Université Paris Nanterre

200 av. de la République
92001 Nanterre Cedex
www.parisnanterre.fr

Membre de l'université Paris Lumières

École doctorale 138 : Lettres, langues, spectacles
EA 4414 : Histoire des arts et des représentations

Charles Norton

Éducation et engagement dans le hip hop global

Thèse présentée et soutenue publiquement le 18/12/2020
en vue de l'obtention du doctorat de Esthétique de l'Université Paris Nanterre
sous la direction de M. Alain Milon (Université Paris Nanterre)

Jury :

Rapporteur :	M. Alain-Philippe Durand	Doyen et professeur des universités à University of Arizona
Rapporteure :	Mme. Vivian Nun Halloran	Doyenne et professeur à Indiana University à Bloomington
Membre du jury :	M. Alain Milon	Professeur des universités à l'Université Paris Nanterre, membre de l'IUF
Membre du jury :	M. Alain Vulbeau	Professeur émérite à l'Université Paris Nanterre
Membre du jury :	Mme. Martina Dawley	Chargé de recherche en archéologie à la tribu Hualapai

Éducation et engagement dans le hip-hop global

Remerciements

J'aimerais d'abord remercier mes parents Chuck et Karrol, ma sœur Pudd et mon frère Henry pour l'aide et le soutien qu'ils m'ont fournis tout au long de ma vie. De plus je remercie mes mentors dans le HHBE, Alain Milon et Alain-Philippe Durand, pour leur patience et assistance depuis des années. Un grand merci aussi à Sylviane Lamant et ma chère amie Ariane Turmel-Chénard pour ses relectures.

En France je remercie Randa Chekroun, Hatoumata Magassa, Audrey Noeltner et l'équipe 123…Rap!, Alain Vulbeau, Sidi Seye, Ludovic Sauvajot, June Pham, Gaël Faye, Alban Noël et Miriam, Gérard et Françoise. A Malte je remercie Elise et David Pisani, Maria Pisani, Neil Falzon, Alba Cauchi, Maria Brown, Jon Mallia, Oliver Scicluna, Henry Naudi, Sam Janssen, Marjan Moris et Amanda Eke. En Haïti et à Miami je remercie Shai Stephenson, Jerry Rosembert, Krista Desgranges, Marylin Coicou, Alena Lowenthal, Christian Guerrier, David Atwood et Valery Rebecca.

À Tucson je remercie Cydney et Ashley Tsosie-Mahieu, Pike Romero, Jocelyn Valencia, Enrique García Naranjo, Dana Drake Rosenstein, Nick Laluk, Jacob Campbell, Jose Alvarez, Micah Boyer et Tara Deubel, Luminiţa Mandache, Miriam Gay-Antaki, Martina Dawley et le Neoglyphix Crew, Rachel Beaty, Mike Brown, Jen Olendorf et sa famille, Hector Treto, Gauri Pathak, Lewis Borck, Jessica Nelson et Bruno Reis, Keri Miller, Jerry et Sei Lee, Jaime Lavallee, Jen Roth-Gordon, Drexel Woodson, Brackette Williams, Norma Mendoza-Denton, Qing Zhang, Diane Austin, Ana Alonso, Steve Lansing, Aomar Boum, Tad Park, Barbara Mills, Maribel Alvarez, David Gramling, Georgia Ehlers, Christian Sinclair, Adel Gamal, Scott Brown, Robert Hall, J.R. Harrison, Herm Guzman, Abraham et Adam Cooper-Terán, Timo Padilla, Robert Côté et Michael Bonine. À Phoenix je remercie Franco Habre, Alex Soto, Lawrence Martinez, Dwayne Manuel, Rezmo, Yuku, Samuel Peña, Jared Yazzie, Mariana Bahtchevanova et Markus Cruise. Au de-là je remercie Sonia Cooke, Elisabeth Otto, Vivian Nun Halloran et tous les gens que j'ai oublié de mentionner.

Finalement, je remercie chaque lecteur de l'attention et de l'intérêt portés à mon travail, n'hésitez pas à me contacter pour toutes suggestions, critiques ou questions. La discussion et les échanges critiques sont au cœur du processus de croissance et d'amélioration personnelle que je préconise, tous les commentaires et critiques constructives sont ainsi les bienvenus.

Cette œuvre est dédiée à Saul Hedquist, Andy « Wake Self » Martinez, Eddie Mendez et Marcus White.

RÉSUMÉ

Selon ses adeptes, puisqu'elle touche à plusieurs domaines de connaissance tels que les arts et l'enseignement, la culture hip-hop peut être qualifiée de holistique. Le rap, qui est un des éléments que renferme la culture hip-hop, est devenu le genre musical le plus populaire et rentable aux États-Unis en 2017. Malgré ses origines diverses, ses différentes manifestations et son caractère parfois engagé, le rap commercial est souvent métonymique de la culture hip-hop en entier. Les artistes de rap commercial abordent, pour la plupart, des thèmes qui renforcent des stéréotypes racistes et enrichissent les grandes entreprises et les sociétés d'exploitation.

À l'aide de travaux ethnographiques multi-sites menés de 2010 à 2019, cette thèse documente, analyse et diffuse certaines manifestations éducatives et engagées de la culture hip-hop dans son ensemble. Ces études ethnographiques ont permis de réfléchir : comment des artistes engagés utilisent le breakdance et la pédagogie hip-hop pour critiquer la corruption politique et renforcer l'autonomisation des jeunes handicapés à Malte ; l'histoire des graffitis politiques en Haïti, et comment les artistes s'en servent comme outil de résistance face aux interventions néolibérales provoquées par la nécessité de reconstruire le pays après le tremblement de terre de 2010 ; le *Settler Colonialism* américain, ainsi que la façon dont les artistes autochtones utilisent le hip-hop pour combattre l'appropriation culturelle, le racisme structurel et les politiques suprématistes blanches qui régissent les limites frontalières en Arizona. Une section de réflexion critique clôt finalement ce travail d'analyse dans la tradition de pédagogie engagée de Freire. J'y fais des liens entre ces ethnographies et discute des projets connexes qu'ils ont engendrés, interrogeant la position et les expériences du chercheur. J'étudie également dans cette section l'interaction entre l'industrie du rap et l'engagement militant, en proposant une nouvelle théorie esthétique de la culture hip-hop. Les données recueillies par cette étude démontrent que le hip-hop est bien plus qu'une entreprise, un art ou même une culture. C'est un cadre transformateur et intersectionnel qui valorise les droits de l'homme et favorise l'autonomisation en transcendant l'espace physique entre les artistes et leurs publics.

Mots clés : Pédagogie hip-hop, arts engagés, ethnographie, recherche participative, esthétique.

ABSTRACT

According to its practitioners, hip hop is a holistic culture that encompasses numerous artistic elements and even knowledge and teaching. Rap, one element of hip-hop culture, became the most profitable and popular musical genre in the United States in 2017. Despite its global origins, diverse manifestations, and myriad social engagements, commercial rap is often metonymic with hip-hop culture as a whole, despite its espousal of problematic messages, reinforcement of racist stereotypes, and enrichment of exploitative corporations.

Using multi-sited ethnography and bibliographic research conducted between 2010 and 2019, this dissertation documents, analyzes, and amplifies selected initiatives in education and social engagement in hip-hop culture in a global context. These ethnographies describe: how engaged hip hop artists use breakdance and Hip-Hop Based Education to critique political corruption and empower handicapped youth in Malta; the history of political graffiti in Haiti, and how artists use it to resist the predatory neoliberal interventions that continue to dominate reconstruction following the earthquake of 2010; and confront and resist the legacy of Settler Colonialism in the United States, and how Indigenous artists are using hip hop to combat cultural appropriation, structural racism, and white supremacist border politics in the US state of Arizona. Finally, a critical reflection chapter uses Freire's concept of engaged pedagogy to make connections among the preceding ethnographies, discuss related projects beyond the geographic boundaries of the three main ethnographic chapters, interrogate the researcher's positionality and experiences, and investigate the interplay of commercialization and engagement to propose a new aesthetic theory for hip-hop culture. This research demonstrates that hip hop is indeed much more than a business, an art, or even a culture. It is a transformative and intersectional framework for human rights and empowerment that transcends not only languages and cultures, but also the physical spaces of its participants.

Key words: Hip-Hop Based Education, engaged arts, ethnography, participant observation, aesthetics.

Préface

My grandmama was raised on a reservation (Huh)
My great-grandmama was from a plantation (Huh)
They sang - songs for inspiration
They sang - songs for relaxation
They sang - songs, to take their minds up off that
Fucked up situation
I am, yes I am, the descendant (yes yes)
Of those folks whose, backs got broke
Who, fell down inside the gun smoke
(Black people!) Chains on their ankles and feet
I am descendance, of the builders of your street
(Black people!) Tenders to your cotton money
I am hip hop […]

-Mos Def, extrait de la chanson « Rock N Roll »[1]

Dans cet extrait de treize lignes, le rappeur new yorkais Mos Def fait une synthèse puissante des arts populaires américains. Il établit un lien critique entre différentes expériences afro-américaines et autochtones de la violence, de la dépossession et de l'exploitation en révélant que ce sont ces mesures coloniales qui ont permis au capitalisme américain de se développer et aux États-Unis de prospérer. Ce faisant, le rappeur conteste la stratégie (néo)coloniale eurocentrique qui vise à diviser pour mieux régner, et rejette le faux récit suprématiste blanc de l'histoire américaine perpétré par les manuels scolaires, les médias populaires et les mentalités conservatrices qui dominent dans le pays. En outre, ce couplet décrit et démontre le pouvoir transformateur du chant et de la musique. L'artiste y exprime non seulement la douleur qui découle des oppressions qu'il a vécues, mais y puise également l'inspiration nécessaire pour y survivre et les combattre. Plus loin dans sa chanson, le rappeur proclame que ces conditions génocidaires, et la solidarité qu'elles ont engendrée, ont fomenté une tradition artistique de guérison, de résistance et de conscience critique qui a construit finalement ce qu'est devenue la culture hip-hop aujourd'hui.

1 Mos Def (1999). "Rock N Roll." *Black on Both Sides*, Rawkus Records. Paroles : https://genius.com/Yasiin-bey-rock-n-roll-lyrics

Les artistes de hip-hop engagés que j'ai eu la chance de rencontrer, comme Mos Def par exemple, m'ont grandement appris sur l'histoire réelle de mon pays, qui n'est pas enseignée dans les écoles. En tant qu'euro-américain originaire d'une famille multiraciale, ces rencontres m'ont également permis de mieux comprendre comment certaines disparités se reflètent dans mes expériences de vie et celles des membres de ma famille plus foncés et pauvres. Chuck D (du groupe légendaire new-yorkais Public Enemy) appose l'étiquette de *Black CNN*[2] en référence aux discours soutenus par des Américains de couleur opprimés et aux connections qu'ils ont avec la culture hip-hop[3]. Il fait cette analogie en se référant au rôle vital de CNN, qui vise à « *informing people, connecting people, being a direct source of information*[4] » et au hip-hop, qui permet de penser le monde hors de l'encadrement colonial et capitaliste.

Personnellement, au-delà de faciliter l'apprentissage d'une partie de l'histoire que l'on a tenté de rendre invisible, comme les inégalités structurelles générées par la confluence de la race et de la classe dans la société américaine, le hip-hop m'a permis de grandir ainsi que de découvrir d'autres cultures. Pendant mon enfance, ma famille a déménagé d'un quartier citadin banal à une région agraire rurale, conservatrice et presque entièrement blanche. L'écoute de hip-hop m'a alors permis de rester en contact avec le cosmopolitisme urbain qui me manquait beaucoup à l'époque. Lorsque j'ai débuté à l'université, j'ai commencé à animer une émission de radio sur le hip-hop. Cette activité m'a notamment aidé à me faire des amis dans un nouvel État où je ne connaissais personne. Pendant mes premiers séjours à l'étranger, d'animer des émissions bilingues de hip-hop en Haïti et au Cameroun m'a permis, en plus de mieux apprendre le créole et le français, de partager ma culture avec mes hôtes généreux et curieux. Bien que j'aie déjà entendu parler de MC Solaar, grâce à ses collaborations afrofuturistes avec Guru de Gang Starr dans les années 1990[5], j'ai réellement découvert le hip-hop francophone lors de rencontres et de discussions avec des vendeurs de musique à Port-au-Prince et à Yaoundé dans les années 2000.

---

2 CNN (ou *Cable News Network* ; https://www.cnn.com/) est une célèbre chaîne d'information télévisée américaine. Fondée en 1980, CNN a été la première chaîne de télévision à fournir une couverture médiatique d'informations 24 heures sur 24, elle a également été la toute première chaîne de télévision aux États-Unis.

3 Chuck D. (1997). *Fight the power: Rap, race, and reality*. Edinburgh : Canongate Books.

4 Mahoney, Elisabeth (2010, 25 juin). "The Black CNN – When Hip Hop Took Control | Radio Review." *The Guardian*, Guardian News and Media, www.theguardian.com/tv-and-radio/2010/jun/25/black-cnn-hip-hop-took-control

5 « Le Bien, le Mal » https://www.youtube.com/watch?v=Y91XOFQsNa0

C'est en écoutant et en étudiant les paroles des albums que j'achetais sur les marchés populaires - je pense à la musique d'artistes commerciaux comme La Fouine et Booba -, que j'ai commencé à mieux comprendre l'argot, la diversité culturelle et certaines conditions sociologiques en France. Ce n'est seulement que lorsque j'ai enseigné l'anglais à Paris-Diderot en 2013 que j'ai découvert le hip-hop français engagé. Après avoir présenté une leçon de vocabulaire à partir de la chanson « The Message » de Grandmaster Flash dans mon cours de licence pluridisciplinaire **(Image 1)**, mes étudiants m'ont reproché mes goûts et mes choix musicaux en terme de hip-hop français. En insistant pour que j'écoute Gaël Faye, Oxmo Puccino, Demi Portion, Pumpkin, S. Pri Noir entre autres, ces étudiants m'ont enseigné quelque chose et sont devenus mes amis. Ils m'ont également rendu un grand service professionnel, puisque presque 10 ans plus tard, j'utilise encore les œuvres de ces artistes comme outils pédagogiques dans mes cours universitaires et dans mes ateliers de pédagogie hip-hop pour les jeunes.

Motivé par mon amour de la culture hip-hop, ce projet vise à présenter une ethnographie multi-sites et une réflexion critique nourries par mes formations en anthropologie, en linguistique, en pédagogie et sur l'esthétisme. Mes analyses montrent ainsi comment les artistes hip-hop utilisent cette culture à travers l'éducation et leurs engagements sociaux et dans des contextes divers pour améliorer leurs communautés. Bien que les méthodes relatives à chaque section soient chaque fois décrites en détail en bas, l'intégralité de ces interventions s'inscrivent dans le cadre du *Community Based Participatory Research*, qui invite les membres de la communauté à définir les priorités de recherche, à partager les résultats et à les utiliser pour motiver l'avènement de changements positifs[6].

Au niveau de la structure, la préface présente d'abord ma relation personnelle avec la culture hip-hop, ainsi que les motivations et l'encadrement de cette recherche. L'introduction précise la problématique, le corpus, et la méthodologie. La Section 2 est consacrée aux droits de l'homme à Malte et à l'engagement d'artistes hip-hop auprès de jeunes maltais. En utilisant le *breakdance*, la pédagogie hip-hop et le lyrisme franc et direct en maltais, ces artistes facilitent l'autonomisation, défendent les droits des personnes handicapées, et habilitent les Maltais à parler de problèmes sociaux tabous tels que la corruption politique, l'abus de drogues et le conservatisme religieux. La Section 3 présente

6 Strand, Kerry J., et al. (2003). *Community-based research and higher education: Principles and practices*. Hoboken : John Wiley & Sons.

l'ethnographie la plus ancienne de ce projet. Elle décrit l'histoire du graffiti politique en Haïti et rapporte comment les graffeurs haïtiens contemporains ont critiqué et résisté aux interventions néolibérales prédatrices avant, pendant et après le catastrophique tremblement de terre survenu à Port-au-Prince en 2010[7]. La Section 4 est la partie la plus longue et la plus intime de ce projet. Elle se base sur plus de quatre ans d'observation participante pour aborder l'histoire du *Settler Colonialism* américain, du racisme structurel qu'il engendre, et de la façon dont des artistes hip-hop autochtones résistent à l'appropriation culturelle et aux politiques racistes qui régissent la frontière en Arizona. La Section 5 est une réflexion critique qui trace des liens thématiques entres les sections précédentes. Cette section explore ma position et mes expériences, tout en théorisant sur la nature et l'esthétique de la culture hip-hop, ainsi qu'en partageant des leçons pratiques concernant la pédagogie hip-hop et la recherche ethnographique. La Conclusion résume et contextualise finalement brièvement les données des sections précédentes. Elle y décrit l'importance et les limites de cette thèse, tout en expliquant comment le développement de ce projet a redéfini et fait évoluer mes différents rôles de professeur et de chercheur. Elle y partage, en somme, ce que j'envisage de faire pour la suite des choses.

Composée de trois études ethnographiques distinctes et substantielles, l'ensemble de cette thèse représente un travail très personnel et ambitieux, et de le faire tel que je l'avais envisagé m'a contraint à changer d'université. Après avoir terminé plus de 5 ans de cours, j'ai dû abandonner le programme le mieux classé au monde dans mon domaine sans obtenir de diplôme, et accepter d'écrire une thèse dans ma troisième langue. En outre, cette thèse a été amélioré grâce aux commentaires généreux de collègues, de collaborateurs et de participants à des colloques et à des conférences qui se sont déroulées dans plusieurs États américains, dans les deux plus grandes villes de la France, à Malte, au Canada et même en Finlande. Ainsi, après plus d'une décennie de recherche, d'écriture et de progression personnelle, c'est un plaisir et un honneur de partager les fruits de ces travaux avec quiconque rencontrant cette thèse sur son chemin. Bonne lecture !

7 Le néolibéralisme est aussi un thème récurrent dans cette thèse. Ce concept est complexe et m'a pris plusieurs années d'étude et de recherche pour le comprendre et le définir de manière concise. Pendant mes recherches, j'ai découvert que c'était Sedillo qui proposait la définition la plus claire et la plus accessible du terme. Il affirme que le néolibéralisme est un système d'argent et de pouvoir, souvent renforcé par la force militaire, qui priorise et défend les intérêts des sociétés transnationales et des institutions financières. Pour voir une représentation visuelle des effets délétères du néolibéralisme dans un clip, voir « Don't Get Caputred » de Run The Jewels : https://www.youtube.com/watch?v=6k7kk1lUnis



(Image 1) Des étudiantes de licence pluridisciplinaire à l'Université Paris VII-Paris Diderot chantent en groupe la chanson « The Message » de Grandmaster Flash and the Furious Five en 2013



(Image 2) Le MC américain Rashaan Ahmad se produit en collaboration avec l'association One, Two, Three…Rap ! pendant la fête de la musique à Île-Saint-Denis, France en 2014

Section 1 Introduction

Cette thèse est unique en ce qu'elle traverse les frontières disciplinaires de la science de l'éducation (à travers sa documentation et l'élaboration des applications pédagogiques et engagées de la culture hip-hop), de l'anthropologie (vis-à-vis de ses méthodes) et de l'esthétique (par sa façon de traiter de la nature de l'art hip-hop). Ce faisant, elle n'est pas un texte théorique mais un projet de recherche-action utilisant des terrains participatifs pour documenter et analyser de manière critique l'intersection de l'éducation, de l'engagement social et de la pratique de la culture hip-hop. Basées sur des travaux ethnographiques de terrain menés de 2010 à 2019 sur trois continents différents, dans six pays et deux nations autochtones souveraines, l'approche et la portée de cette thèse sont vraiment mondiales.

En tant que thèse interdisciplinaire et globale, elle présente des particularités stylistiques et méthodologiques. Par exemple, l'implication du chercheur en tant que participant actif nécessite l'écriture de certains passages d'une perspective plutôt subjective. De ce fait, dans certaines sections le terme « je » apparaît fréquemment. Pour la rendre plus objective, nous avons fait des efforts pour éliminer toutes ces utilisations superflues, mais en raison de la nature de cette recherche, beaucoup subsistent. Cette manière d'écriture est plus présente dans les préfaces de chaque section, les derniers développements de la section d'Arizona (spécialement dans la description du travail sur le terrain), toute la section de réflexion critique et dans la Conclusion.

Une autre particularité de cette thèse est l'inclusion de descriptions détaillées de l'histoire et du contexte dans chaque section. Plutôt que d'occuper simplement de l'espace, en collaboration avec les citations journalistiques contemporaines, elles sont des parties importantes pour établir des connexions entre le passé et le présent, et illustrer comment ces enjeux ont engendré la genèse de la culture hip-hop aux États-Unis et sa diffusion globale[8]. Au niveau local, la discussion de ces histoires et contextes nous permet de mieux connaître les terrains divers de cette thèse. De plus, ces passages élucident l'influence des contextes locaux sur les différentes interventions hip-hop engagées et les

8 Par exemple, même si Trump a été battu par Biden lors de l'élection présidentielle américaine de 2020, il a néanmoins reçu le deuxième plus grand nombre de votes de tous les candidats à la présidentielle de toutes les élections de l'histoire du pays. Ainsi, plus de 70 millions d'électeurs américains ont voté pour Trump en 2020, approuvant ses politiques de nativisme et de xénophobie qui sont fortement enracinées dans l'histoire de la suprématie blanche des États-Unis. Malgré la politique raciste de Trump, des artistes hip-hop commerciaux de renom comme Kanye West, Ice Cube, 50 Cent et Lil Wayne soutenaient sa campagne en raison de ses politiques fiscales généreuses en faveur des Américains les plus riches.

perspectives à travers lesquelles ils sont vus et conçus par leurs acteurs. Par exemple, de ma perspective en tant que chercheur américain qui a grandi et a été éduqué pour la plupart aux États-Unis, c'était très important d'inclure des détails du génocide amérindien historique, ainsi que la façon dont il se poursuit jusqu'à présent, dans la section d'Arizona. Même si cette histoire est connue en Europe, elle est systématiquement effacée et cachée par le système éducatif américain et est toujours activement contestée par des politiciens et institutions contemporaines du pays.

Ce n'est qu'après avoir établi ces liens historiques et sociaux que cette thèse pourra faire son travail principal : utiliser l'ethnographie multi-sites pour démontrer comment certains artistes hip-hop contemporains utilisent la culture dans leurs communautés comme une force de transformation et d'autonomisation. Ces propos sur l'histoire et le contexte des terrains sont nécessaires pour documenter et analyser les interventions hip-hop, leur importance et leur impact social. Ces niveaux de détail sont nécessaires pour combler le fossé entre des perspectives et connaissances européennes et américaines, académiques et praticiennes. De plus, la présentation des contextes différents nous permet de mieux présenter l'efficacité et l'innovation des interventions hip-hop en tant que projets substantiels, intersectionnels et réfléchis.

I. Problématique

Le hip-hop est une culture urbaine apparue à New York dans les années 1970, elle a été principalement développée par des jeunes de couleur provenant des quartiers délabrés post-industriels du sud du Bronx et du nord de Manhattan. Son mantra *Peace, Love, Unity, and Having Fun* réunit les cinq éléments fondamentaux qui le constituent : le MCing (i.e. le rap) ; le DJing (i.e. le turntablism) ; le breakdance ; le graffiti (i.e. les arts aérosols dans des lieux publics) ; et la connaissance (i.e. la connaissance de soi et de la culture) **(Image 3)**. Bien que ces éléments apparaissent plutôt apolitiques dans le contexte actuel, la culture hip-hop a pris racine dans l'engagement social et la résistance. Par exemple, le MCing découle de diverses traditions comme le griotisme d'Afrique de l'Ouest à l'époque de l'Antiquité, les troubadours de la France médiévale, le chant de *Ghana* de Malte et le *toasting* de la Jamaïque. Les plus vieux vestiges d'arts visuels humaines sur des murs et dans les espaces publics (que l'on nomme graffitis de nos jours) sont incarnés par des peintures rupestres qui datent de plus de 40 000 ans en Europe et en Asie. On en retrouve même dans les ruines romaines classiques de Pompéi. La genèse du hip-hop, issue des milieux militants, est liée à la créativité et au désir de résolution non violente de

conflits, ce que l'artiste renommé afro-américain Kehinde Wiley appelle « l'urgence noire »[9]. Dans la même veine, selon Chang, le hip-hop est un « *vibrant youth movement [that] had displaced gang violence with music, dance, art, language and style*[10] ». En ce qui concerne l'importance et la confluence de ses origines africaines et indigènes[11] américaines, l'artiste hip-hop d'Arizona Bronze Candidate / Franco Habré affirme que le « *hip hop will always be a foundational black art, but has a lot of influence from Afro Caribbean & Indigenous Caribbean cultures*[12] ».

Afin d'éclaircir certains sujets clefs, il est pertinent de noter que le terme hip-hop renvoie aux éléments et à l'histoire de cette culture qui sont présentés ici ainsi que dans la section Réflexion Critique. Historiquement, malgré ses multiples influences, la culture hip-hop s'est majoritairement constituée à travers l'expérience afro-américaine de l'esclavage. Cet élément est clairement perceptible à travers l'évolution du *ring shout* dans l'esprit communal et improvisateur du blues et du jazz pour finalement arriver au *cypher* hip-hop[13]. Le déni stratégique de l'alphabétisation pour les esclaves, la dévaluation de l'éducation comme moyen raciste de contrôle social[14] et le pouvoir transformateur de la conscience critique[15] sont aussi des éléments qui font écho à l'expérience afro-américaine de l'esclavage. Ainsi, il est cruellement ironique que le rap commercial actuel, dévergondé et autodestructeur, soit souvent considéré comme métonymique de la culture hip-hop toute entière. Le rap commercial est devenu le genre musical le plus rentable aux États-Unis en grande partie en raison de la glorification des stéréotypes racistes et toxiques qu'il perpétue, renforçant ainsi la suprématie blanche. Puisque l'histoire et la sociologie du hip-hop ne sont pas des éléments qui sont au cœur de cette thèse, voici quelques

9 Cette citation provient d'une conférence de l'artiste à laquelle j'ai assisté au Phoenix College le 6 octobre 2016.

10 Chang, Jeff (2014, 10 avril). "How Hip-Hop Got Its Name", 2nd paragraph. *Medium*, Cuepoint, www.medium.com/cuepoint/how-hip-hop-got-its-name-a3529fa4fbf1

11 Bien que les mots « indigène » et « autochtone » aient parfois des connotations différentes, dans le contexte de cette thèse ils sont utilisés de manière interchangeable.

12 Cette citation provient des contributions de Habré lors de la table ronde du Hip Hop Autochtone au Tucson Hip Hop Festival 2017, discuté dans les Sections 4 et 5.

13 Thompson, Katrina Dyonne (2014). *Ring Shout, Wheel About: The Racial Politics of Music and Dance in North American Slavery*. Champaign : University of Illinois Press.

14 Voir la Section 4. De plus, pour lire une source principale sur le pouvoir transformateur de l'alphabétisation et un récit de première main qui porte sur les horreurs souvent oubliées ou omises de l'esclavagisme américain, il n'y pas de source plus forte que le récit de vie de Frederick Douglass. Pour consulter un lien PDF gratuit de ce récit : https://www.ibiblio.org/ebooks/Douglass/Narrative/Douglass_Narrative.pdf

15 Voir la Section 5.

références de textes qui abordent ces questions aux États-Unis[16], en France[17] et ailleurs dans le monde[18].

Le but de cette thèse est de documenter et analyser la façon dont la culture hip-hop s'implique dans l'éducation et les engagements sociaux en tant que force sociale transformatrice pour l'autonomisation et la revalorisation de ses pratiquants (et pour lutter contre l'exclusion/marginalisation fomentée par le capitalisme et le néolibéralisme). Cette activité est importante parce que les origines éducatives et engagées de la culture hip-hop sont fréquemment perdues aujourd'hui dans la commercialisation, qui est un produit de ces systèmes. De plus, selon mon expérience en tant que professeur, l'enseignement des langues néglige fréquemment un aspect de la pensée critique et efface la complexité et la diversité culturelle des gens qui parlent la langue étudiée. Utiliser la pédagogie hip-hop permet de s'attaquer à relever ces deux défis.

À l'aide de travaux ethnographiques multi-sites menés de 2010 à 2019, cette thèse documente, analyse et diffuse certaines manifestions éducatives et engagées de la culture hip-hop dans son ensemble. Plus spécifiquement, ces études ethnographiques ont permis de réfléchir sur les points suivants : comment des artistes engagés utilisent le breakdance et la pédagogie hip-hop pour critiquer la corruption politique et renforcer l'autonomisation des jeunes handicapés à Malte ; l'histoire des graffitis politiques en Haïti, et comment les artistes s'en servent comme outil de résistance face aux interventions néolibérales provoquées par la nécessité de reconstruire le pays après le tremblement de terre de 2010 ; le *Settler Colonialism* américain, ainsi que la façon dont les artistes autochtones utilisent le hip-hop pour

16 Castleman, Craig (1982). *Getting up: subway graffiti in New York*. Cambridge : MIT Press.
Rose, Tricia (1994). *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Hanover : Wesleyan University Press.
George, Nelson (2005). *Hip Hop America*. New York : Penguin.
Chang, Jeff (2007). *Can't stop won't stop: A history of the hip-hop generation*. New York : St. Martin's Press.
Persaud, E. Jerry (2011). "The signature of hip hop: A sociological perspective." *International Journal of Criminology and Sociological Theory* 4.1 : 626-647.

17 A. Vulbeau. *Du tag au tag*. Paris, Desclée de Brouwer, 1992.
A. Milon. *L'Étranger dans la ville : Du rap au graff*. Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
K. Hammou. *Une histoire du rap en France*. Paris, la Découverte, 2014.

18 Osumare, Halifu (2007). *The Africanist aesthetic in global hip-hop: Power moves*. New York : Palgrave McMillan.
Alim, H. Samy, Awad Ibrahim, and Alastair Pennycook (Eds.). (2008). *Global linguistic flows: Hip hop cultures, youth identities, and the politics of language*. Albigdon-on-Thames : Routledge.
Durand, Alain-Philippe (Ed.). (2002). *Black, Blanc, Beur : Rap music and hip-hop culture in the Francophone world*. Lantham : Scarecrow Press.
Durand, Alain-Philippe (Ed.). (2020). *Hip Hop en Français: An Exploration of Hip-Hop Culture in the Francophone World*. Lantham : Rowman & Littlefield.

combattre l'appropriation culturelle, le racisme structurel et les politiques suprématistes blanches qui régissent les limites frontalières en Arizona. Une section de réflexion critique clot finalement ce travail d'analyse dans la tradition de pédagogie engagée de Freire. Elle fait des liens entre ces ethnographies et discute des projets connexes qu'ils ont engendrés, interrogeant la position et les expériences du chercheur. Elle étudie également l'interaction entre l'industrie du rap et l'engagement militant, en proposant une nouvelle théorie esthétique de la culture hip-hop.

L'objectif général de ce projet est d'utiliser la recherche ethnographique, effectuée sur différents territoires, pour mettre en lumière et penser l'implication de la culture hip-hop dans les domaines de l'éducation et de l'engagement social. Cette étude s'inscrit dans un continuum de recherche effectuée sur la pédagogie hip-hop que Petchauer appelle la « *grounded literature* », qui comble le fossé entre la pratique locale et la théorie sociale[19]. Comme le montrent les sections ethnographiques suivantes, ce projet propose le hip-hop comme cadre intersectionnel pour aborder les questions liées aux droits de l'homme à travers les cultures, les langues et les frontières politiques.

(Image 3) Illustration des éléments de la culture hip-hop par Poppa Aly Gueye

https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2636016746687082&set=pb.100008363470212.-2207520000..&type=3



19 Petchauer, Emery (2009). "Framing and Reviewing Hip-hop Educational Research." *Review of Educational Research* 79.2 : 946-978.

II. Corpus

Ce projet se compose des recherches bibliographiques et ethnographiques pour documenter des tendances contemporaines de la culture hip-hop en Arizona, à Malte et en Haïti. Les sections ethnographiques principales décrivent les contextes dans lesquels les pratiquants opèrent pour mieux comprendre comment ils utilisent le hip-hop pour s'attaquer aux défis locaux. Au-delà de ces trois sites principaux, le projet est complété par d'autres travaux sur le terrain au Maroc, en France, au Mexique et dans deux nations autochtones souveraines. Présentée et analysée ensemble, la documentation de ces tendances à travers les terrains participatifs permet à l'auteur d'effectuer un projet de recherche engagée et centrée sur l'action.

Le corpus bibliographique de cette thèse comprend la revue et l'analyse des ressources ci-dessous. Les chiffres sont précédés par le mot « environ » parce que en classifiant et séparant les documents analysés, il y a parfois du chevauchement entres les catégories (ex. les entretiens publiés et les articles journalistiques, les chansons et les clips YouTube).

- Environ 181 études scolaires, incluant des monographies, des articles évalués par des pairs et des volumes édités. Elles ont été publiées entre les années 1797 et 2020, dans les domaines de l'esthétique, de l'anthropologie, de la linguistique, de la musicologie, de la pédagogie hip-hop, de la science de l'éducation, de la méthodologie des sciences sociales, de l'histoire, de l'histoire de l'art et des arts créatifs ;
- Environ 125 articles journalistiques, souvent rédigés par des chercheurs pour un public de lecteurs plus large ;
- Environ 66 pages de médias sociaux, comprenant des pages d'artistes et journalistes, des blogs, des expositions, des conférences, des groupes d'étudiants, des écoles et des festivals ;
- Environ 21 vidéos et films, comprenant des clips sur des plateformes comme YouTube, des films d'étudiants, des longs métrages et des films documentaires ;
- Environ 21 entretiens publiés dans des journaux, magazines et blogs ;
- Environ 18 ouvrages, littératures ou publications muséales ;
- Environ 16 documents gouvernementaux, comprenant des constitutions nationales et des communications officielles des groupes comme le *United States Agency for International Development* et le *Bureau of Indian Affairs* ;

- Environ 16 rapports et publications des organisations internationales et non gouvernementales, ceux qu'on appelle parfois la *grey literature* en anglais ;
- Environ 13 chansons, enregistrements audio et performances de slam ;
- Environ 8 thèses et mémoires des universités nord-américaines et européennes ;
- Environ 7 présentations des colloques et conférences ;
- Et 7 publications précédentes de l'auteur.

Le corpus de recherche ethnographique de cette thèse comprend la collection et l'analyse des données ci-dessous. Bien que toutes ces sources ne soient pas citées textuellement dans cette thèse, toutes ont été prises en compte lors de la préparation et de la rédaction. Chaque unité de données a été documentée avec des notes manuscrites ou dactylographiées ; cependant, toutes les notes n'ont pas été conservées afin de préserver l'anonymat des partenaires de recherche.

- 466 entretiens exploratoires en Haïti ;
- 45 entretiens ethnographiques à Malte, en Haïti et aux États-Unis ;
- L'observation participante lors de 33 événements aux États-Unis, au Mexique, au Maroc, en France et dans les nations souveraines Tohono O'odham et Salt River Pima-Maricopa Indian Community ;
- Des centaines de photos prises par l'auteur et d'autres documentant l'art de la rue, des ateliers, des performances et d'autres événements. Toutes les photos ci-dessous ont été prises par Norton, sauf indication contraire.

III. Méthodologie

L'ethnographie est la principale méthode de recherche utilisée en anthropologie sociale et culturelle, puisqu'elle préconise la recherche bibliographique et souvent l'observation participante en vue de mener des entretiens qualitatifs détaillés avec plusieurs sujets. L'observation participante est une autre méthode anthropologique clé, dans laquelle le chercheur participe activement à la communauté étudiée[20]. En abordant l'éducation, cette thèse se concentre sur la pédagogie hip-hop, ou le *Hip-Hop*

20 Spradley, James P. (2016). *The ethnographic interview*. Long Grove : Waveland Press.

Based Education en anglais. Bien qu'existant en France et aux États-Unis depuis les années 1980[21], la pédagogie hip-hop a principalement pris forme grâce à l'implantation de méthodes de mémorisation qui employaient le rap pour réussir à faire apprendre et retenir des faits à des étudiants. Ce n'est qu'en 2009, avec la publication de la monographie de Hill[22], que la pédagogie hip-hop est codifiée comme champ d'investigation académique. Dans le contexte de cette recherche, l'éducation et la pédagogie hip-hop incluent des interventions éducatives formelles (ex : des cours universitaires) et non-formelles (ex : des ateliers pour les jeunes) qui portent sur la culture hip-hop ou s'en inspirent par leurs formes. Finalement, nous utilisons également le concept de l'engagement social, emprunté à Zukin et al., qui l'articule comme étant la « *participation aimed at achieving a public good, but usually through direct hands-on work in cooperation with others, typically in nongovernmental settings*[23] ».

Les méthodes de chaque section et lieu de terrain de cette thèse varient en fonction du contexte, des conditions et des objectifs de recherche. Alors, elles sont présentées en bas dans trois sous-sections différentes. Pour préserver la continuité des sections suivantes, certains détails méthodologiques sont aussi inclus ou répétés dans les sections ethnographiques elles-mêmes.

Méthodologie de terrain maltais

J'ai cumulé quatre mois de travail de terrain à Malte de 2014 à 2016, répartis sur trois séjours différents. J'y ai mené 30 entretiens ethnographiques qui se sont déroulés en anglais et en français. 25 de ces entretiens ont été faits dans le cadre de mon travail en tant que consultant de recherche avec la *Platform of Human Rights Organisations of Malta* (PHROM) **(Appendice 1)**, en utilisant la méthodologie suivante, décrite dans le rapport de 2015 que j'ai écrit :

> *The primary data set for the Report was gathered during face-to-face, semi- structured ethnographic interviews. From 15 January to 6 February 2015, PHROM's researcher conducted 25 interviews*

21 Durand, Alain-Philippe; Milon, Alain; and Norton Charles (2018). Pédagogie Hip-Hop Trans-Amérique. In Marie-Christine Weidemann Koop (Ed.), *Heurs et malheurs du système éducatif en France* (95-114). Marion : The *French Review* Book Series. http://frenchreview.frenchteachers.org/Documents/ArchivesAndCurrentIssue/dec17editorial.pdf

22 Hill, Marc Lamont (2009). *Beats, rhymes, and classroom life: Hip-hop pedagogy and the politics of identity*. New York : Teachers College Press.

23 Zukin, Cliff, et al. (2006). *A new engagement?: Political participation, civic life, and the changing American citizen*. New York : Oxford University Press, p. 51.

> *with 26 people, representing 20 PHROM Member Organisations,[24] three equality bodies,[25] three independent experts,[26] and a Government of Malta Ministry.[27] These interviews lasted between 45 and 120 minutes, and interviewees were given the opportunity to ask follow-up questions and provide additional information via phone, email, or face-to-face meetings after the conclusion of the initial interview. The interviews were digitally recorded and documented with hand-written notes, which were later typed and shared with interviewees upon request[28].*

Le PHROM représente divers groupes, sa puissance est le résultat de sa constitution plurielle. En tant que plate-forme inclusive, la pluralité des organisations membres de PHROM a été un élément déterminant dans le rapport de 2015. Il a nécessité : « *the unique perspectives, experiences, and expertise of PHROM Member Organisations and other experts in the field to present a well-rounded portrait of the most important human rights issues in Malta in 2014[29] ».* Bien que la section de Malte de cette thèse et le rapport de PHROM 2015 soient deux projets distincts, l'un n'aurait pas été possible sans l'autre. La section de Malte de cette thèse s'appuie ainsi fortement sur le rapport de PHROM, cité fréquemment pour encadrer la recherche sur le hip-hop engagé dans le contexte des droits de l'homme à Malte[30].

En plus des entretiens initiaux et de ceux réalisés par PHROM, j'ai fait en 2015 deux entretiens exclusivement pour ce projet. J'ai rencontré deux hip-hoppeurs engagés maltais, qui sont décrits dans

---

24 Organisations membres de PHROM interrogées : aditus foundation, African Media Association, Amputees 4 Amputees, Breaking Limits, Connect Africa, Din L-Art Helwa, Integra, Jesuit Refugee Service, Libya Foundation for Rehabilitation, Malta Gay Rights Movement, Malta Humanist Association, Organisation for Friendship and Diversity, Richmond Foundation, SOS Malta, University Students' Council (KSU), Upbeat Music House, Victim Support Malta, Why Not?, Women's Rights Foundation, and YMCA Homeless.

25 *Equality Bodies* interrogés **:** National Commission Persons with Disability (KNPD), National Commission for the Promotion of Equality (NCPE), the Office of the Ombudsman.

26 Experts indépendants : Dr. Ruth Farrugia; Mr. Joe Camilleri; Dr. Marceline Naudi.

27 Ministère gouvernemental : The Ministry for Social Dialogue, Consumer Affairs and Civil Liberties.

28 PHROM (2015). "Looking Beyond the Rainbow : Annual Human Rights Report 2014," p. 12 http://humanrightsplatform.org.mt/phromdocuments/2014ahrr.pdf
Tout au long de cette section, les références à ce rapport sont évoquées par le texte « PHROM 2015 » ou le « rapport PHROM ».

29 *Ibid.*, p. 11.

30 Pour un aperçu plus approfondi des droits de l'homme à Malte aujourd'hui, il vaut mieux lire les publications PHROM plus récentes : http://www.humanrightsplatform.org.mt/publications/

la section de Malte : Jon Mallia et Oliver Scicluna[31]. Bien que ces entretiens n'aient pas été enregistrés, je les ai documentés à l'aide de notes détaillées. Ces notes servent de points de départ pour cette recherche. Depuis ces premières rencontres, nous sommes restés en contact et sommes devenus amis. Pour cette section j'ai décidé, tout comme les citations d'artistes d'Arizona dans la Section 4, de ne citer que des entrevues déjà publiées dans le domaine public. Je souhaite ainsi éviter d'avoir un biais trop prononcé en rapportant des interviews avec mes amis et collaborateurs[32]. De plus, j'ai relu certaines notes d'entretiens de PHROM en préparant cette section. Cependant, je n'ai utilisé aucune citation qui n'aie pas déjà été publiée dans le rapport lui-même, conformément aux stipulations de mon contrat avec PHROM et l'éthique de la recherche pertinente.

Méthodologie de terrain haïtien

Les données de la recherche haïtienne ont été collectées de plusieurs manières :

1) Six semaines de l'observation participante et l'analyse de la *grey literature* en travaillant au printemps 2010, au lendemain du tremblement de terre, en tant que *pro bono* consultant en anthropologie appliquée avec la paix Corps Réponse (PCR) et le Bureau de la coordination des interventions (*Office of Response Coordination*, ou l'ORC) de l'Agence américaine pour le développement international (*United States Agency for International Development* ou l'USAID) ;
2) Entretiens exploratoires avec 466 Haïtiens vivant dans des camps de personnes déplacées internes (PDI) à Port-au-Prince et dans ses environs réalisés au cours de la mission PCR / USAID, en utilisant un échantillonnage constitué par opportunité ;
3) Entretiens ethnographiques avec sept acteurs de la reconstruction et deux comités de camps de personnes déplacées à Port-au-Prince en 2010 et 2011[33] ;

31 L'entretien avec Jon Mallia s'est déroulé l'après-midi du 27 janvier 2015 au Cara's Cafe à Sliema. Il m'avait d'abord invité à l'assister dans un atelier pédagogique de hip-hop qu'il devait animer dans une prison à Mosta le 6 février 2015 mais l'atelier a malheureusement dû être annulé. L'entretien avec Oliver Scicluna, sur le hip-hop et son engagement, a eu lieu, pour sa part, juste avant son entretien pour PHROM, qu'il devait mener en tant que chef du KPND. Les deux entretiens ont eu lieu l'après-midi du 29 janvier 2015 au bureau KNPD dans le magnifique bâtiment du Conservatorio Vincenzo Bugeja à Santa Venera.

32 J. Spradley, *The ethnographic interview*, *op. cit.*

33 Les comités de camps de personnes déplacées internes sont composés de résidents et de représentants élus dans les camps de personnes déplacées. Chaque camp visité au cours de travaux sur le terrain avait un comité de camp, mais seulement deux comités nous ont permis de faire un entretien. Pour une description plus détaillée des camps et des comités de personnes déplacées, voir Schuller 2013.

4) Entretiens ethnographiques avec huit représentants de la communauté haïtienne-américaine, à Miami, en Floride en 2011, sélectionnés par échantillonnage d'opportunité et la méthode boule de neige ;
5) L'analyse de photographies de graffitis et de street art captées par l'auteur lors de travaux sur le terrain dans la région métropolitaine de Port-au-Prince en 2010 et 2011.

Les entretiens exploratoires ont été faits exclusivement en créole ; les entretiens ethnographiques en Haïti ont été réalisés en créole, en anglais et en français ; et les entretiens ethnographiques à Miami ont été exécutés en anglais, avec du *code-switching* fréquemment en créole et en français. Les activités d'observation participante avec les non haïtiens se sont déroulées en anglais, tandis que les activités d'observation participante avec les Haïtiens se sont déroulées en créole et en français.

Les entretiens exploratoires sont de brèves conversations réalisées avec des PDI haïtiennes, durant de 5 à 25 minutes. Ces entretiens ont été menés à la demande de l'USAID-ORC et visaient à produire des rapports hebdomadaires documentant les perspectives et les priorités des PDI haïtiennes, en ce qui concerne les secours internationaux quant au tremblement de terre. Les entretiens exploratoires n'ont pas été enregistrés (bien que des notes aient été prises) et ont été conduits sur la base d'un échantillonnage d'opportunité lors de 23 visites uniques dans 16 camps PDI et autour de Port-au-Prince en avril et mai 2010. Les questionnaires d'entretiens exploratoires **(Appendice 2)** contenaient des questions ouvertes destinées à créer une base de références sur ce que les Haïtiens déplacés considéraient comme les questions et priorités les plus importantes notamment quant aux rôles que le gouvernement central d'Haïti et les organisations internationales devraient jouer dans la reconstruction post-séisme.

Le tableau ci-dessous contient une liste des camps PDI visités, le numéro d'identification de l'Organisation Internationale pour les Migrations (OIM) de chaque camp (le cas échéant), la population estimée à la date de la visite, la date(s) de visite(s), le nombre d'entretiens exploratoires menés et la présence ou pas des services vitaux demandés par USAID-ORC. Les résultats de cette recherche exploratoire ont été utilisés pour préparer des questionnaires qui ont permis de mener des entretiens ethnographiques avec des chefs de communautés de la région métropolitaine de Port-au-Prince et du sud de la Floride. Afin de préserver l'anonymat des participants des entretiens ethnographiques, leurs noms sont remplacés par des pseudonymes directement cités. Les seules

exceptions qui m'ont permis d'utiliser leurs vrais noms sont les personnes suivantes : Jacqueline Charles[34], journaliste au *Miami Herald*, le professeur Yves Colon[35] de l'Université de Miami, le *houngan*[36] et biochimiste Max Beauvoir[37] et Jerry Rosembert[38], artiste graffeur et aérosol engagé basé à Port-au-Prince.

(Image 4) ***Tableau de camps PDI visités en Haïti en 2010***

Camp	SSID #	Population Estimate	Date(s) Visited (all 2010)	# of People Interviewed	Tarps	Water	Health-care
Valle Bourdon	N/A	14,000	16-Apr	30	yes	no	no
Tabarre Issa	'114_05_353	5,000	18 & 28-Apr	35	yes	yes	yes
Corail Cesslesse	N/A	unknown	15, 18, & 28-Apr	50	yes	yes	yes
Champs de Mars	'111_01_034	unknown	17 & 21-Apr	40	yes	no	no
Canape Vert	'111_01_019	unknown	17-Apr	25	mixed	no	no
CEPEM	'112_01_083	unknown	19-Apr	30	yes	no	no
HENFRASA	'112_01_063	7,500	19-Apr	25	yes	no	no
St. Louis de Gonzague	'112_01_166	unknown	19-Apr & 5-May	15	yes	yes	yes
Automeca	'112_01_093	11,000	19-Apr	40	yes	some	no
Petionville Golf Club		55,000	18, 26, & 30 - Apr	100	yes	yes	yes
ATSCT	'118_04_028	167	24-Apr	2	yes	no	no
Delmas 33		13,820 families	27-Apr	25	yes	some	some
Villam-Beta		5,000	27-Apr	30	yes	some	no

34 Charles était une femme de 45 ans, qui vivait à Miami, et est titulaire d'une maîtrise en journalisme.
35 Colon était un homme de 50 ans, qui vivait à Miami, et est titulaire d'un doctorat en journalisme.
36 *Houngan* est le mot créole pour un prêtre vaudou, dérivé du mot fon *Hounnangan*.
37 Beauvoir était un homme de 75 ans, vivant à Mariani et titulaire d'une maîtrise en biochimie. Il est mort en 2015.
38 Rosembert était un homme de 26 ans, vivant à Port-au-Prince, et titulaire d'une licence en beaux-arts.

Rue Fort Mercredi	'111_03_001	4,000	29-Apr	20	no	no	no
"Cité #1"	'118_04_006	unknown	25-Apr	4	yes	no	No
Canaran 2		3,000	4-May	15	some	some	No

Méthodologie des terrains en Arizona

Les méthodes de recherche utilisées pour cette section sont bibliographiques, ethnographiques et d'observation participante. Ces études ont été réalisées de 2014 à 2019 principalement en Arizona[39] dans le but d'examiner l'histoire de la colonisation aux États-Unis et en Arizona ; de mieux comprendre les méthodes historiques et contemporaines d'oppression et de marginalisation des peuples indigènes par les gouvernements américains ; de faire des liens entre cette histoire raciste, la politique, la perpétuation de lois et idéologies racistes, l'effacement culturel et le néolibéralisme aujourd'hui. À la suite, cette section démontre comment certains artistes d'origine autochtone et chicano utilisent les arts hip-hop comme outil critique et éducatif de résistance aux nombreuses manifestations contemporaines de *Settler Colonialism*. Une explication détaillée du *Settler Colonialism* et de ses implications dans la recherche figure dans la sous-section Concepts clés de la Section 4.

En générant le corpus de la Section 4, nous avons appliqué la méthode d'observation participante aux expositions, concerts, ateliers, réunions et répétitions artistiques ; à l'organisation des interventions, des évènements et des ateliers publics à travers la pédagogie hip-hop en collaboration avec les artistes engagés décrits ici ; à l'incorporation de matériaux et d'évènements réalisés par des artistes engagés, collaborant occasionnellement à mes cours universitaires en apportant des réflexions critiques et en permettant des occasions d'apprentissage par l'expérience et l'apport d'un service. J'ai aussi été guidé et aidé énormément grâce à plusieurs conversations formelles et informelles avec la co-directrice et co-fondatrice de Neoglyphix, Dr. Martina Dawley, Alex Soto et Franco Habré de Shining Soul. Considérant que l'autodétermination dans la représentation des artistes et des peuples autochtones et chicanos est au cœur de cette recherche, j'ai tenté, tout au long de ce projet, de laisser les artistes et les collaborateurs parler pour eux-mêmes, en intégrant des citations provenant directement d'eux et de

39 Les recherches sur le terrain se sont déroulées d'abord à Tucson (2014-2017) ; Phoenix et Tempe (2016-2017) ; les réserves de Tohono O'odham, San Xavier et Salt River (2015-2017). À ces travaux s'ajoutent des interviews, des photos, des réflexions critiques et de courtes excursions ethnographiques réalisées en Californie (à San Diego), en France (à Paris, Marseille et Nanterre), au Canada (à Montréal) et au Maroc (dans plusieurs villes) de 2017 à 2019.

leurs œuvres et performances créatives autant que possible. Puisque Shining Soul et Neoglyphix sont connus en Arizona et internationalement, j'ai pu utiliser des extraits d'articles et des interviews déjà publiés comme citations. J'ai également modéré, enregistré, transcrit et cité sélectivement, avec la permission des autres participants, les discours publics de la table ronde organisée sur le Hip Hop Autochtone au Tucson Hip Hop Festival 2017.

À l'exception des conversations avec l'une de mes mentors, également membre du jury de ma thèse, Dr. Dawley (qui n'étaient pas enregistrées, mais documentées à l'aide de notes ethnographiques), j'ai décidé tôt dans la planification de ce projet de concentrer mes efforts et mon temps sur le travail de terrain. Je souhaitais ainsi développer un rapport et des relations professionnelles et amicales avec les artistes engagés afin de faciliter l'observation participante et les interventions directes, contrairement aux autres sections de cette thèse, qui sont basées sur des entretiens ethnographiques, formels et enregistrés. En tant qu'Euro-Américain, anthropologue et employé d'une institution historiquement liée au *Settler Colonialism* en Arizona (i.e. l'Université d'Arizona), cette approche m'apparaissait correcte. Considérant également les ruptures de confiance occasionnées par des chercheurs travaillant avec des Autochtones en Arizona récemment[40], cette approche était la seule manière viable et responsable de générer un corpus pour réaliser ce projet[41]. Bien qu'ils aient été un succès jusqu'à maintenant, le travail de terrain et l'analyse de cette étude ont également généré plusieurs questions, partiellement articulées dans la conclusion de cette section et abordées plus en détails dans la conclusion de la thèse elle-même. Maintenant qu'une confiance et que des relations professionnelles et amicales avec les artistes collaborateurs ont pu être établies, il sera facile d'utiliser des méthodes de recherche plus intimes s'il advenait que je revienne sur le terrain pour de futures recherches.

Pour l'observation participante avec Neoglyphix, nous avons organisé au moins 10 événements entre le 7 novembre 2014 et le 7 janvier 2017. Le travail de terrain avec Neoglyphix a consisté en deux événements de préparation (organisation et mise sur pied de la table ronde)[42], cinq réunions de

40 Pacheco, Christina M., et al. (2013). "Moving forward: breaking the cycle of mistrust between American Indians and researchers." *American journal of public health* 103.12: 2152-2159.

41 Pour plus d'informations sur les défis et les protocoles à suivre dans la recherche avec les communautés autochtones et des artistes engagés, voir la section de Réflexion Critique.

42 Le 7 novembre 2014 au Arizona State Museum et le premier octobre 2015 à Barrio Hollywood, tous les deux à Tucson.

planification[43] **(Image 5)** et trois expositions[44]. De même que pour Shining Soul, l'intégralité des interactions que j'ai pu avoir avec le groupe n'a pas été prise en compte dans le corpus puisque j'ai choisi d'inclure seulement les événements que j'ai documentés avec des notes de terrain anthropologiques. Bien que ces interactions ne se retrouvent pas dans le corpus formel, elles ont joué un rôle central dans le succès de ce projet en établissant un lien avec les artistes et collaborateurs. Dans le cadre de toutes mes interactions avec le collectif Neoglyphix, j'ai agi à titre de bénévole (préparation et récupération des panneaux en bois, création de documentation pour les expositions et de *flyers*), de coordinateur et de superviseur de bénévoles, de promoteur (d'une tournée européenne en 2018 qui ne s'est pas réalisée), de modérateur et de co-panéliste. Pour réfléchir à la question éthique en tant que chercheur qui travaille avec des communautés autochtones, j'ai profité de cinq conversations formelles avec Dr. Dawley[45], et de plusieurs conversations informelles avec des ami(e)s, des artistes et des mentors autochtones.

Pour mener l'observation participante avec Shining Soul, j'ai organisé plus de 10 événements entre le 7 septembre 2016 et le 4 mars 2017[46], qui se sont déroulés (tous sauf un) dans la zone métropolitaine de Phoenix[47]. De toutes les interactions que j'ai pu avoir avec Shining Soul, j'inclus dans cette liste uniquement les événements documentés par des notes de terrain anthropologique. Dans le cadre de l'entièreté de nos interactions (i.e. celles qui ont été documentées formellement, ainsi que les rendez-

43 Le 6 septembre 2015 et le 11 septembre 2016 au ASM à Tucson, le 29 octobre au Centre de Loisirs de San Xavier à la Mission San Xavier sur le territoire de la nation Tohono O'odham au sud de Tucson, la réunion de planification de Tucson Hip-Hop Festival en novembre 2016 au centre-ville de Tucson et le 3 décembre 2016 sur la Salt River Pima-Maricopa Indian Community à l'est de Scottsdale, en Arizona.

44 La levée de fonds pour Neoglyphix 2015 au Flycatcher à Tucson, l'exposition de Neoglyphix le 24 octobre 2015 au ASM à Tucson et le 7 janvier 2017 à The Hive à Phoenix.

45 Le 17 décembre 2015, le 11 février 2016, le premier août 2016, le 11 septembre 2016 et le 7 mai 2019 tous à Tucson.

46 Bien que j'aie tissé des relations amicales avec le groupe depuis 2014, ce n'est que pendant l'année scolaire 2016-2017 que j'ai réellement pu entamer un travail de terrain avec Shining Soul lorsque j'ai été embauché comme professeur de français à l'Université de l'État d'Arizona à Tempe, une ville satellite presque entièrement encerclée par la ville de Phoenix, la capitale de l'État d'Arizona.

47 L'observation de deux ateliers de Hip Hop 101 pour les jeunes organisés par Shining Soul à la branche Palo Verde de la Bibliothèque Publique de Phoenix (le 7 et 28 septembre 2016) ; des performances à Arizona Hip-Hop Day 2016 (le 19 novembre) et un concert au Crescent Ballroom (le 6 février 2017) où j'ai amené quelques-uns de mes étudiants de français de l'Université de l'État d'Arizona, tous les deux se tenant à Phoenix ; la réunion mensuelle de *Ableton User Group* à Tempe (28 novembre 2016) ; la réunion de *Dance Matters* à l'Université de l'État d'Arizona pour promouvoir un cours de hip-hop qui a été annulé par l'administration universitaire plus tard le même jour que celui de la réunion (29 novembre 2016) ; un atelier d'écriture créative à la biaisé de la pédagogie hip-hop à la branche César Chavez de la Bibliothèque Publique de Phoenix (3 décembre 2016) ; une session d'écriture et de freestyling avec Bronze Candidate chez moi à Tempe (20 décembre 2016) ; le tournage du clip pour la chanson « All Day » par Shining Soul à Nogales, Sonora, Mexique (5 février 2017) ; et une réunion chez Habré pour discuter des échantillons de l'instrumentale qu'il a composée pour la tournée des ateliers de pédagogie hip-hop au Maroc en mars 2017 (4 mars 2017).

vous informels et amicaux), j'ai agi à titre de fan, d'ami, de co-organisateur et de co-facilitateur d'ateliers, de promoteur (d'une tournée européenne en 2018 qui ne s'est pas réalisée), de modérateur et de co-panéliste. J'ai collaboré avec Shining Soul à l'organisation de trois interventions pédagogiques qui ont connu un certain succès :

1) Une présentation de 75 minutes, le 11 novembre 2015, pour discuter de leur musique et de leur engagement social dans mon cours d'anthropologie linguistique ANT 215 : *The Nature of Language* à Pima County Community College à Tucson ;
2) L'atelier « 123…Rap ! Une Soirée de Hip-Hop (en) Français », qui s'est déroulée le 1er novembre 2016 à l'Université de l'État d'Arizona à Tempe, pour faire découvrir aux participants le hip-hop francophone et la composition de leurs propres raps en français ;
3) La table ronde du Hip-Hop autochtone au Tucson Hip-Hop Festival 2017 (THHF 2017), à Tucson le 25 février 2017 **(Image 6)**, qui réunissait des artistes hip-hop des nations Pascua Yaqui, Tohono O'odham, Hopi, Navajo/Diné, Omaha et latino/Chicano pour discuter de l'identité, de l'authenticité, des problèmes et des enjeux liés au hip-hop autochtone en Arizona.

Bien que chaque section puisse être considérée comme une étude indépendante, les sections constituent ensemble un document global démontrant que le hip-hop peut être réfléchi comme cadre transformateur et intersectionnel pour l'avancement des droits de l'homme, de l'autonomisation et de l'éducation. En paraphrasant et en adoptant l'approche ethnographique d'Alonso, ces investigations locales répondent à des questionnements mondiaux portant plus largement sur la culture et le pouvoir[48]. Les données recueillies par cette étude démontrent que le hip-hop est bien plus qu'une entreprise, un art ou même une culture. C'est un cadre transformateur et intersectionnel qui valorise les droits de l'homme et favorise l'autonomisation en transcendant l'espace physique entre les artistes et leurs publics.

48 Alonso, Ana María (1995). *Thread of blood: colonialism, revolution, and gender on Mexico's northern frontier*. Tucson : University of Arizona Press, p. 8.



(Image 5) Norton pose au centre avec les artistes de Neoglyphix, Nox, Ingen, Eroder et Dwayno Insano, après une réunion de planification à la Mission San Xavier dans la Nation Tohono O'odham en 2016. Photo par Dr. Martina Dawley https://www.instagram.com/p/BMKfCySAVP2/



(Image 6) Norton, Soto et Habré de Shining Soul et Daniel G. lors de la table ronde Hip Hop Autochtone du Tucson Hip Hop Festival de 2017. Photo par Sheriff Jackson.

Section 2 Les droits de l'homme et le hip-hop à Malte

I. Préface

Mon engagement en tant que chercheur et activiste à Malte est le résultat d'une série d'événements qui se sont déroulés presque une décennie avant que j'entame ce projet. Après mon premier service pour le Corps de la Paix au Cameroun à l'hiver 2007, j'ai passé environ six mois chez mes parents en Pennsylvanie. Je travaillais alors au Walmart. À l'époque, j'avais postulé sans succès à quelques programmes d'études supérieures. Frustré par ma situation, j'ai décidé de m'inscrire à un certificat en enseignement de l'anglais intensif qui durait trois semaines. Avant la fin du cours, j'ai accepté un poste de spécialiste de la langue et de la communication que l'on m'a proposé chez Microsoft à Bangalore, Karnataka en Inde.

Le travail à Bangalore s'est avéré intense et solitaire. J'avais peu de temps libre, mais j'ai tout de même décidé de suivre un cours de langue arabe. Quelques fois par semaine, je prenais un pousse-pousse jusqu'à un grand quartier musulman afin d'étudier l'arabe. Pendant six mois, un vieil hôtelier indien, qui a vécu en Arabie Saoudite une vingtaine d'années, m'a donné des cours. J'ai ensuite poursuivi mes études en arabe à l'Université d'Arizona et au Maroc de 2009 à 2012. Au même moment, je débutais mes recherches et lectures sur la langue et la migration avec le *Tucson Refugee Project* du *Bureau of Research in Applied Anthropology*[49] au cours desquelles j'ai découvert Malte, qui m'a tout de suite fasciné. Ce territoire, qui est récemment devenu membre de l'Union européenne, est un petit pays arabophone de foi catholique situé au centre de la méditerranée sur une ancienne et importante voie de migration entre l'Afrique, l'Europe et le Levant **(Image 7)**. Grace à une bourse obtenue de l'Université d'Arizona, je me suis rendu à Malte pour la première fois à l'été 2014. J'y suis allé afin d'entreprendre des recherches sur la langue et la migration dans le cadre de l'école de terrain d'anthropologie gérée par des anthropologues de l'Université Catholique de Louvain[50].

Pendant ce premier mois de travail sur le terrain, j'ai mené trois entretiens ethnographiques avec des experts maltais en migration. J'ai également passé une journée au *Marsa Open Centre* **(Image 8)** pour

49 Coşkun, Ufuk; Norton, Charles; and Speilhagen, Alexa (2011). *Serving the Tucson Refugee Community: A Snapshot of Key Issues and Concerns 2010-2011*. Bureau of Applied Research in Anthropology, l'Université d'Arizona. https://hcommons.org/deposits/item/hc:19077/

50 Off the Beaten Track Anthropology Field School à Gozo : https://www.anthropologyfieldschool.org/

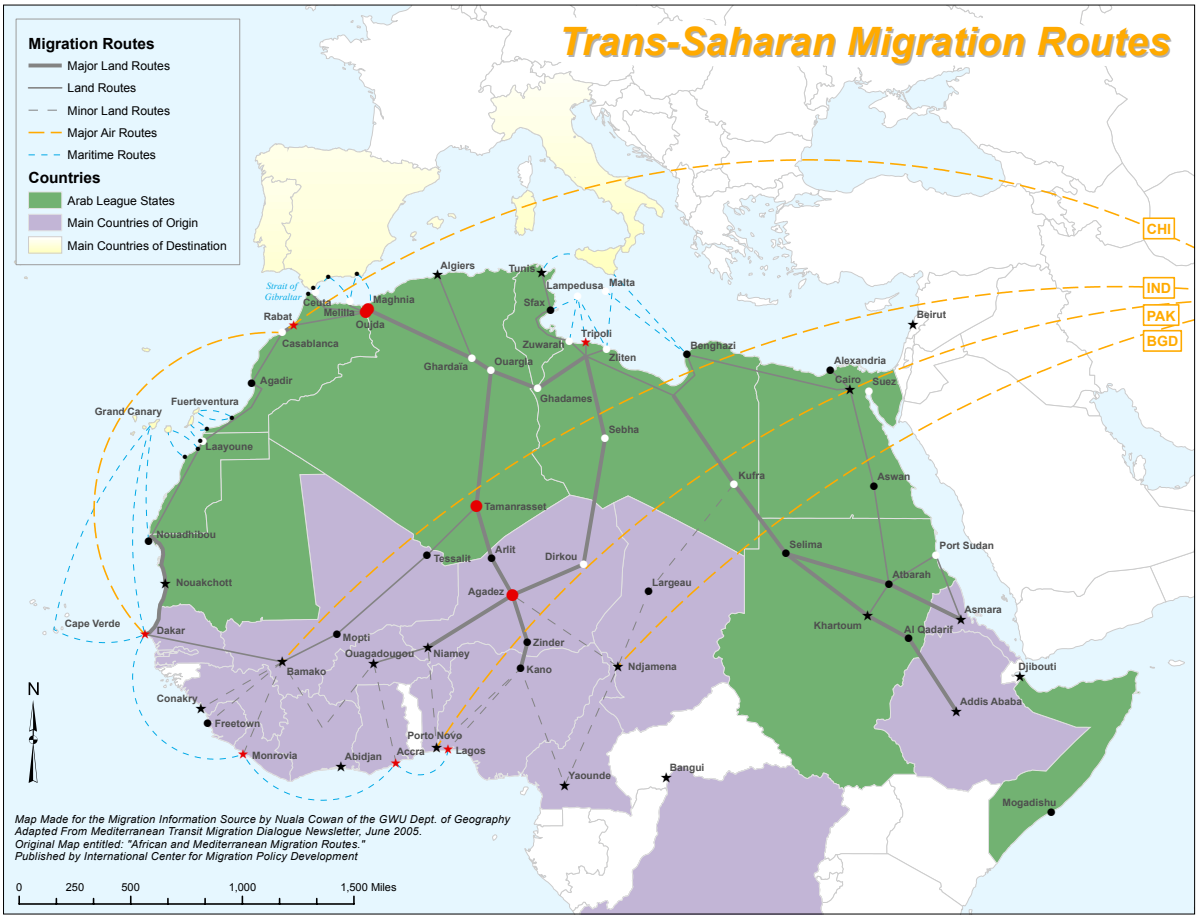
rencontrer, parler et manger avec des migrants qui y vivent. De plus, j'ai pu élargir mon réseau en tissant de nouvelles rencontres avec des activistes et des érudits influents. En outre, j'ai eu la chance de découvrir la langue, la culture et la politique locales. Embauché par la *Platform of Human Rights Organisations of Malta* (PHROM)[51] pour écrire le premier rapport annuel sur les droits de l'homme du pays[52], je suis retourné à Malte au début de 2015 pour faire deux mois de travail intensif de terrain. À l'été 2016, je me suis rendu de nouveau à Malte, pour un mois cette fois, afin de donner un cours à l'école d'été d'anthropologie *Off the Beaten Track*, spécialisée dans les méthodes de recherche. J'y ai partagé mes expériences de recherche et les données recueillies quant à la migration, à la langue et aux droits de l'homme **(Image 9)**.

Au-delà des aspects sociolinguistiques fascinants, qui m'ont d'abord poussé à entamer des études sur Malte, c'est la rapidité et la teneur des changements nationaux et sociétaux que le pays a subis au cours des quinze années qui se sont écoulées depuis son entrée dans l'Union européenne, qui m'ont amené à poursuivre cette recherche. Parmi les nombreux changements qui sont advenus, les plus importants ont été les changements démographiques, la modification du droit national et international et l'évolution de l'opinion publique quant aux politiques sur les droits de l'homme[53]**.** S'appuyant sur mes recherches antérieures sur la langue, la migration et les droits de l'homme à Malte, cette section montre que la culture hip-hop est un outil puissant qui permet aux Maltais de négocier ces changements avec dignité et autodétermination. Le hip-hop permet aux artistes maltais engagés de faire valoir leurs idéaux libéraux et pluralistes, tout en renversant les tabous sociaux et en discutant franchement des maux sociaux, dans une langue qui est la leur.

51 Les détails concernant l'organisation et la raison d'être de PHROM sont évoqués clairement en page 5 dans l'Introduction du rapport de 2015 :

> *Counting 25 Member Organisations and growing each month PHROM is composed of non-governmental organisations (NGOs) working in several and various domains, including: LGBTIQ, disability, housing, university-community relations, media, gender equality, law, migration/asylum, medical patients, children, the environment, amputees, mental health, freedom of speech, and personal development. In addition to providing a unified voice for human rights-based NGOs, and creating a forum for these organisations to engage with universal issues across sectors, PHROM is also active in capacity building and research.*

52 PHROM (2015). "Looking Beyond the Rainbow : Annual Human Rights Report 2014," *op. cit.*
53 *Ibid.*



(Image 7) Malte, au centre des routes migratoires transsahariennes. Source : https://www.migrationpolicy.org/article/trans-saharan-migration-north-africa-and-eu-historical-roots-and-current-trends



(Image 8) Un sentier menant au Marsa Open Center de la ville de Marsa à Malte

Migration, Language, and Human Rights

Project of the Off the Beaten Track 2016 Field School

Université Paris X-Nanterre (France)
University of Arizona (USA)
Expeditions, Research in Applied Anthropology vzw (Belgium)









Since Malta's entry into the European Union (EU) in 2004, the small island archipelago has undergone rapid sociocultural change, resulting in significant shifts in demographics, national and international laws, and public opinion on human rights. Although within the last year Malta has legalized same sex unions and ended mandatory detention of irregular migrants, much work remains in creating an equal, open society. As the southern most EU country, irregular immigration to Malta has increased dramatically since 2004, creating significant social and economic tensions between many locals and migrant communities. Considering Malta's insularity, and relatively homogenous religious, ethnic, and cultural composition, many migrants struggle with integrating into Maltese society. Although English is spoken widely throughout the islands, Maltese remains extremely important in developing interpersonal relationships and professional networks. Participants in this module will learn methods in applied and linguistic anthropology, and use them in the field to explore the intersections of language and migration in Gozo and Malta.

Goals

- Read and discuss recent literature on migration and language
- Learn research methods in linguistic and applied anthropology
- Learn to how conduct ethnographic interviews and data management
- Learn how to select and recruit local research collaborators
- Learn how to conduct participant observation using the Community Based Participatory Research model
- Complete a collaborative research project using data collected during fieldwork

Project Leaders

Charles Norton (University of Arizona)
Sam Janssen (Expeditions)
Marjan Moris (KU Leuven)

Practical Information

This workshop is part of the Off The Beaten Track field school. Registrations can be done on our website.

Information about the workshop
Charles Norton
cpnorton@gmail.com

Practical information about the project
Sam Janssen (program director)
Expeditions, Research in Applied Anthropology vzw
sam.janssen@xpeditions.be

Session dates

June 10, 2016 - June 29, 2016
July 4, 2016 - July 23, 2016
July 28, 2016 - August 16, 2016

université Paris Ouest Nanterre La Défense

The University of Arizona

Expeditions Research in Applied Anthropology

www.anthropologyfieldschool.org

(Image 9) Affiche pour le cours sur la langue, la migration et les droits de l'homme à Malte en 2016



(Image 10) La position géographique de Malte, au centre de la mer Méditerranée. Source : https://www.um.edu.mt/science/geosciences/apr/site

II. Contexte socio-historique[54]

Malte, Gozo et Comino sont les trois petites îles habitées qui composent la nation contemporaine de Malte. Ces îles font partie de l'archipel maltais, qui est situé presque au centre géographique de la mer Méditerranée : 93 km au sud de la Sicile (Italie), 350 km au nord de Tripoli (Libye) et 322 km à l'est de

54 Les sources primaires relatives à l'histoire maltaise sont impossibles à trouver dans les bibliothèques auxquelles j'ai accès. C'est pourquoi dans le début de cette section, certains points clés du premier chapitre de Boissevain 2004 sont paraphrasés. Publié à l'origine en 1965, *Saints and Fireworks* est l'ethnographie la plus connue de Malte avant son indépendance, et contient dans sa bibliographie bon nombre d'excellents textes historiques rédigés par des auteurs maltais (2004 : 145-148).

Tunis (Tunisie) **(Image 10)**. Géologiquement, les îles sont composées de calcaire tertiaire et l'on dénombre plusieurs excellents ports maritimes naturels grâce à leur topographie. Des humains vivent à Malte depuis au moins 5200 avant n. ère. Les îles abritent de nombreux sites archéologiques où l'on peut observer des temples mégalithiques très bien préservés. En raison de son emplacement stratégique et de ses beaux ports maritimes naturels, Malte est fréquenté par de nombreux envahisseurs, aux visées coloniales, presque tout au long de son histoire[55]. Pendant ces longues périodes de colonisation, la petite population indigène était bilingue, subissant probablement un changement de langue à chaque nouvelle conquête. Elle comptait entre 5 000 et 10 000 habitants[56].

L'histoire coloniale de Malte est documentée depuis au moins 2 500 ans. Les Phéniciens, les Carthaginois, les Grecs et les Romains ont successivement occupé ce territoire. Malte a ensuite fait partie de l'Empire byzantin, il ne reste cependant aucun document historique relatant cette période. En 870 avant n. ère, des Arabes musulmans de l'Émirat de Sicile ont pris le contrôle des îles. Les Maltais contemporains parlent encore une version de cette langue aujourd'hui. À eux se sont substitués les Normands, les Souabes (d'Allemagne contemporaine), les Angevins (de la France et de l'Angleterre contemporaines), les Aragonais, et puis les Castillans (de l'Espagne actuelle). En 1530, l'empereur romain germanique Charles V remet Malte et Gozo entre les mains de l'Ordre Souverain Militaire de Saint-Jean de Jérusalem. Un ordre monastique, catholique, hospitalier et militaire, qui s'est formé à l'époque des croisades. Les chevaliers qui en font partie sont connus comme les Hospitaliers, Boissevain les décrit ainsi : « *a powerful body of celibate nobles vowed to helping the poor, caring for the sick, and waging war on Islam*[57] ».

Lorsqu'ils sont expulsés de Rhodes par Suleyman le Magnifique en 1522, les chevaliers Hospitaliers ont particulièrement besoin de Malte. Dans les années qui suivent l'annexion de Malte, les architectes qui se trouvent parmi les chevaliers, exploitent les pierres et la main d'œuvre indigène pour transformer le Grand Port en forteresses de calcaire. Actuellement, il est toujours possible de les admirer puisqu'elles ont été spectaculairement préservées à La Valette et dans les « Trois Villes » adjacentes de Cospicua, Vittoriosa et Senglea. Le conflit entre les chevaliers et les Ottomans a atteint son paroxysme

55 Boissevain, Jeremy (1965/2004). "Saints and Fireworks." *Religion and Politics in Rural Malta.* Oxford : Berg Publishers.

56 Brincat, Joseph M. (2005). "Maltese–an unusual formula." *MED Magazine* 27. Accessible gratuitement à : http://macmillandictionaries.com/MED-Magazine/February2005/27-LI-Maltese-print.htm

57 J. Boissevain, *Saints and fireworks*, op. cit., p. 4.

quatre décennies plus tard, lors du Grand Siège de Malte en 1565, lorsque 500 chevaliers ont dirigé une force de 6 000 soldats pour défendre les îles contre une attaque de 40 000 Turcs et alliés. Le siège de Malte a duré quatre mois, la victoire des chevaliers Hospitaliers est l'un des événements les plus célèbres de l'Europe du XVIe siècle. Rétrospectivement, elle peut être considérée comme le début de l'ère de la domination navale espagnole dans la région méditerranéenne et au-delà. 200 ans plus tard, Voltaire aurait même clamé : « Rien n'est plus connu que le siège de Malte, où la fortune de Suleyman échoua[58] ».

En 1798, Napoléon conquiert Malte et expulse les chevaliers Hospitaliers. En seulement huit jours, la durée totale de son séjour aux îles, Napoléon impose un programme de réformes sociales drastiques. Il abolit notamment la noblesse, fonde plusieurs écoles publiques, octroie une protection aux Juifs et diminue significativement le pouvoir de l'église catholique. Ces changements sévères dans les valeurs fondamentales et les institutions maltaises, en particulier en ce qui concerne le pouvoir ecclésiastique, fomentent une rébellion populaire contre la domination française. Après être venus en aide aux Maltais, Lord Nelson et les Britanniques prennent le contrôle des îles deux ans plus tard. En 1815, Malte devient officiellement une colonie britannique. Boissevain explique les changements qui adviennent dans cette nouvelle colonie : « *Under British rule Malta changed from a theocracy ruled by a religious order, to a self-governing colony with an active political life*[59] ». Sous le joug britannique, Malte devient un poste militaire important, qui servira finalement de quartier général à la flotte méditerranéenne britannique pendant la Seconde Guerre mondiale et subira, par la suite, de lourds bombardements. Malte devient un État britannique indépendant en 1964. Plus tard, en 1974, le pays acquiert le titre de république indépendante. Aujourd'hui, Malte et le Royaume-Uni entretiennent des relations diplomatiques amicales et les demandes de citoyenneté maltaise déposées par des ressortissants britanniques augmentent de façon exponentielle depuis le vote du BREXIT de 2016[60].

Selon mes observations, le récit populaire de la culture maltaise contemporaine commence en 60 avant n. ère lorsque Paul de Tarsus (connu plus tard comme un apôtre ou Saint Paul) fait naufrage à Malte. Lors de son séjour de trois mois, qui est prétendument documenté dans les Actes des Apôtres dans le

58 Castillo, Dennis Angelo (2006). *The Maltese cross: a strategic history of Malta*. No. 229. Greenwood Publishing Group.
59 J. Boissevain, *Saints and fireworks*, op. cit., p. 6.
60 Grech, Denise (2018, 15 novembre). "Britons eye Maltese citizenship amid Brexit fears**."** *Times of Malta*. https://timesofmalta.com/articles/view/britons-eye-maltese-citizenship-amid-brexit-fears.694366

Nouveau Testament de la Bible chrétienne, l'apôtre convertit toute la population de Malte au christianisme. Aujourd'hui, les chrétiens de Malte restent fiers de cette conversion précoce. L'endroit où Saint Paul a foulé le sol la première fois porte d'ailleurs son nom, encore aujourd'hui[61]. Plus récemment, Malte est devenu un pays faisant partie de l'Europe grâce à son rôle vital dans la victoire des puissances alliées pendant la Seconde Guerre mondiale[62], ainsi qu'à son indépendance du Royaume-Uni en 1974. Bien que la langue maltaise soit un dialecte arabe, l'accueil d'événements importants de la chrétienté primitive, son importance dans la victoire des alliés dans la Deuxième Guerre mondiale et son entrée dans l'Union européenne en 2004 ont consolidé une identité contemporaine nationale maltaise chrétienne plutôt qu'arabe ou moyen-orientale. Finalement, le Grand Siège de Malte survenu au XVIe siècle (étant lui-même une victoire contre un empire musulman) et la Seconde Guerre mondiale ont fortifié la croyance populaire selon laquelle les Maltais peuvent réussir à tout accomplir s'ils se lèvent et se battent ensemble.

Pendant la majeure partie des 500 dernières années, les îles maltaises ont été essentiellement une forteresse théocratique. Aujourd'hui, cette histoire est perceptible à travers l'architecture (en particulier dans les villes du Grand Port), l'homogénéité sociale et religieuse, et la puissance inégalée de l'église catholique, qui reste à ce jour l'institution la plus puissante des îles. Naturellement, au fil des nombreuses conquêtes qu'ils ont subies, les peuples autochtones de Malte ont assimilé certains aspects culturels apportés par les différents occupants et suzerains coloniaux. Bien que les événements historiques passés aient contribué à former une communauté ainsi qu'une langue qui sont complexes, uniques et belles, la mentalité catholique de forteresse et la situation géographique insulaire de Malte ont engendré une culture populaire qui est parfois xénophobe, pieuse et pharisienne. Une personne maltaise interrogée a décrit la société maltaise comme étant axée sur certaines valeurs précises, qui « expulsent » ou « rejettent » les personnes qui ne s'y conforment pas. Des exemples de ce phénomène sont étudiés dans cette section. Il sera question notamment des parents surprotecteurs et moralisateurs, d'approches condescendantes et infantilisantes envers les personnes handicapées, et d'obscurantisme volontaire par rapport aux liens linguistiques et culturels avec le Maghreb et le monde

61 Située à 16 km au nord-ouest de La Valette, St. Paul's Bay est maintenant la ville la plus peuplée de Malte.
62 L'Italie et l'Allemagne ont assiégé Malte et ses bases militaires britanniques de 1940 à 1942. En 1942, le roi George IV a décerné à Malte et à son peuple la croix de George pour honorer leur bravoure et leur dévouement pendant le bombardement. En 1943 la croix de George est incorporée au drapeau maltais, elle s'y trouve toujours aujourd'hui.

arabe[63]. Malgré son catholicisme ambiant, l'expérience de Malte en tant que colonie britannique récente a entraîné un sentiment pro-palestinien chez les habitants des îles alors qu'en France, pays où la culture militante est historiquement riche, les marches et manifestations de solidarité avec les Palestiniens sont souvent interdites.

Sur le plan politique, Malte est désormais une République démocratique, au régime représentatif. La langue et la religion sont des acteurs clés de son organisation politique. Depuis son indépendance, deux partis dominent et se relaient au pouvoir : le *Nationalist Party* (Parti nationaliste) de centre droit et le *Labour Party* (Parti des travailleurs) de centre gauche. Le « bleu » est un parti nationaliste chrétien conservateur. Il a tenté pendant une grande partie du XIXe siècle de résister aux autorités coloniales britanniques en imposant, sans succès, l'italien comme langue d'enseignement dans les écoles et autres institutions. Cette politique a été créée par les chevaliers Hospitaliers et a perduré pendant plusieurs siècles[64]. Le « rouge » est le Parti des travailleurs, il est social-démocrate. Il a soutenu avec succès, à travers l'histoire, de nombreuses campagnes pour l'anglicisation linguistique des institutions maltaises. Le taux de participation aux élections à Malte est extrêmement élevé[65]. Le résultat des élections, en particulier lorsqu'elles concernent des questions sociales qui sont très divisées, est souvent très serré.

En plus de renforcer l'identité européenne, l'entrée de Malte dans l'Union européenne a également entraîné d'importants changements culturels et économiques difficilement compatibles avec les valeurs religieuses de la société maltaise. Cette transition a également engendré beaucoup de retombées économiques, une augmentation du pouvoir d'achat, un grand bond en matière de développement, une mobilité accrue pour les citoyens du pays ainsi que plusieurs opportunités éducatives. L'arrivée en 2010 de la compagnie aérienne économique irlandaise Ryanair a anéanti le quasi-monopole d'Air Malta, rendant la mobilité et les études à l'étranger économiquement possibles pour de nombreux Maltais. La mise en place d'un accès Internet plus abordable, qui a permis à de nombreux Maltais

63 Chetcuti, Kristina (2014, 8 février). "Why Most Maltese Share the Same 100 Surnames." *Times of Malta*, http://timesofmalta.com/articles/view/Why-most-Maltese-share-the-same-100-surnames.506018
Muscat, Caroline (2014, 13 septembre). "So Who Are the 'Real' Maltese?" *Times of Malta*, www.timesofmalta.com/articles/view/So-who-are-the-real-Maltese-.535578
Aquilina, Joseph (1970). *Papers in Maltese linguistics*. Valletta : University of Malta Press.

64 Cassar, George (2003). "Politics, religion and education in nineteenth century Malta." *Journal of Maltese Educational Research Vol* 1.1 : 96-118.

65 Comparativement au taux de participation aux élections présidentielles américaines de 2016, qui a été d'environ 61%, et à la participation au scrutin final de l'élection présidentielle française de 2017, qui a été d'environ 65%, le taux de participation aux élections générales de 2017 à Malte a été de 92%.

d'être connectés, a également été un facteur important de changement pour le pays. Il a permis à Malte de s'ouvrir à un monde davantage pluraliste. Bien que son évolution ait parfois été controversée et incomplète[66], au cours des 10 dernières années, Malte a accompli des progrès rapides dans le domaine des droits de l'homme. La légalisation du divorce en 2011 et la légalisation du mariage homosexuel avec le Civil Unions Act en 2014 en sont de bons exemples. Malte jouit également d'une importance diplomatique et culturelle croissante grâce à son ascension à la présidence de l'UE en 2017 et à la nomination de La Valette comme capitale culturelle de l'UE en 2018.

Malgré ces avancées, de nombreuses manifestations se sont déroulées à Malte à la fin de 2019. Elles ont été provoquées par les révélations de l'implication de hauts responsables du gouvernement national et du Parti des travailleurs dans la corruption et dans le meurtre de la journaliste Daphne Caruana Galizia[67]. Connue dans le discours national simplement par son pronom « Daphné », la journaliste a été tuée dans un attentat à la voiture piégée en octobre 2017[68]. Avant d'être réduite au silence, Daphné critiquait le gouvernement maltais, que beaucoup considèrent comme ayant vendu son intégrité, l'environnement naturel et ses valeurs traditionnelles au profit de l'élite politique. Par exemple, Malte :

- Possède le taux d'imposition sur les entreprises le plus bas de l'UE (i.e. 5% à Malte contre 22% en moyenne pour les autres pays de l'UE) ;
- Est devenu une plaque tournante de blanchiment d'argent pour la mafia italienne, les autocrates d'Azerbaïdjan et des Émirats à travers des pots-de-vin, des investissements dans les crypto-monnaies et des jeux en ligne ;
- Est connu pour les traitements racistes que l'État inflige aux migrants et aux réfugiés, le surdéveloppement destructeur de l'environnement et un programme permettant aux riches étrangers d'acheter la nationalité maltaise (et par la suite de l'UE) au coût de 650 000 € et d'un

66 Par exemple, Malte est le seul membre de l'Union européenne, et l'un des 20 pays dans le monde entier, où l'avortement est illégal en toutes circonstances. D'après mon expérience de chercheur à Malte, même le débat public sur l'avortement est soumis à la censure.

67 Clapp, Alexander (2019, 3 décembre). "Malta's Corruption Is Not Just in the Heart of Government, It's the Entire Body." *The Guardian*, Guardian News and Media, , www.theguardian.com/commentisfree/2019/dec/03/malta-corruption-daphne-caruana-galizia-murder?CMP=share_btn_fb&fbclid=IwAR2B-epMF_rjZjmpzmxW5ZihXr9YwawhJz0FkCjeKLfrmOr_97fephCAh9Y

68 Sur les nouvelles les plus récentes sur Daphne Caruana Galizia, voir la page du Guardian consacrée à son histoire : http://www.theguardian.com/world/daphne-caruana-galizia. Pour lire ses articles, qui au moment de sa mort étaient les plus lus à Malte, consultez le blog de Daphné à l'adresse suivante : https://daphnecaruanagalizia.com/

investissement de 150 000 € dans des obligations d'État (Mallia 2020 ; Reel 2018 ; Guarascio 2019)[69].

Paradoxalement, c'est en 2013 que les Travaillistes reprennent le contrôle du gouvernement à l'aide d'une plateforme utilisant la devise *Malte Tagħna Lkoll* (« Malte est à nous et nous appartient »). Ils accèdent au pouvoir malgré les nouvelles récentes révélant que le gouvernement actuel est une kleptocratie à peine voilée, et est complice de l'assassinat d'une journaliste dénonciatrice des injustices, d'une héroïne nationale maltaise.

III. La situation des droits de l'homme actuelle[70]

***Things are good for most people in Malta, so many serious social problems are perceived only to exist in other countries, and their existence is taken for granted within our own borders*[71].**

-Représentant du KSU

À Malte, la conceptualisation des droits de l'homme est arrivée avec la création du document le plus largement diffusé et accepté sur le sujet dans le monde, la Déclaration universelle des droits de l'Homme (UN 1948)[72]. Selon les entretiens de PHROM, qui ont été menés auprès d'une vingtaine d'experts et de professionnels maltais des droits de l'homme, d'autres traités ont influencé leur définition à Malte : « *Istanbul Convention,*[73] *core UN human rights treaties,*[74] *the European Convention on Human*

69 Le *Individual Investor Programme* : https://iip.gov.mt/

70 Pour une liste complète des instruments juridiques internationaux et régionaux directement liés aux droits de l'homme et qui ont été ratifiés et / ou signés par Malte, voir PHROM 2015 : 47-51.

71 PHROM, "Looking Beyond the Rainbow : Annual Human Rights Report 2014", *op. cit.*, p. 43.

72 *Universal Declaration of Human Rights* de 1948: http://www.un.org/en/documents/udhr/

73 *The Convention on Preventing and Combating Violence Against Women and Domestic Violence* (2011), disponible à http://conventions.coe.int/Treaty/EN/Treaties/Html/210.htm

74 Par exemple le *United Nations Convention on the Rights of the Child* et le *International Covenant on Civil and Political Rights*.

Rights,[75] *European Union (EU) legal instruments, and the two chapters of the Constitution of Malta*[76] *that address human rights*[77] ». Des interprétations plus personnelles, quant à la signification des droits de l'homme, sont également exprimées dans les entretiens de PHROM :

> *[…] the right "to be who you are"; equal rights for disabled people; the ability to "lead a normal life"; a tool to advance social justice; access to education, shelter, and "things most people take for granted"; human dignity; a clean environment; access to follow-up care for patients; equal treatment for all, including people with mental health problems; a "legal standard to which the government should be held"; liberty; freedom of speech; and the freedom for individuals to pursue happiness*[78].

En plus d'être le moteur initial de mes recherches, durant mon travail de terrain, l'immigration était de loin la question la plus urgente dans le domaine des droits de l'homme à Malte. Cette réalité se reflète dans les entretiens de PHROM, où les répondants faisant partie des organisations membres ont identifié l'immigration comme étant le problème le plus urgent lié aux droits de l'homme à Malte[79]. À partir de 2015, la grande majorité des migrants irréguliers secourus dans les eaux maltaises se font relocaliser en Italie. Certaines sources spéculent que cette relocalisation s'avère être la récompense d'un accord secret pour avoir renoncé à certains droits d'exploration pétrolière maritime[80]. Bien que des enjeux importants, liés aux droits de l'homme quant aux migrants irréguliers, existent toujours, telle que la relance de la détention obligatoire[81], beaucoup d'études ont déjà été écrites sur la migration

---

75 *The European Convention on Human Rights* (1950), accessible à http://www.echr.coe.int/Documents/Convention_ENG.pdf

76 *Constitution of Malta*, (1964), accessible ici : http://www.justiceservices.gov.mt/DownloadDocument.aspx?app=lom&itemid=8566&l=1

77 PHROM, "Looking Beyond the Rainbow : Annual Human Rights Report 2014", *op. cit.*, p. 16.
78 *Ibid.*
79 *Ibid.*, p. 19-20.

80 Orland, Kevin Schembri (2016, 9 avril). "Malta-Italy Migration 'Secret Deal' Resurfaces in the International Media." *The Malta Independent*, www.independent.com.mt/articles/2016-04-09/local-news/Malta-Italy-migration-secret-deal-resurfaces-in-the-international-media-6736156026

81 PHROM, "Looking Beyond the Rainbow : Annual Human Rights Report 2014", *op. cit.*, p. 29 & 44.

Abela, Kristina (2020, 4 janvier). "1,400 Migrants Detained 'Illegally' at Marsa and Safi - UNHCR." *Times of Malta*, http://www.timesofmalta.com/articles/view/1400-migrants-detained-illegally-at-marsa-and-safi-unhcr.760653?fbclid=IwAR2yfQh2kmVXUDYC44Jqz2SrchX8QnKPT6WYMekM-dduuapTfvou_UaNKyw#.XhBq8hvfcN9

à Malte[82]. En outre, comme l'indique le début de son titre, *Beyond the Rainbow*, les questions LGBTQI+ représentent un des thèmes centraux du rapport de PHROM 2015. Le reste de cette section est consacré à l'introduction et à la contextualisation de deux aspects particuliers des droits de l'homme à Malte. Ces aspects sont pertinents au regard des deux artistes hip-hop maltais qui seront présentés dans les prochaines lignes. Il s'agit de la langue maltaise et de la construction sociale du handicap.

La langue maltaise

Bien qu'il y ait toujours plus de questions que de réponses définitives quant à l'histoire des sociétés néolithiques qui ont construit les fameux temples à Malte, on sait qu'elles parlaient probablement une langue indo-européenne et qu'elles ne vivaient pas à plein temps sur les îles[83]. Les Phéniciens ont apporté les premiers écrits sur les îles vers 700 avant n. ère. Durant les 1 500 années qui ont suivi, les habitants de Malte ont probablement parlé le latin vulgaire, comme c'était courant dans les territoires romains en Afrique du Nord. Plus tard, le grec byzantin serait devenu la langue parlée, comme dans la plupart des régions voisines de la Sicile[84]. Malgré ces incertitudes, les chercheurs s'entendent sur le point de départ de l'histoire de la langue maltaise contemporaine qui est l'invasion arabe de 870. Cette invasion a favorisé le remplacement rapide et complet des langues indigènes maltaises par l'arabe :

> *[S]cholars agree that the starting point of the history of Maltese is the Arab invasion of 869/870. This event apparently brought about a rapid and complete upheaval in the language spoken, wiping out the one spoken before. Whether the inhabitants of the Maltese islands previously spoke Punic, Vulgar Latin or Greek remains largely hypothetical because up to now inquiries into the substratum have uncovered very few concrete clues*[85].

Depuis la conquête normande des îles en 1090, le blanchissement ou la (re)latinisation de la langue maltaise se poursuit toujours de nos jours. Elle a été renforcée par l'expulsion des musulmans en 1224,

---

82 Par exemple, pour avoir un aperçu des défis techniques à relever durant la crise des droits humains lors des traversées de la mer Méditerranée, voir Amnesty International 2014. Pour des études plus approfondies sur les défis socioculturels et éducatifs concernant la réinstallation et l'intégration des immigrants à Malte, voir Pisani 2013A & 2013B, Pisani 2016, Pisani & Azzopardi 2008 et Pisani & Grech 2017. Pour un récit de première main du voyage d'un réfugié somalien, qui a traversé le désert du Sahara et la mer Méditerranée avant d'obtenir l'asile à Malte, voir Abdi 2015.

83 Brincat, Joseph (1991). "Language and demography in Malta: The social foundations of the symbiosis between Semitic and Romance in standard Maltese." *Malta: A Case Study in International Cross-Currents. Stanley Fiorini and Victor Mallia-Milanes* (Eds.) : 91-110.

84 J. Brincat, *Maltese–an unusual formula*, *op. cit.*

85 J. Brincat, *Language and demography in Malta*, *op. cit.*
Saydon, P.P. (1956). "The Pre-Arabic Element in Maltese Toponymy", *Orbis, v,* 1 : 191-197.

l'arrivée des chevaliers Hospitaliers au XVIe siècle et l'entrée du pays dans l'UE en 2004. Les chevaliers, malgré leurs origines majoritairement espagnoles et françaises, ont choisi l'italien pour langue officielle. Tandis que le statut de l'italien, qui était alors l'une des langues officielles, a perduré pendant plus d'un siècle, le processus d'anglicisation a commencé en 1813. L'italien est devenu, avec la foi catholique, le deuxième pilier constitutif de l'identité ethnique maltaise. À la même époque, des artistes, linguistes et universitaires maltais composaient une littérature, concevaient une grammaire et développaient des dictionnaires dans la langue locale. Grâce à ces infrastructures, le maltais est adopté comme langue officielle en 1934 tandis qu'en raison de tensions croissantes entre le Royaume-Uni et l'Italie à l'approche de la Seconde Guerre mondiale, l'italien est abandonné comme langue officielle en 1936[86].

L'histoire du maltais est en fait l'histoire d'une convergence unique entre les familles de langues romanes d'Europe du Sud et sémitiques d'Afrique du Nord. Grâce à son isolement géographique et administratif, le processus naturel de symbiose linguistique a pu se poursuivre sans entrave pendant des siècles[87]. La langue maltaise actuelle est un amalgame d'influences de l'arabe, du sicilien, de l'italien et de l'anglais, qui correspondent au développement historique, politique et social de la communauté maltaise[88]. Cet enchevêtrement, et les périodes historiques associées à chacune des langues contributrices sont déterminants dans le développement et l'adoption de mots étrangers dans le lexique maltais :

> *Although the basic Arabic lexical core satisfies the communicative needs of a rural society and of most personal and domestic situations, the vocabulary acquired over the centuries kept growing together with the new skills. Therefore Sicilian words are frequently used in traditional crafts like woodwork, fishing and building, while Italian words are mostly used in education, culture, religion, administration and law. On top of this the terminology of new areas and activities that were introduced in the British period – the dockyards, aviation, accountancy and taxation – or which have been drastically renewed,*

86 J. Brincat, *Maltese–an unusual formula*, *op. cit.*
87 J. Brincat, *Language and demography in Malta*, *op. cit.*, p. 93.
88 Tagliaferro, N. (1910). *Sugli elementi costitutivi del linguaggio maltese*. Valletta : University of Malta Press.
Cremona, N. *X'inhu l-Malti safi?* (1925). Valletta : University of Malta Press.
Aquilina, J. (1945). *L-Ilsien Malti*. Valletta : University of Malta Press.
Aquilina, J. (1959/1973). *The Structure of Maltese*. Valletta : University of Malta Press.

like medicine, the sciences and technology, especially those involving electrical and electronic appliances and practices, is full of English words[89].

Aujourd'hui, le maltais et l'anglais sont les deux langues officielles à Malte, bien qu'environ les deux tiers de la population soient toujours capables de parler italien. Bien qu'elle ne compte qu'environ un demi-million de locuteurs natifs dans le monde, et malgré la prévalence croissante des touristes et des médias anglophones, la langue maltaise continue de survivre de façon improbable et impressionnante. Le maltais est l'unique dialecte arabe, parlé en Espagne, en Sicile et en Andalousie au Moyen Âge, qui a survécu. C'est également la seule langue d'origine arabe qui possède un alphabet latin. En plus d'être une langue officielle de l'Union européenne depuis 2004, à Malte elle est un outil important de communication quotidienne, dans les arts et les médias, et pour l'identité nationale. Le maltais (comme d'autres langues autochtones) est protégé par les articles 2 et 22 de la Déclaration universelle des droits de l'homme.

Bien que le maltais ait une histoire riche et intéressante, sa complexité et son petit nombre de locuteurs le rendent difficile à apprendre pour les étrangers. C'est pourquoi l'industrie de la musique maltaise n'est pas rentable au niveau international pour les dirigeants des labels de musique motivés par l'appât du gain. Malgré son absence sur les plateformes populaires, telles que la radio commerciale et les concours d'Eurovision, la musique maltaise est un médium très important pour les artistes engagés puisqu'elle leur permet de transmettre leurs messages à la population locale. Selon Jon Mallia de *No Bling Show*, le hip-hop maltais permet de donner une voix aux personnes marginalisées et favorise ainsi un changement progressif :

Hip-hop, especially in the Maltese language keeps growing in popularity despite its almost utter absence from conventional mainstream media. No Bling Show contributes by giving its absolute utmost, like many other bands do, towards this budding scene. Tackling social themes that are generally brushed under the carpet I would say are the number one source of contribution No Bling Show brings to the musical scene in general. Again, this is not uniquely an aspect No Bling Show brings to local Hip-

89 J. Brincat, *Maltese–an unusual formula*, *op. cit.*, 8e paragraphe.

hop. Acts like Sempliciment tat-Triq, Muzika EK and even Legacy, JMV and Nitrox in the English language have championed shedding light on dark social matters[90].

La construction sociale du handicap

Le rapport de PHROM 2015 a identifié un aspect problématique puissant qui découle des droits de l'homme et est lié au handicap à Malte : le « *pity syndrome* » ou « *charitable pity*[91] ». Omniprésent, paternaliste et ancré dans l'idéologie de l'église catholique, ce « syndrome de la pitié » se déploie depuis des décennies chez des individus, des familles, des organisations et même au sein du gouvernement. Il attribue aux personnes handicapées les caractéristiques d'« anges innocents » ou même d'adultes sans droits ni autodétermination[92]. Par conséquent, de nombreuses personnes handicapées n'ont aucune capacité d'action personnelle ; selon leurs familles, tant qu'elles sont soignées, elles n'ont pas le droit de se plaindre ou d'en demander plus. Cette approche anachronique porte atteinte significativement aux droits, à la défense et à la capacité d'autodétermination des personnes handicapées à Malte. Selon Rhoda Garland, une anglaise handicapée qui vit à Malte depuis 2006 et selon le président de l'ONG *Breaking Limits* (fondée par Oliver Scicluna et Jon Mallia)[93], le développement d'une culture activiste, chez les personnes handicapées à Malte, a 15 à 20 ans de retard comparativement au Royaume-Uni et à d'autres pays. Cette situation limite non seulement la capacité d'action personnelle des personnes handicapées, mais elle limite également considérablement, selon Garland, leurs chances d'avoir de l'indépendance, de faire leur propre choix de vie. Elle les expose également au risque de subir un placement involontaire dans une institution telle que le redoutable hôpital du Mont Carmel : « *In the UK, disabled people are expected to go out, get a job, and live on their own. In Malta, they are expected to live with their parents until they die, then move into an institution*[94] ».

Le manque d'autodétermination chez les individus handicapés des familles maltaises se reproduit à l'échelle de la société. Selon l'activiste Amy Zahra, fondatrice de l'ONG maltaise Amputees4Amputees

90 Malta Today (2013, 5 février). "Giving Voice to the Oppressed: Jon Mallia." *MaltaToday.com.mt*, www.maltatoday.com.mt/arts/music/24487/giving-voice-to-the-oppressed-jon-mallia-20130205#.XdRvIjJKh24

91 PHROM, "Looking Beyond the Rainbow : Annual Human Rights Report 2014", *op. cit.*, p. 37.
92 *Ibid.*
93 Breaking Limits www.breakinglimits.org.mt/
94 PHROM, "Looking Beyond the Rainbow : Annual Human Rights Report 2014,", *op. cit.*, p. 38.

qui milite pour les amputés[95], la façon paternaliste dont les personnes handicapées sont traitées à Malte représente davantage un obstacle pour leur croissance personnelle et leur autonomie, que les déficiences physiques qu'elles ont pu subir. Travaillant sur le sujet, elle affirme que les défis auxquels sont confrontées les personnes handicapées à Malte sont amplifiés par la façon dont elles sont perçues par la société maltaise dans son ensemble : « *The difference between impairment and disability is that disability is created by society*[96] ».

La sous-représentation des personnes handicapées dans la direction et dans la composition des groupes de défense des personnes handicapées est un autre exemple de la construction sociale du handicap à Malte. Dans le classement des groupes de défense, l'ONU fait une distinction entre les organisations au service des personnes handicapées et les organisations dirigées par des personnes handicapées, également appelées organisations de personnes handicapées. Selon les interviews de PHROM, en 2015, il existait plus de 40 organisations générales au service des personnes handicapées à Malte. Cependant, seulement huit de ces organisations étaient dirigées par des personnes handicapées[97].

En plus de la sous-représentation organisationnelle des personnes handicapées, la discrimination envers les individus handicapés existe à plusieurs niveaux à Malte. Notamment, une mauvaise gestion dans le système d'éducation (ex. : le système du « *banding* » dans les écoles primaires, qui regroupe les étudiants selon leurs capacités et limite les possibilités éducatives des enfants handicapés de manière disproportionnée), et des défis spécifiques concernant l'accessibilité de nombreux lieux publics à Malte (une petite île densément peuplée, où se trouvent beaucoup de bâtiments historiques qui ne possèdent pas d'accès adaptés aux personnes handicapées). Enfin, deux facteurs limitatifs, paradoxaux et socialement construits, expliquent les difficultés qu'éprouvent les travailleurs handicapés, qualifiés et non qualifiés, à se trouver un emploi. Le premier est le « *benefits trap* », c'est-à-dire le fait que des personnes très qualifiées n'arrivant pas à trouver de travail finissent par rester à la maison et percevoir des prestations[98]. Le deuxième est issu d'un changement néolibéral dans les pratiques d'emploi. Le

95 Amputees4Amputees : http://www.amputees4amputees.org.mt/
96 PHROM, "Looking Beyond the Rainbow : Annual Human Rights Report 2014", *op. cit.*, p. 39.
97 *Ibid.*
98 En 2015 à Malte les prestations d'invalidité étaient de 400 euros par mois, ce qui équivaut à la moitié du salaire minimum du pays. Selon les entretiens de PHROM, il arrive souvent que d'autres membres de la famille s'approprient les chèques de pension destinés aux personnes handicapées. Dans ces cas, les adultes handicapés sont considérés comme des « enfants adultes » et ne sont pas pris au sérieux par leur entourage. S'ils tentent de dénoncer la situation et essaient de la changer, ils sont grondés et se font sermonner : ils ne doivent pas créer de problèmes puisqu'ils sont « pris en charge ».

secteur public était le plus grand employeur de personnes handicapées avant le virage néolibéral favorisant l'expansion du secteur privé. Les personnes handicapées non qualifiées (occupant principalement des emplois de bas niveau) ont ainsi été les premières à être licenciées, les laissant sans emploi.

Finalement, il existe un dernier facteur institutionnel qui limite l'autodétermination et la culture activiste des handicapés à Malte. Il s'agit du manque d'indépendance politique du Conseil National des Personnes Handicapées, mieux connu sous l'acronyme maltais KNPD (*Kummissjoni Nazzionali Persuni b'Diżabilita*[99]). Créé en 1987, dans le but de développer des changements durables et significatifs pour les personnes handicapées, le KNPD est le plus ancien groupe de défense à Malte, c'est une institution très respectée. Sous l'autorité du *Ministry for the Family and Social Solidarity*, le KNPD est également responsable de l'application de l'Equal Opportunities Act de 2004 et de la Convention des Nations Unies relative aux droits des personnes handicapées[100]. Malgré son succès dans l'identification et dans la poursuite des cas de discrimination, le manque d'indépendance budgétaire du KNPD le rend redevable au parti politique au pouvoir. Il n'arrive donc pas à échapper au caractère partisan de la politique maltaise et à défendre les droits de l'homme de manière complètement objective. Afin de surmonter ces obstacles politiques et d'augmenter sa portée, ainsi que sa durabilité, le KNPD poursuit actuellement l'objectif de former des personnes handicapées afin qu'elles puissent parvenir à défendre leurs propres causes.

IV. Le hip-hop à Malte

Hip hop was strong in the 1990s and is now regaining ground. People are now catching on to the idea of hip-hop being beyond the likes of 50 Cent. It's a social commentary, a way of coming out with things that are usually said behind closed doors. Hip-hop plays an important role. Hip-hop

99 *Kummissjoni Nazzionali Persuni b'Diżabilita* http://www.knpd.org/
100 *Ibid.*, p. 24 & 29.

makes a big change in their communities. I don't see why it shouldn't apply here[101].

-Jon Mallia

Selon les histoires orales locales, le hip-hop est arrivé à Malte au début des années 1980. À son retour à Malte, un jeune maltais, qui était parti vivre dans les sud de l'Angleterre, aurait contribué à lancer la scène hip-hop en partageant des cassettes de Run DMC avec ses amis[102]. Le breakdance a été le premier aspect de la culture hip-hop à devenir populaire (suivi du graffiti) à Malte. Cette pratique a d'abord été popularisée dans les villages du sud comme Żejtun et Cospicua[103]. Peu de temps après l'arrivée du hip-hop, les breakdanceurs maltais ont formé des *crews* et des équipes de danseurs qui se rencontraient à Polytechnic, maintenant connue comme la Ġ. F. Abela Junior College de l'Université de Malte à Msida. La fontaine Tritoni à La Valette, le front de mer à Sliema et les escaliers devant le Burger King de La Valette sont ensuite devenus d'autres lieux de rencontres et de rassemblements[104]. Mark Cesare a fait partie de cette première vague de breakdanceurs et d'artistes hip-hop maltais, dont sont issus les célèbres danseurs Christian Scerri, Oliver Scicluna et bien d'autres[105].

Le hip-hop est devenu de plus en plus populaire sur les îles. Des cafés et boîtes de nuits, tels que Havana, Monroe's (surtout les dimanches soir), BJs Music Club, Jointer et Savage, ont contribué à sa propagation[106]. En raison de l'absence de culture de rue d'un point de vue historique, probablement due au passé de forteresse théocratique des îles, les premiers artistes et praticiens hip-hop à Malte ont emprunté l'esthétique populaire du hip-hop américain et international. Jon Mallia se remémore les premières années de la culture hip-hop à Malte ainsi :

---

101 Malta Independent (2010, 17 janvier). "No Kidding." *The Malta Independent*, www.independent.com.mt/articles/2010-01-17/news/no-kidding-268988/

102 Scicluna, Oliver (2017). "Why do young Maltese people choose to be active particularly in Hip Hop?" Thèse de premier cycle, l'Université de Malte. https://www.um.edu.mt/library/oar/handle/123456789/29949

103 Bonello, W. (2015). *The commercialisation of Hip Hop through time and space seen through the lens of a street dance teacher in Malta.* Thèse de premier cycle, l'Université de Malte. https://www.um.edu.mt/library/oar/handle/123456789/5878

104 O. Scicluna, "Why do young Maltese people choose to be active particularly in Hip Hop?", *op. cit.*
Spiteri, Janica (2016, 12 août). "No Bling Show and Hip Hop." *Rejects*, www.rejects.com.mt/?p=1374

105 *Ibid.*
O. Scicluna, "Why do young Maltese people choose to be active particularly in Hip Hop?", *op. cit.*

106 J. Spiteri, "No Bling Show and Hip Hop", *op. cit.*

> *We all hung around, in basketball courts, and places such as the Sliema front, the Valletta Burger King steps and the Trident fountain guarding the city gate, looking as menacing as we possibly could in an attempt to mirror the rappers on the album covers we routinely nicked from Exotique. Dawning chequed shirts, Blue Bolt Jeans or khakis, bandanas and beanies, ghetto blaster, well blasting*[107].

Au début des années 2000, le rappeur Hooligan (connu maintenant sous son nom de scène *Hooli*)[108] est devenu le visage du rap maltais. Son style de rap gangster est devenu l'archétype du hip-hop commercial à Malte. À la suite de l'apogée du succès de Hooligan, la culture hip-hop à Malte est devenue plus gentrifiée, diversifiée et politiquement engagée. Pas besoin de chercher bien loin pour apercevoir le côté gentrifié de Malte. Il suffit de s'attarder devant les peintures murales de street art qui recouvrent le village balnéaire haut de gamme de Sliema, où se trouvent les condos de luxe. La publicité immobilière et le street art y ont proliféré au cours des 20 dernières années[109]. Bien que la scène hip-hop soit généralement dominée par des hommes, l'une des nouvelles artistes hip-hop les plus populaires à Malte est une femme. Il s'agit de la MC, l'auteure et la patineuse professionnelle, Fattima Mahdi[110]. Née de parents nigériens au Royaume-Uni, Mahdi a immigré à Malte il y a plusieurs années et s'y produit régulièrement. À la fin de 2019, elle fait une tournée internationale avec des performances à Malte, en Slovénie, en Norvège et au Royaume-Uni[111] **(Image 11)**. À mon avis, le hip-hop politiquement engagé à Malte, au niveau national, s'est solidement installé grâce aux albums acclamés de *No Bling Show* de 2009 et 2013, qui ont revalorisé la langue maltaise et les traditions du *Ghana*. Dans ces albums, le groupe critiquait l'abus de drogues, la pluralité, ainsi que l'histoire et les influences néfastes de l'église catholique. Les MC de *No Bling Show*, Jon Mallia et Il-Lapes, sont des

---

107 *Ibid.*
108 https://www.facebook.com/HOOLIMalta/ (Farrugia 2020).

109 Griffiths, Michael (2016, 2 septembre). "Malta's Walls Are Covered in Murals, and Street Art Is Covered in Schools." *The New York Times*, The New York Times, www.nytimes.com/2016/09/03/world/what-in-the-world/malta-graffiti-street-art.html

110 Reljic, Teodor (2018, 26 avril). "Navigating the Maze of Modern Love: Fattima Mahdi." *MaltaToday.com.mt*, www.maltatoday.com.mt/arts/books/86344/navigating_the_maze_of_modern_love__fattima_mahdi#.XfmTxZNKj_T

111 Dowling, Kristina Cassar (2019, 20 octobre). "Slayin' It! Writer & Rapper Fattima Mahdi Is Lighting up the Local Scene." *GuideMeMalta.com*, www.guidememalta.com/en/slayin-it-writer-rapper-fattima-mahdi-is-lighting-up-the-local-scene

artistes hip-hop très actifs sur les îles. En critiquant le gouvernement en place, ils jouent un rôle dynamique et politiquement engagé, en pratiquant un art qui dénonce la corruption au sein du gouvernement maltais.

La polarisation politique et la corruption sévère du système bipartite, en plus d'être les causes centrales de la mobilisation de 2019, ont été des éléments moteurs importants dans le développement du hip-hop engagé à Malte. La chanson « Karrotti »[112], créée en 2017 par Il-Lapes[113], est une critique cinglante de la corruption et du système des partis. Lancée plusieurs mois avant le meurtre de Daphné, l'auteur y dénonce la corruption des deux partis et le manque de conscience critique chez la plupart des Maltais. De plus, il vise à créer, à travers sa musique, un espace de dialogue, de réflexion critique et d'engagement social en dehors du système des partis. En outre, la pièce *slam* réalisée en 2019 « Lil Pajjizi » (« À Mon Pays »)[114], par Jon Mallia, postule que le gouvernement maltais corrompu actuel a adopté la stratégie coloniale de diviser pour mieux régner et s'en sert pour s'enrichir. Faisant des allusions au travail du renommé poète maltais Rużar Briffa, Mallia exhorte ses auditeurs à s'unir au-delà des divisions politiques et à examiner, de manière critique, qui profite réellement du système des partis développé à l'excès à Malte[115]. Comme nous le verrons dans la section suivante, le hip-hop engagé à Malte ne se limite pas à la dénonciation de la corruption politique. Il est non seulement un outil efficace pour l'autonomisation et l'expression de soi des communautés économiquement défavorisées, mais il favorise également la préservation et l'expansion de la langue maltaise, s'attaquant directement aux maux sociaux tabous. Le rap permet ainsi de discuter des maux modernes d'une nation naissante, et d'ouvrir une voie pour l'autodétermination et l'auto-défense des personnes handicapées.

112 « Karrotti » est un jeu de mot maltais qui implique les mots *Korrotti* (« corrompu ») et *Karrotti* (« carotte »). Comme on le voit dans la vidéo (https://www.youtube.com/watch?v=UDNy8aERaTA), les artistes et les militants ont commencé à appeler les politiciens des « karrotti » et lancent parfois même des carottes lors des manifestations.

113 Il-Lapes (« le Crayon ») est un MC maltais et membre des groupes hip-hop célèbres Marmalja et *No Bling Show* https://www.facebook.com/lapesofficial/

114 Fait en collaboration avec le groupe des médias *Lovin Malta* : https://www.facebook.com/watch/?v=555173245265818

115 Arena, Jessica (2019, 5 décembre). "Malta's Crisis Spreads to Pop Culture." *Times of Malta*, http://timesofmalta.com/articles/view/maltas-crisis-spreads-to-pop-culture.755041

(Image 11) Affiche d'une tournée réalisée en 2019 par Fattima Mahdi, l'une des MC contemporaines la plus populaire à Malte. Source : https://www.fattimamahdi.com/



(Image 12) Oliver Scicluna (centre avant) et Jon Mallia (centre avec une chemise noire) entourés des participants de *Breaking Limits* en 2013. Source : https://www.facebook.com/maltabreakinglimits/photos/a.467485740016298/467485886682950



Jon Mallia et *No Bling Show*

Jon Mallia est un artiste hip-hop, un écrivain, un cinéaste et un militant maltais. Il est né au début des années 1980 et a grandi à Mosta, la troisième plus grande ville de Malte, un endroit particulièrement touché par l'omniprésence de drogues dures dans les années 1990. Fils d'une mère professeure qui travaillait dans le système d'éducation inclusive, Mallia a été élevé en apprenant aussi bien l'anglais que le maltais. Il fait ainsi partie d'un groupe sociolinguistique d'élite[116]. Mallia explique que la culture hip-hop l'a aidé à développer son estime de soi et une identité positive à travers sa volonté artistique de se connecter aux gens par le MCing :

116 À Malte, comme dans d'autres pays ayant plus d'une langue officielle, l'enseignement de l'anglais et du maltais ne dispose pas des mêmes ressources. En Haïti, où le créole haïtien et le français sont les deux langues officielles, Valdman (1988) affirme que seulement environ cinq pour cent des Haïtiens sont vraiment « bilingues équilibrés ».

When our paths first crossed, I was a skinny, pimple faced, bullied 13 year old with a very limited understanding of the world…Being immersed into this contemptuous version of the sub culture can definitely give a rebellious and angry child on his own road to perdition a scope and an identity. So I ran with it through the valleys and the peaks till I eventually figured out that I wanted to be the voice behind that microphone that would make people feel[117].

En 1998, Mallia a formé le groupe Sixth Simfoni avec son collègue MC David Laguesse et le violoniste classique Simon Vella[118]. Le projet visait à mélanger de la musique classique à du hip-hop. Pendant cette période, Mallia écrivait et interprétait ses paroles exclusivement en anglais sous le nom de scène MC Pen-Demonium. En 2006, Sixth Simfoni a sorti son premier album et a gagné beaucoup de temps d'antenne sur les stations de radio et de télévision maltaises. En 2007, ils ont remporté le prix du meilleur album hip-hop aux Malta Music Awards. L'inclusion d'autres musiciens d'accompagnement au groupe l'a rendu complet. À la même époque, le groupe a fait plusieurs tournées dans les principaux festivals de musique à Malte et dans toute l'Europe, notamment Europavox et MTV Music Week[119]. Sur le point de signer un contrat majeur avec un label international, le groupe s'est dissout en raison de différends créatifs. Après 10 ans d'écriture et de réalisation de rap en anglais, ressentant toujours une angoisse quant à la possible dissolution du groupe Sixth Simfoni, Mallia a décidé, après avoir goûté au succès commercial international, de commencer à écrire en maltais. Il cherchait ainsi à progresser personnellement et artistiquement :

It was a conscious decision for Jon Mallia to write rap songs in Maltese. As lyricist for another hip-hop band 6th Simfoni, Jon had been writing songs in English for 10 years. 6th Simfoni have had notable accomplishments on the international scene and Jon tells how in 2008 they were close to dramatically furthering their international careers when disagreements arose between production, the band, management and all those bureaucratic intricacies, leading to a hiatus. Jon found himself at a low ebb and thinking about his life to date. "To hell with it," he decided, "I'm not going to sit around and wait. I'm a writer not a negotiator. I'm gonna write songs from the soul, songs that need to be

117 J. Spiteri, "No Bling Show and Hip Hop", *op. cit.*
118 Sixth Simfoni : https://www.facebook.com/sixth.simfoni

119 Vella, Simon (2020). Site d'artiste, www.simonvella.com/

> *written. I need to fill this void." … [A]fter one night of writing, with half a song finished, he immediately realised the huge potential and importance this approach to Maltese hip-hop has*[120].

Les compositions de Mallia en maltais l'ont conduit à fonder un nouveau groupe appelé *No Bling Show*, dont le nom est souvent abrégé par No BS. Le nom *No Bling Show* a une triple signification. Il dénonce d'abord, par le mot « *bling* » en anglais, le matérialisme et la consommation ostentatoire omniprésente dans le hip-hop commercial. Il défend également un style de performance et de production sans fioritures, en d'autres termes il réalise sa musique et ses activités communautaires sans beaucoup d'autopromotion ou de gadgets. Finalement, il se réfère à un mode de communication simple qui permet d'aborder directement les problèmes sociaux tabous, faisant référence à la phrase anglaise vulgaire « *No Bullshit* » ou « *No BS* » (i.e. communication « sans connerie » ou sans prétention en français). Depuis leur fondation en 2009, les œuvres les plus réussies de No BS se retrouvent dans des « films musicaux » aux protagonistes féminins forts. No BS est également connu pour mélanger des traditions locales du chant comme le *Ghana* et la poésie maltaise à des éléments de la culture hip-hop mondiale.

Leur premier album, *Stejjer mill-Bandli tal-Mosta* (« Histoires des balançoires de Mosta » en français[121]), est sorti en 2009. Il est l'un des premiers albums hip-hop réalisés complètement en maltais. Écrit, enregistré et commercialisé en cinq semaines, l'album a été produit avec le logiciel Q base, qui a beaucoup été utilisé dans les années 1990. Mallia souhaitait ainsi aller chercher un son authentique et brut. Sur le plan lyrique, il a déclaré que l'album était une réflexion sur sa vie de ses 13 ans à ses 23 ans. Sa première composition en maltais, la chanson « Lucija u Samwel », écrite suite à la dissolution démoralisante du Sixth Simfoni, est devenue le premier single du groupe[122]. La réception publique de « Lucija u Samwel » a été positive et immédiate, faisant de No BS un phénomène national. Le groupe remporta d'ailleurs le prix de la meilleure vidéo au Malta Music Award pour cette chanson :

120 Malta Independent, *No kidding, op. cit.*
121 En m'expliquant la signification du titre, une amie maltaise m'a dit ceci : « Traîner aux balançoires était une chose normale à faire quand j'étais enfant, mais il fallait faire attention la nuit parce que c'est là que les gars du quartier vont boire et fumer. C'est là que vous êtes allé acheter vos drogues. ». Le titre de l'album reflète alors la nostalgie d'une adolescence passée dans une communauté soudée où la consommation de drogues par les jeunes était chose commune.
122 *Ibid.*
Pour voir le clip de « Lucija u Samwel » par *No Bling Show* : https://www.youtube.com/watch?v=FJQbxPE9dwc

> *"Lucija u Samwel" was out and instantly went viral. It was hailed as a masterpiece and a revolutionary work of art. It became a national sensation, from then on it was evident that No Bling Show was equipped to leave an imprint on contemporary Maltese culture*[123].

Commençant par un extrait du poème « *Birds of Lead* » (« Oiseaux de plomb »), écrit par le poète maltais Oreste Calleja, la chanson raconte l'histoire tragique de Lucija et Samwel, deux amis timides et naïfs de Mosta. Racontée par Mallia, ostensiblement un ami commun des personnages du titre, la chanson dure 9 minutes et demie. Elle décrit l'évolution de Samwel, un fumeur de cannabis et buveur de bière occasionnel, qui devient successivement alcoolique, consommateur de cocaïne, puis héroïnomane. La chanson évoque également les problèmes de consommation de son amie Lucija. Ses abus croissants de drogues vont la mener à se déshabiller pour de l'argent, à faire du travail du sexe. Plus loin dans la chanson, la maison de Samwel devient un repaire de drogués, où Samwel viole Lucija et devient son proxénète afin d'arriver à nourrir leurs dépendances croissantes. Dévorée par son humiliation, Lucija meurt finalement d'une overdose d'héroïne.

Plutôt que d'être un appel à l'abstinence quant à la consommation de drogues, les paroles de Mallia blâment les pratiques parentales conservatrices, répressives et néfastes de beaucoup de familles maltaises des années 1990 au nom du catholicisme. Avec la chanson « Lucija u Samwel », Mallia utilise le hip-hop et le maltais afin d'implorer les parents de son pays à être plus proches de leurs enfants et à démontrer une plus grande ouverture envers eux. Les citations directes et les intertextes du poème de Calleja expriment ces réflexions ainsi : traduit du maltais vers l'anglais, « *She wants to be free from the cage her parents had built around her* », ou vers le français « Elle veut être libérée de la cage que ses parents avaient construite autour d'elle ». De plus, l'histoire, les paroles et les images que renferme la chanson « Lucija u Samwel » sollicitent les parents maltais en tentant de leur faire comprendre que la solitude et le malheur produits par la parentalité stricte sont souvent les portes d'entrée de la drogue. Au cours des années qui ont suivi sa sortie, le clip de « Lucija u Samwel » est devenu une ressource largement utilisée dans les écoles maltaises pour sensibiliser les jeunes aux dangers de l'abus de drogues.

123 Adrian (2013, 20 septembre). "Up Close With No Bling Show." *Hip Hop Malta*, https://hiphopmalta.wordpress.com/2013/09/20/up-close-with-no-bling-show/

Après quelques années de pause, dont un an passé à Londres, Mallia et *No Bling Show* sont revenus sur la scène musicale en 2013 avec l'album *Car Kristall* (« *Crystal Clear* » en anglais et « Clair comme du Crystal » en français). Mallia est le seul membre original, ayant également travaillé sur l'album de 2009 de No BS, à avoir participé à la composition de *Car Kristall*. Le MC *Il-Lapes* (Claude Agius) ainsi que les beatmakers *Drinu* (Andrea Delicata) et *Il-Bon* (Luke Bonavia), du groupe hip-hop engagé *Marmalja*[124], se sont joints à lui pour lancer *No Bling Show* une deuxième fois. Prenant plus de six mois à être écrit et produit, *Car Kristall* est plus soigneusement planifié et préparé que l'album de 2009. Le single le plus mémorable du nouvel album est la chanson « Marija s-Sabiha ». Elle raconte l'histoire de Marija, une orpheline de Mosta qui est forcée de vivre dans un orphelinat où d'autres orphelines l'intimident et où elle est abusée sexuellement par un gardien à l'époque des bombardements de l'Axe durant la Seconde Guerre mondiale. Comme « Lucija u Samwel », « Marija s-Sabiha » est sorti simultanément avec un *film de musique* d'accompagnement[125]. D'une durée de 20 minutes, le clip de « Marija s-Sabiha » juxtapose les paroles actualisées de Mallia et d'Il-Lapes sur de courtes séquences de l'histoire de Maria. Ainsi, le clip « Marija s-Sabiha » est une pièce éclairante historiquement et socialement. De plus, il fait un examen critique des abus communs mais peu discutés perpétrés par l'Église catholique, l'institution la plus puissante de Malte depuis 500 ans. En plus de sa popularité à Malte, « Marija s-Sabiha » a été sous-titré en anglais et projeté dans de nombreux festivals de films internationaux.

En plus d'être un nouvel album classique correspondant au canon du hip-hop maltais, *Car Kristall* est également une œuvre de service public qui touche à la valorisation des arts et de la culture maltaise. Financé par le Malta Arts Fund et distribué gratuitement uniquement en ligne, l'album est à la fois réaliste et socialement engagé. Étant donné la petite communauté de locuteurs maltais dans le monde, la diffusion de musique en maltais n'est pas une entreprise viable d'un point de vue économique. C'est pour cette raison que les messages de libéralisme, de pluralisme et d'autonomisation des jeunes dans la musique de Mallia et de No BS, ainsi que le trope de narration déployé dans leurs compositions les plus réussies qui amplifie les voix et les expériences maltaises, gagnent à être le plus accessibles possible. Selon Mallia, artiste multimédia actif produisant différents types de réalisations, les approches adoptées dans la création de « Lucija u Samwel » et de « Marija s-Sabiha » ont été efficaces, uniques et

124 *Marmalja* (« une foule indisciplinée » en maltais) : https://www.facebook.com/Marmalja-683232765077140/
125 « Marija s-Sabiha » de *No Bling Show* : https://www.youtube.com/watch?v=FMq9eDK0Xi8

réussies, puisqu'elles s'insèrent dans un processus d'engagement social et de conception d'art public, spécialement conçus pour Malte et adaptés à Malte :

> *We have a particular way of doing things because Malta is a particular country and because we are a particular bunch of people. Firstly, for no shit Sherlock starters, you're never going to make a fortune off an album in the Maltese tongue, you will hardly ever turn a profit. So we decided to keep the costs low, have them for the most part covered beforehand with the help of the Malta Arts Fund and distribute for free so the band doesn't start at a deficit and the album is accessible to anyone, anywhere, anytime. Given the playing field, we surmised this to be the best game plan. As for the short film approach, that was first discussed around 5 years back with Take 2 whilst Lucija u Samwel was still midway through being authored. It worked and we kept the concept. Whilst storytelling is no novelty in rap, marrying it with film, from the research I have done, aside from some terribly mediocre productions is still quite unique to our local ranks*[126].

Malgré le succès de Mallia en tant que MC, cinéaste et conteur, ses contributions les plus importantes à l'art et à la culture maltaise sont dues à son habileté à manier la langue maltaise. Selon Mallia, il est évident que les questions sociales controversées dans la communauté maltaise doivent être abordées en langue maltaise. De plus, après avoir sorti des albums à succès en anglais et en maltais dans les années 2000, Mallia choisit maintenant de créer son art en maltais. Il souhaite ainsi soutenir la survie de la langue et transmettre des messages sociaux directement dans une langue que les Maltais peuvent comprendre :

> *I'm not sure about the other bands, but in our case at least, we're not particularly interested in the foreign markets, so it doesn't really affect us. We're more concerned that the Maltese people gets what we're talking about, and there's no better way of doing that than in our own native tongue*[127].

De plus, pour Mallia, faire de la musique et des arts visuels en maltais est une façon de s'opposer à l'hypocrisie et au néocolonialisme des stations de radio maltaises. Elles sont souvent détenues par des

126 J. Spiteri, "No Bling Show and Hip Hop", *op. cit.*
127 Bugeja, Mike (2013, 3 février). "No Bling Show : Telling It Like It Is." MikeBugeja.com, http://www.mikebugeja.com/single-post/2013/02/03/NO-BLING-SHOW-TELLING-IT-LIKE-IT-IS

non-Maltais, qui pratiquent de manière arrogante, des politiques contre la diffusion de musique maltaise :

> *What's the big deal about doing hip-hop in Maltese?*
>
> *"It is a big deal," Jon explains. "First, certain subjects that are inherent to our communities need to be addressed in the language our communities communicate in. Secondly Maltese will only live on through the arts. So it disappoints us to hear the likes of Simon Lumsden, station manager of Bay Radio, state very clearly and arrogantly that the station has a policy of not playing music in Maltese and that they are not ready to change their stance so easily. That is really wrong, it's discrimination. He doesn't care about the Maltese language and its future, naturally. He's not Maltese. Radio, however, is not indispensable, even though stations that have played us have had a huge response instantaneously. Still, we have never waited around for others to play our music. It's 2010, we recognise other means of getting the message to the people and that's what we've always done*[128]*."*

De ce fait, en plus de valoriser la langue maltaise et d'être plus accessible, la musique hip-hop de Mallia intègre et revalorise également d'autres éléments de la culture et des arts maltais. *Car Kristall* va plus loin encore que leur premier album, sur lequel il s'appuie. Il incorpore des éléments du *Għana*, une forme traditionnelle de compétition de chants lyriques et de contes à Malte, que certains chercheurs ont comparée aux traditions du grillage jamaïcain ou des combats de rap aux États-Unis[129]. *Car Kristall* incorpore également des notions issues de l'orchestre traditionnel du village (*il-marċ* en maltais), de la poésie maltaise classique, et des échantillons de musique maltaise classique, qui ont failli être oubliés, mais qui ont récemment été préservés[130]. Ce faisant, Mallia et No BS s'inspirent des histoires de rues contemporaines à Malte et utilisent des sons et des caractéristiques appartenant au passé du pays dans leurs compositions :

---

128 Malta Independent, *No kidding, op. cit.*

129 Brown, Maria (2015). "Between domestication and liberation : a Freirean community-based educational intervention in Malta." Thèse de doctorat à l'Université de Malte. https://www.um.edu.mt/library/oar/handle/123456789/8012

Eke, Amanda (2020). "Bidla." Projet de film et de maîtrise à l'Université de Syracuse.

130 Alamango, Andrew (2010). "Malta's Lost Voices-Recordings of Maltese Music from the early 1930s." Filfla Records.

Alamango, Andrew (2011/2). "Malta's lost voices: the early recording of Maltese folk and popular music, 1931-32." *Journal of Maltese History.* https://nanopdf.com/download/maltas-lost-voices-the-early-recording-of-maltese-folk_pdf

Elements of the village band (il-marċ) are present on Il-Partit Tagħna, a sample of a Manwel Cilia song (from Andrew Alamango's Malta's Lost Voices collection) features in the first of the four-part Marija song cycle, and on what is possibly the album's most powerful song, Il-Kotra, verses from Rużar Briffa's classic poem Jum ir-Rebħ underline the song's patriotic vein. "Using folk and other elements from our culture was the natural thing to do", Mallia explains. "Hip hop may essentially represent the sound of the streets, but we also wanted to incorporate some of the important characteristics that have made our culture what it is today[131]."

En plus de faire de la musique, Mallia est également actif dans d'autres domaines artistiques engagés. En 2013, Mallia commence à donner des ateliers pédagogiques de hip-hop à des jeunes migrants irréguliers, principalement de la Somalie. Il organise également des ateliers de hip-hop avec des jeunes handicapés ainsi qu'avec des détenus et il est cofondateur de l'ONG hip-hop pour les personnes handicapées *Breaking Limits* **(Image 12)**. De surcroît, il est le producteur et le scénariste du film *Limestone Cowboy*, paru en 2016[132], ainsi que de plusieurs émissions de télévision maltaises[133]. Outre de faire participer les jeunes maltais dans les écoles à un projet pour prévenir la toxicomanie avec la vidéo « Lucija u Samwel », Mallia a également été à l'origine de nombreuses activités ludo-éducatives réussies dans les écoles maltaises[134]. En 2018, il a organisé des ateliers hip-hop pour les jeunes dans le cadre du programme de La Valette 2018[135]. Depuis 2019, il est l'hôte du talk-show satirique *Kaxxaturi*, produit par LovinMalta, où il est également écrivain. On lui doit un changement positif à Malte dans de nombreuses enceintes[136]. Plus récemment, il a écrit et produit le court-métrage *Lassana : A Lovin Malta Documentary*[137], qui porte sur le meurtre raciste de Lassana Cisse en 2019. Ce film est un outil important

131 M. Bugeja, "No Bling Show : Telling It Like It Is", *op. cit.*
132 *Limestone Cowboy* : https://www.imdb.com/title/tt5637568/ (Mallia 2016).
133 Par exemple, *Min Imissu* (un spectacle de comédie diffusé en direct) and *Tal-Lajf*.
134 Par exemple, *Street Smart* sur la sécurité routière (2014), *Ċaqlaq* sur les modes de vie sains et l'activité physique (avant 2014) et *Catch the Drop* sur la préservation de l'eau (2011).
135 Atelier de hip-hop Valette 2018 : https://valletta2018.org/cultural-programme/community-hip-hop/ (Valletta 2018).

136 Cilia, Johnathan (2020, 7 janvier). "WATCH: Did All Of That Really Happen Last Year? Kaxxaturi Breaks Down Malta's Mad 2019." *Lovin Malta*, www.lovinmalta.com/news/watch-did-all-of-that-really-happen-last-year-kaxxaturi-breaks-down-maltas-mad-2019/

Lovin Malta est un site d'information et de culture progressiste mis en place par Chris Peregrin, un ancien journaliste du *Times of Malta* : https://lovinmalta.com/

137 *Lassana : A Lovin Malta Documentary* https://www.facebook.com/watch/?v=468784603793317 (Mallia 2020).

d'humanisation des immigrants africains et permet d'aider les Maltais xénophobes à comprendre les facteurs historiques, sociaux et économiques qui conduisent à la migration irrégulière[138].

Oliver Scicluna

Oliver Scicluna est un artiste, activiste et chercheur hip-hop, également fonctionnaire au gouvernement de Malte. Né en 1986 à Vittoriosa, l'une des « Trois Villes » du centre de Malte, qui avec La Valette composent le Grand Port, Scicluna a été diagnostiqué atteint d'un spina bifida à la naissance[139]. Malgré sa mobilité limitée (il marche à l'aide de béquilles), il a toujours mené une vie active, en marchant et en nageant de manière compétitive dès son très jeune âge[140]. En 2003, des amis l'invitent à venir voir leur performance à *Battle of the Crews*, le plus grand événement de breakdance de Malte organisé tous les mois de septembre[141]. Fasciné par ce qu'il voit, Scicluna commence à apprendre le breakdance par lui-même, il pratique fréquemment seul à la maison. En 2004, Scicluna a l'occasion de démontrer ses nouvelles compétences en public. Il est invité, par la suite, à rejoindre l'équipe de danse *Breakin' Maniacs* et, plus tard, le groupe *Underground Shadows Crew*. Dansant sous le nom de scène de Jimbo Thinlegz, Scicluna a voyagé à travers Malte et à l'étranger pour des compétitions **(Image 13)**. C'est ainsi qu'il a acquis une reconnaissance nationale en tant qu'artiste hip-hop[142]. Il raconte que ces expériences l'ont aidé à en apprendre davantage sur le monde et sur lui-même et qu'elles ont nourri une curiosité qui lui a permis d'explorer la culture hip-hop au-delà du breakdance :

> *I was introduced to the culture without knowing it was a culture in 2003 by a group of friends who invited me to go watch them dance in the National Malta Breakdance Event also known as the Battle of the Crews. After this experience my interest grew in this type of dancing, and decided to start*

138 Mallia, Jon (2020, 10 janvier). "Lassana: A Lovin Malta Documentary." *Facebook Watch*, Lovin Malta, www.facebook.com/watch/?v=468784603793317

139 Le spina bifida est une anomalie congénitale qui implique une fermeture incomplète de la colonne vertébrale et des membranes autour de la moelle épinière. Elle se développe au début de la grossesse.

140 Carabott, Sarah (2012, 5 mars). "Dancer offers a way to break out of disability." *Spina Bifida News*, http://spinabifida-news.blogspot.com/2012/

141 Malta Independent (2006, 16 septembre). "Battle of the crews 2006." *The Malta Independent*, https://www.independent.com.mt/articles/2006-09-16/news/battle-of-the-crews-2006-96777/

142 Jimbo Thinlegz sur le programme *Starmakers Malta* : https://www.youtube.com/watch?v=-32AjBEYCws (Jimbo Thinlegz 2012) et en vedette sur *One News Malta* : https://www.youtube.com/watch?v=d9sfMPcr15s&list=FLNdg2-4FftVwkFNKqPMjRVA (One News Malta 2012)

practicing solely at home. When the occasion arose these group of friends had the chance to watch me dance and invited me to join their team, which later on together with some of them founded another team, which was called Underground Shadows Crew... Through years I've had the opportunity to attend Hip Hop events abroad, get to know more people and learn from them. This led me to dig deeper into the culture and wanted to understand it more[143].

La curiosité de Scicluna l'a conduit à rédiger une thèse de premier cycle qui est citée plus haut. Il y examine pourquoi les jeunes à Malte choisissent d'être actifs dans la culture hip-hop[144]. La thèse de Scicluna, qui est l'aboutissement d'une licence en études familiales et communautaires à l'Université de Malte, avec Bonello[145] et Cauchi[146], est l'un des premiers projets de recherche universitaire axés sur le hip-hop à Malte.

Scicluna passe du hip-hop à l'activisme quand il fonde l'ONG Hip Hop Malte en 2010 grâce au soutien de Jon Mallia de *No Bling Show*, un ami et mentor œuvrant dans le milieu hip-hop à Malte. L'organisation désormais inactive, Hip Hop Malte a utilisé la musique, la danse et la culture hip-hop pour permettre à de jeunes réfugiés immigrants d'apprendre un mode d'expression créatif, de renforcer leurs compétences et leur confiance en eux. En décembre 2011, Mallia et Scicluna ont conçu des cours de breakdance pour les enfants et les jeunes aux capacités différentes. Grâce au financement de la Malta Arts Fund, ils ont mis sur pied le programme *Breaking Limits*. Ce programme s'est déroulé à l'Inspire Foundation à Marsaskala en une série de 16 ateliers. Le succès de ce projet a incité Mallia et Scicluna à former une ONG axée sur la promotion de l'inclusion par le biais du hip-hop et des arts. Ainsi, en collaboration avec leur compatriote maltais et activiste sportif du spina bifida, Noel Aquilina, ils ont fondé l'ONG *Breaking Limits* en 2013[147]. En plus des ateliers de break dance, *Breaking Limits* propose des engagements motivants et organise des événements sportifs et artistiques qui favorisent la participation active d'enfants et d'adolescents aux capacités variées (i.e. des activités auxquelles les jeunes de toutes capacités peuvent participer et se mêler). Les fondateurs de l'ONG *Breaking Limits* croient fermement que la danse, la musique et les sports peuvent donner aux enfants et aux jeunes,

143 O. Scicluna, "Why do young Maltese people choose to be active particularly in Hip Hop?", *op. cit.*, p. 28-29.
144 *Ibid.*
145 Bonello, W. (2015). *The commercialisation of Hip Hop through time and space seen through the lens of a street dance teacher in Malta.* Thèse de premier cycle, l'Université de Malte. https://www.um.edu.mt/library/oar/handle/123456789/5878
146 Cauchi, Ramona (2012). *Beats, rhymes, and classroom life : a narrative inquiry into the trajectory of hip-hop street-dancers.* Thèse de premier cycle, l'Université de Malte. https://www.um.edu.mt/library/oar/handle/123456789/5588
147 Pour en savoir davantage sur l'ONG *Breaking Limits* : https://www.breakinglimits.org.mt/

avec ou sans handicap, la possibilité de vivre une forme de liberté et l'accès à une plate-forme qui leur permettent de démontrer leurs capacités[148].

Selon les entretiens de PHROM, les personnes handicapées à Malte se sentent privées de nombreux droits humains fondamentaux ; l'accès à l'emploi, à l'éducation, à la vie indépendante et à un niveau de vie minimal en est l'exemple. Le mélange organique entre la promotion des droits de l'homme et l'expression créative, qui permet la connaissance de soi, est l'un des aspects les plus dynamiques de la culture et de l'activisme hip-hop à Malte. Lorsqu'il décrit les ateliers de *Breaking Limits*, Scicluna évoque le pouvoir de cette combinaison, non seulement pour les jeunes handicapés, mais également pour les personnes de tout âge et de toutes capacités :

> *Every person on this planet has the right to live comfortably. These workshops will show that everybody has an artist within himself. They just need to activate it. Breakdancing is a type of free dance, and the most important aspect of it is to be original... so it's not restrictive in any way*[149].

Un comité consultatif pour l'élaboration d'une politique nationale sur le handicap a été mis en place par le *Kumitat Azzjoni Socjeta Gusta*. Une politique a ensuite été lancée en décembre 2014. La même année, Scicluna est devenu président du KPND, remplaçant le militant vénéré pour les droits des personnes handicapées Joe Camilleri **(Image 14)**. Ce groupe est une entité gouvernementale réglementant le secteur du handicap, il est le plus ancien groupe de défense des personnes handicapées de Malte. Outre le fait d'être le meilleur pour défendre les problèmes des personnes handicapées à Malte, Scicluna est un ministre de la Nation Zouloue à Malte, le groupe désormais mondial fondé par Afrika Bambaataa dans les années 1970 qui faisait partie des fondateurs de la culture hip-hop à New York dans les années 1970. En 2019, Scicluna obtient sa maîtrise en administration des affaires de l'Université de Chester au Royaume-Uni. Il apparaît, en somme, comme un important contributeur aux arts, à l'activisme, à la défense des causes et aux affaires hip-hop à Malte et ailleurs, ce qui se révèle très prometteur pour les années à venir.

148 Breaking Limits. Breaking Limits, 2020. www.breakinglimits.org.mt/
149 S. Carabott, "Dancer offers a way to break out of disability", *op. cit.*

(Image 13) Scicluna/Jimbo Thinlegz prend une pose de breakdance. Source : Carabott 2012



(Image 14) Scicluna au bureau KPND. Source : https://globaldisability.org/our-team/oliver-2



V. **Conclusion**

> *I think while there isn't a harsh street reality here in Malta, there are injustices that need to be spoken of and while comparing the harsh street reality in the US to that of Malta would be ludicrous, hip-hop is still valid as a tool of expression of the oppressed, whatever the degree of that oppression might be*[150].
>
> -Jon Mallia

Cette section présente un bref compte rendu de l'histoire, de la culture et du hip-hop à Malte ; une étude des droits de l'homme, avec un accent particulier mis sur la langue maltaise et les droits des handicapés ; et une analyse de l'utilisation de la culture hip-hop par les artistes Jon Mallia de *No Bling Show* et Oliver Scicluna, qui tentent ainsi d'apporter des changements positifs dans leur pays. Que ce soit la condescendance envers les personnes handicapées via le syndrome de la pitié, ou les pressions résultant du fait d'être un adolescent dans une petite société socialement conservatrice, le hip-hop maltais de Mallia, Scicluna et de *No Bling Show* transmet un appel clair au peuple maltais. Il le somme de se réveiller et de réaliser que les problèmes qui y sont condamnés relèvent d'enjeux locaux.

Selon Jiang[151] la langue et la culture sont inséparables, Joseph[152] ajoute que la langue est intrinsèquement politique, à la fois dans sa structure et dans son utilisation. La musique hip-hop engagée dans la langue maltaise, comme celle de Mallia et de *No Bling Show*, apparaît alors efficace pour engendrer un changement social positif puisqu'elle brise les tabous en discutant franchement des maux sociaux, et ce, dans une langue qui atteint la plus grande partie de la population, des gens plus isolés et conservateurs, et des générations plus âgées. Au niveau national, l'activisme d'Oliver Scicluna et de *Breaking Limits* permet, de façon efficace et dynamique, de s'attaquer au manque d'autodétermination des personnes handicapées à Malte aux niveaux individuel, collectif et social.

Au niveau international, les compositions anti-corruption et politiquement critiques « *Karrotti* » d'Il-Lapes et *Marmalja* et « *Lil Pajjizi* » de Jon Mallia traduisent clairement les frustrations engendrées par

150 Malta Today, "Giving Voice to the Oppressed: Jon Mallia", *op. cit.*
151 Jiang, Wenying (2000). "The relationship between culture and language." *ELT journal* 54.4 : 328-334.
152 Joseph, John E. (2006). *Language and politics*. Edinburgh University Press.

l'hyper domination des partis, le néolibéralisme et l'inaction des dirigeants quant aux changements climatiques actuellement exprimées par les manifestations aux États-Unis, en France, en Haïti, au Liban, à Hong Kong, au Chili et ailleurs[153]. Le fait que ces protestations aient été largement ignorées par les médias mondiaux, qui profitent énormément de l'ordre politique et économique actuel, renforce l'importance du hip-hop en tant que « Hood CNN ». Il est un outil important pour l'autonomisation et la sensibilisation des populations marginalisées qui ne font pas partie des élites.

En adaptant la théorie féministe de « l'intersectionnalité », qui insiste sur le fait que les luttes contre le racisme et le sexisme sont inextricablement liées[154], les interviewées du PHROM ont présenté la flexibilité et l'étendue contextuelle des droits de l'homme comme un concept permettant d'instaurer un changement social inclusif[155]. Tel qu'élaboré plus en détail dans la réflexion critique de la Section 5 et dans la Conclusion, ce projet propose le hip-hop comme cadre intersectionnel afin d'aborder les questions des droits de l'homme à travers les cultures, les langues, les frontières politiques et les classes économiques.

153 Macleod, Alan (2019, 31 octobre). "The Revolution Isn't Being Televised: Beyond Hong Kong, Media Ignores Global Protests." *Salon*, www.salon.com/2019/10/31/the-revolution-isnt-being-televised-beyond-hong-kong-media-ignores-global-protests/

154 hooks, bell (1981). "Ain't I a Woman Black Women and Feminism." London : Pluto Press.

155 PHROM, "Looking Beyond the Rainbow : Annual Human Rights Report 2014", *op. cit.*, p. 27.

Section 3 *Nou Bezwen Lape Pa Destabilizasyon* : Le graffiti, la participation locale et la politique du langage post-séisme à Haïti



(Image 15) Fresque « $ekou$ » à Port-au-Prince en 2010

Préface

Photographiée dans le quartier Tabarre de Port-au-Prince en 2010, à moins de trois kilomètres de l'ambassade des États-Unis, cette fresque représente un Haïtien de la ville hagard mais résilient luttant sous le poids de *sekou* (qui signifie « aide » ou « secours » en créole). Utilisant une orthographe stylisée, qui substitue au "s" standard des signes de dollars américains et présente un "e" anthropomorphisé, cette peinture murale réalisée avec des bombes aérosols critique le système philanthrocapitaliste qui a occasionné la venue massive en Haïti de travailleurs étrangers et de fonds destinés à lutter contre la

pauvreté et les catastrophes naturelles. Dans de nombreux cas, ces initiatives ont aggravé les conditions de vie des résidents locaux[156]. Les politiques d'aide néolibérales, menées par les gouvernements étrangers, les organisations non gouvernementales (ONG) et les organisations internationales au cours des cinq dernières décennies, ont eu des effets néfastes dûs au manque de coordination entre les organismes ainsi qu'à un manque de considération pour le peuple et le gouvernement d'Haïti. De ces politiques découlent des conséquences telles qu'une sécurité alimentaire moindre, des contributions à l'urbanisation non durable de Port-au-Prince, ainsi qu'un renforcement de la corruption et du népotisme au sein des institutions haïtiennes. Plus récemment, les politiques de reconstruction post-séisme ont semblé donner la priorité aux intérêts économiques étrangers plutôt qu'aux besoins locaux. De plus, la présence des soldats de la paix de l'ONU, demeurés en Haïti après le séisme, a provoqué la plus grande épidémie de choléra de l'histoire mondiale récente[157] occasionnant près de 10 000 décès. Pour les Haïtiens n'appartenant pas à l'élite, les graffitis et les arts de la rue sont des moyens d'expression privilégiés puisqu'ils leur permettent de critiquer ce système monolithique et de diffuser leurs idées quant à la reconstruction.

Depuis la chute de la dictature de Duvalier au milieu des années 1980, la réalisation de graffitis politiques multilingues ainsi que la création de peintures murales, renfermant une multitude de couches symboliques, politiques et religieuses, ont été deux des moyens les plus visibles, puisque publics, pour les Haïtiens de faire circuler une pensée critique contre le maintien du statu quo. Plus récemment, Haïti a été désigné comme étant la « république des ONG ». Ce titre fait allusion aux plus de 10 000 ONG implantées dans le pays. Leurs lacunes en matière de coordination et de responsabilisation interinstitutionnelle en regard du peuple haïtien ont érodé la souveraineté du gouvernement haïtien[158].

---

156 Schuller, Mark (2010). "Unstable Foundations: The impact of NGOs on human rights for Port-au- Prince's internally displaced people." York College (SUNY) and Faculté d'Ethnologie (UEH). http://ijdh.org/archives/14855

Schuller, Mark (2013). "Cholera and the Camps: Reaping the Republic of NGOs." In *Idea of Haiti: Rethinking Crisis and Development* (Millary Polyné, ED.), 181–201. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Peck, Raoul. (2013). *Assistance mortelle.* Velvet Film Productions.

157 World Health Organization (2017, 4 mai). "Epidemiological Update-Cholera." https://reliefweb.int/sites/reliefweb.int/files/resources/2017-may-4-phe-epi-update-cholera.pdf

158 Kristoff, Madeline, Liz Panarelli & United States Institute of Peace (2010). *Haiti: A Republic of NGOs?* Washington, DC: US Institute of Peace. https://www.usip.org/sites/default/files/PB%2023%20Haiti%20a%20Republic%20of%20NGOs.pdf

À la suite du séisme du 12 janvier 2010, une coalition de gouvernements étrangers, d'ONG et d'agences internationales, a planifié un effort de reconstruction de plusieurs milliards de dollars qui excluait catégoriquement la grande majorité des Haïtiens[159]. Cette étude s'appuie sur des entretiens exploratoires exécutés auprès de centaines de Haïtiens déplacés, des entretiens ethnographiques réalisés avec des chefs de communautés et des acteurs de la reconstruction en Haïti et dans le sud de la Floride, ainsi que sur une observation participative réalisée au cours de six semaines de consultation pour l'Agence des États-Unis pour le développement international (USAID) après le tremblement de terre au printemps 2010. Ce travail qualitatif et interprétatif explore l'histoire des arts visuels publics engagés en Haïti urbaine, examine la participation locale et les politiques linguistiques dans le contexte de la reconstruction post-séisme. Il se base sur l'étude de cas de graffitis multilingues et multimodaux d'un artiste haïtien qui conteste les structures de pouvoir par son engagement auprès des Haïtiens ainsi qu'avec les étrangers.

I. Introduction

> *After the dictator Jean-Claude (Baby Doc) Duvalier fled the country in February 1986, a crowd of Haitian demonstrators tore a statue of Columbus from its Port-au-Prince base in Bicentenaire, carted it off, and threw it into the Caribbean Sea. The statue was never recovered. The Haitian public renamed the site in honor of Charlemagne Péralte, the black peasant farmer who in 1917 raised an army of peasant farmers, the Cacos soldiers, to fight against the American marines who were then occupying the country*[160].

Au cours des 40 000 dernières années, et peut-être depuis plus longtemps, les humains ont marqué leur environnement d'imagerie visuelle symbolique[161]. Initialement employé pour décrire des dessins

159 R. Peck, *Assistance mortelle, op. cit.*

160 Robinson, Randall (2007). *An unbroken agony: Haiti, from revolution to the kidnapping of a president.* New York: Basic Civitas Books, p. 25.

161 Taçon, Paul & Chippindale, Christopher (1998). *The archaeology of rock-art.* Cambridge: Cambridge University Press.

anciens ou écrits gravés sur les murs, tels que ceux trouvés dans les ruines archéologiques à Pompéi et à Rome, emprunté de l'italien, le terme « graffiti » est d'abord apparu en anglais en 1877. Le terme italien vient du grec *graphein*, qui signifie dessiner ou écrire. Ce que nous considérons aujourd'hui comme le graffiti moderne est né à New York dans les années 1960. Il a été largement inventé par des écrivains et des artistes issus de communautés socialement et économiquement marginalisées. Ce moyen d'expression leur a permis de se faire une place *au sein* d'une société dont ils se sentaient exclus[162].

En Amérique latine, le graffiti et le street art ont été définis de trois manières différentes. Premièrement, ils sont décrits comme pouvant servir d'outils de communication de masse pour les peuples marginalisés. Deuxièmement, ce sont des médias, qui requièrent peu de technologie, accessibles au public, ce qui permet de contrecarrer le contrôle des élites sur les médias de haute technologie. Troisièmement, ils sont un moyen efficace de produire et défendre des réflexions alternatives sur la mémoire historique, qui remettent en question les discours dominants des élites politiques et économiques[163]. Waldenburg[164] et Peteet[165] ont montré comment le graffiti a été utilisé à l'échelle mondiale comme dispositif d'activisme par divers acteurs, notamment dans deux des conflits les plus divisés idéologiquement de la géopolitique contemporaine : la chute du mur de Berlin et l'occupation de la Palestine par Israël.

Cette section se fonde sur des sources scientifiques documentant des peintures murales politiques à Port-au-Prince entre 1986 et 1995[166], sur la seule source journalistique abordant explicitement les

---

162 Castleman, Craig (1982). *Getting up: subway graffiti in New York*. Cambridge: MIT Press.

Ahearn, Charlie (1983). *Wild style*. New York: Wild Style Productions.

163 Chaffee, Lyman G (1993). *Political protest and street art: popular tools for democratization in Hispanic countries*. Westport, CT: Greenwood Press.

164 Waldenburg, Hermann (1990). *The Berlin Wall*. New York: Abbeville Press.

165 Peteet, Julie. (1996). "The Writing on the Walls: The Graffiti of the Intifada." *Cultural Anthropology* 11(2): 139–159.

166 Brown, Karen McCarthy (1994). "Putting the Egg Back into the Chicken." *Journal of the American Academy of Religion* 62(4): 1181–1189.

graffitis textuels[167], ainsi que sur mes propres entretiens réalisés avec des universitaires et des journalistes à ce sujet. Malgré l'omniprésence des graffitis à Port-au-Prince ainsi que dans d'autres centres urbains, mon article de 2018[168] a été le premier travail de recherche universitaire consacré aux graffitis textuels en Haïti à ma connaissance. Cette section est une adaptation de cet article, j'en remercie d'ailleurs le journal *Critical Multilingual Studies*[169]. En raison de la criminalité intrinsèque de la pratique de l'écriture graffitique[170], ainsi que des efforts de ses auteurs pour rester anonymes, la recherche sur le graffiti dans son ensemble est relativement limitée. Combinées au climat politique souvent tendu à Port-au-Prince, ces réalités contribuent au manque de connaissances et de documentations sur les graffitis haïtiens. Cette section a pour ambition d'élargir le corpus limité de publications universitaires traitant de l'histoire de la peinture politique urbaine en Haïti ainsi que de son rôle comme mode d'expression populaire pour la majorité des Haïtiens marginalisés vivant en milieu urbain.

Étant à ce jour un pays majoritairement créolophone, ayant une population majoritairement d'origine africaine, l'histoire de l'indépendance récente du colonialisme, de la langue ou l'apparence physique des habitants d'Haïti ne peuvent clairement pas être comparées à celles de ses voisins régionaux. Malgré ces différences, le cas du graffiti haïtien est prêt à être examiné à travers la triple lentille latino-américaine de Chaffee[171] : outil de communication de masse parmi les peuples marginalisés, de subversion des médias de haute technologie contrôlés par l'élite, de création et de défense de fils alternatifs de la mémoire historique défiant les discours dominants des élites politiques et économiques.

Brown, Karen McCarthy (1996). "Art and resistance: Haiti's political murals, October 1994." *African Arts* 29: 46–57.

Butcher, Pablo & Carl-Hermann Middelanis (2010). *Urban Vodou: politics and popular street art in Haiti*. Oxford: Signal Books.

167 Charles, Jacqueline (2010, 14 octobre). "Fighting Haiti's graffiti politics." *The Miami Herald.*

168 Norton, Charles (2018). "Nou Bezwen Lape Pa Destabilizasyon : Graffiti, local participation, and language politics in post-earthquake Haiti." *Critical Multilingualism Studies*, *6*(1), 101-138.

169 https://cms.arizona.edu/ojs3/multilingual

170 Le terme « graffiti » décrit un message (visuel, textuel ou multi-modal) fixé avec la peinture sur une surface publique sans recevoir l'autorisation du propriétaire, alors que « l'art de la rue » ou « street art » est utilisé pour décrire des travaux ou messages apposés en peinture sur une surface avec la permission du propriétaire. « L'art public » décrit les deux sans faire de distinction par rapport à la permission du propriétaire.

171 L. Chaffee, *Political protest and street art: popular tools for democratization in Hispanic countries, op. cit.*

Tel que l'épigraphe ci-dessous de Robinson[172] l'annonce, cette section examine les intersections entre l'art public, l'intervention étrangère et la propriété haïtienne des récits historiques qui façonnent la conscience nationale et collective des gens. Plus spécifiquement, elle se concentre sur l'évolution du graffiti en tant qu'art populaire engagé en Haïti et sur la manière dont il s'est déployé à Port-au-Prince permettant de diffuser les perspectives haïtiennes et certaines critiques sur la reconstruction suite au séisme du 12 janvier 2010 **(Image 16)**. Enfin, elle postule que le séisme et les efforts de reconstruction contrôlés par des étrangers sont les catalyseurs de la création d'un nouveau sous-genre multilingue et multimodal d'arts visuels publics en Haïti urbaine.



(Image 16) Un graffiti textuel multilingue en anglais et en espagnol exprime un besoin urgent d'aide à Delmas, Port-au-Prince en 2010.

172 R. Robinson, *An unbroken agony: Haiti, from revolution to the kidnapping of a president, op. cit.*

II. Les peintures murales à *Spre* : l'art public engagé en Haïti des années 1980 à aujourd'hui

> *Visual culture is everywhere in urban Haiti, from the facades of beauty salons and lottery booths, to the gingerbread-style houses and murals that animate city streets. Colorful outbursts of red, blue, and yellow, along with caricatures of Rambo, Pelé, and Jesus, adorn tap-taps—taxi-buses fashioned from pickup trucks that clog Haiti's urban streets.* [...] *Wherever Haitian visual culture appears, and in whatever medium, much of it is infused with religion, sometimes intertwined with politics, and often reflects the complexities of Haitian history and culture*[173].

Dans un environnement urbain tel que Port-au-Prince, où un panneau publicitaire coûte plus de 5 000 dollars américains tandis que les pots ou les seaux de peinture ne coûtent que 5 dollars américains et où les murs, les clôtures et les surfaces en ciment abondent, il est logique que les textes, les images et les publicités peints à la main soient le mode d'expression médiatique de prédilection des Haïtiens lorsqu'ils souhaitent diffuser un message[174]. En traversant Port-au-Prince, on peut remarquer toutes sortes de surfaces peintes à la main, telles que des publicités pour des salons de coiffure, des restaurants, des bars, des matériaux de construction et d'autres entreprises locales. Il est également possible d'observer des publicités pour des marques multinationales telles que Fanta et Coca Cola, des peintures murales détaillées représentant des hommes politiques et des personnalités historiques ainsi que des messages textuels concis mais puissants qui apparaissent sur toutes les surfaces imaginables **(Images 17)**. Bien que les facteurs qui motivent les créateurs de cet ensemble fantasmagorique de culture visuelle soient aussi variés que les habitants de la ville, la troisième partie de cet article aborde l'émergence d'un vaste sous-ensemble de culture visuelle d'une nature purement politique **(Images 18)**.

---

173 Rey, Terry & Alex Stepick (2006). "Visual Culture and Visual Piety in Little Haiti: The Sea, the Tree, and the Refugee." Woodrow Wilson School of Public and International Affairs Center for Migration and Development Working Papers 339. Princeton University, p. 7-8.

174 J. Charles, "Fighting Haiti's graffiti politics", *op. cit.*

Avant le tremblement de terre de 2010, il existait deux types d'œuvres picturales politisées dans les zones urbaines d'Haïti : les peintures murales[175] et les *graffitis textuels*. Les peintures murales sont des œuvres d'artistes ou de collectifs d'artistes, qui privilégient une esthétique visuelle incluant, dans la plupart des cas, un texte succinct. Elles sont réalisées méticuleusement, à l'aide de pinceaux et de peinture liquide, sur des murs où leur conception a été préalablement autorisée par les propriétaires. Les *graffitis textuels* sont des affirmations concises, principalement écrites en créole. Elles sont inscrites à la hâte sur des murs avec de la peinture en aérosol, généralement sans l'autorisation des propriétaires. Alors que les peintures murales peuvent être composées par des artistes connus ou débutants, la plupart des *graffitis textuels* sont réalisés par un petit nombre de jeunes hommes que Jacqueline Charles du *Miami Herald* qualifie de *guns for hire* (« des armes à louer »[176]) puisque « *they sell their services to politicians, powerbrokers, and anyone with a grudge or something to profess*[177]. »

Selon les participants aux entretiens réalisés dans le sud de la Floride et à Port-au-Prince en 2011, les graffitis n'existaient pas en Haïti avant les années 1980. Au moment où le pouvoir de Jean-Claude Duvalier commençait à s'affaiblir[178], les peintures murales politiques et les *graffitis textuels* sont apparus comme des formes d'expressions politiques populaires. Ces deux genres d'actes éphémères de dissidence politique sont reconnus pour avoir permis d'exprimer et de renforcer la vague de mécontentement populaire qui a forcé Jean-Claude Duvalier à s'exiler en 1986. Au début de son règne, lorsque la menace de censure par la violence des Tontons Macoutes était la plus extrême[179], les peintures murales codées utilisaient l'imagerie du Vodou pour critiquer de manière anonyme son régime[180]. En plus de permettre aux artistes et aux communautés d'exprimer leur désaccord politique

175 Pour voir des photos excellentes des peintures murales politiques en Haïti, voir P. Butcher & C.-H. Middelanis 2010 and K. Brown 1994 & 1996.

176 Ce terme fait référence à la nature mercenaire de ces écrivains. Il s'agit généralement de jeunes hommes entre la fin de l'adolescence et la fin de la trentaine, qui ont fait des études mais qui, comme la grande majorité des Haïtiens, n'ont pas pu trouver d'emploi dans l'économie formelle. Bien qu'il y ait des exceptions, la majorité de ces *guns for hire* ne sont pas investis politiquement ni idéologiquement dans les messages qu'ils véhiculent.

177 J. Charles, "Fighting Haiti's graffiti politics", *op. cit.*

178 À 19 ans, Jean-Claude « Baby Doc » Duvalier devient président d'Haïti en 1971 suite au décès de son père, François « Papa Doc » Duvalier. Ce tandem père-fils règne sur Haïti de 1951 à 1986, jusqu'à ce que Jean-Claude soit renversé à la suite d'un soulèvement populaire.

179 Les Tontons Macoutes constituaient une organisation paramilitaire notoire, composée pour la plupart de volontaires, qui ont maintenu les régimes Duvalier de la fin des années 50 à la fin des années 80 en perpétrant le terrorisme et la violence.

180 P. Butcher & C.-H. Middleanis, *Urban Vodou: politics and popular street art in Haiti, op. cit.*
K. Brown, *Putting the Egg Back into the Chicken*, *op. cit.*
K. Brown, *Art and resistance: Haiti's political murals, October 1994*, *op. cit.*

de manière sécurisée, l'utilisation d'images polyvocales par les muralistes était particulièrement efficace. Ce moyen d'expression s'inscrit dans une longue tradition de syncrétisme dans la culture visuelle haïtienne et dans la tradition Vodou qui a le pouvoir d'unifier les peuples et de lutter contre les oppressions[181]. Suite à l'exil forcé de Jean-Claude Duvalier en 1986, aux peintures murales s'est substituée une explosion de ce que je qualifie de *graffiti textuel*, une forme d'art qui continue de dominer le paysage visuel en Haïti urbaine aujourd'hui **(Image 19)**. Les *graffitis textuels* sont des unités linguistiques distinctes qui, comme les peintures murales politiques, ont souvent une signification superficielle à première vue mais renferment des significations secondaires plus profondes, encodées et qui font référence à l'histoire orale haïtienne et à la culture contemporaine[182]. Outre la liberté d'expression accrue permise par la dissolution des Tontons Macoutes, deux autres facteurs ont contribué à la prolifération des *graffitis textuels* à la fin des années 1980. Le premier est l'institution du créole comme l'une des deux langues officielles d'Haïti dans la Constitution de 1987 (voir la sous-section IV ci-dessous sur le lien entre la politique et les langues en Haïti). Le second facteur, selon deux personnes interrogées, est la construction de murs autour des maisons et des immeubles résidentiels à Port-au-Prince qui a considérablement augmenté sous l'effet du sentiment d'insécurité accru des propriétaires lors de cette période de transition[183]. Lors d'une entrevue téléphonique en 2010, la journaliste Jacqueline Charles précisait que « *as Haiti moved toward a more democratic form of governance, the walls became a place for different political factions to battle it out*. ».

La « seconde vague » de peintures murales politiques dans les villes d'Haïti se développe, selon Butcher & Midellanis[184], entre l'élection de Jean-Bertrand Aristide à la présidence haïtienne en 1990 et le coup d'État qui le destitue du pouvoir en 1991. Les peintures murales politiques ont d'abord manifesté la joie des communautés à la suite de l'élection d'Aristide et, plus tard, l'indignation suscitée par la tentative de coup d'État[185]. Middelanis classe les peintures murales de 1994-1995 dans la « troisième

181 Le mariage de la croyance religieuse syncrétique et de la culture visuelle en Haïti remonte à la période coloniale, lorsque des planteurs français ont forcé des esclaves africains à se convertir au catholicisme. La tradition des images représentant des saints catholiques, tout en présentant simultanément les *lwa* vaudou à la communauté des fidèles familiarisés avec le code, était une innovation permettant aux esclaves de rendre hommage au panthéon vaudou tout en apparaissant honorer les saints catholiques. Pour plus d'informations sur le syncrétisme religieux en Haïti, voir T. Rey & K. Richman 2010.
182 L'expression *Jèn Kore Jèn* est un exemple omniprésent de ce graffiti textuel polyvocal que j'ai observé lors de mes travaux sur le terrain en 2010. L'expression se traduit superficiellement par « jeunes de soutien aux jeunes », interprétée par les non-initiés comme un appel général à la solidarité entre les jeunes ; cependant, c'était aussi un slogan important de la campagne présidentielle infructueuse de Wyclef Jean en 2010. Cette polyvocalité est probablement liée à la riche tradition des proverbes haïtiens **(Image 20)** ; pour plus d'informations, voir Jeanty & Brown 1976.
183 J. Charles, "Fighting Haiti's graffiti politics", *op. cit.*
184 P. Butcher & C.-H. Middleanis, *Urban Vodou: politics and popular street art in Haiti, op. cit.*
185 *Ibid.*

vague », célébrant l'intervention américaine et le retour possible d'Aristide et de la démocratie. Durant cette période de troubles et de manœuvres politiques au sein des élites haïtiennes, l'art public (les peintures murales en particulier) est devenu un moyen important pour les Haïtiens n'appartenant pas à l'élite de s'exprimer et de chercher à donner un sens à cet environnement instable. Comme le fait remarquer Brown :

> *In the fall of 1994, art was a primary response to liberation [...] Art helped restructure life toward normality. It accomplished this by allowing Haitians to begin to piece together, in a public forum, their own version of who they are, what they have been through, and what they have accomplished. Haitian artists told these multiple stories in the most democratic of languages, that of visual imagery*[186].

Au moment de l'exil d'Aristide en République centrafricaine en 2004, de nombreux Haïtiens ont commencé à percevoir les États-Unis et leur appareil militaire davantage en tant que facilitateurs de l'enlèvement et de l'exil forcé de leur président démocratiquement élu que comme agents de la démocratie[187]. Alors que la relation d'amitié entre les États-Unis et Haïti a connu des hauts et des bas au cours des deux derniers siècles, les entretiens que j'ai menés démontrent un ressentiment palpable chez les Haïtiens envers le gouvernement américain, les ONG étrangères et les organisations internationales à la suite des initiatives néolibérales relatives à la reconstruction après le séisme en Haïti. Ces sentiments sont alimentés par des frustrations liées à l'invasion des ONG étrangères au cours des deux dernières décennies, beaucoup estimant que leur présence a érodé la souveraineté du Gouvernement d'Haïti[188].

J'ai voyagé pour la première fois en Haïti en 2004, j'y suis retourné en 2010 et en 2011. Au fil de ces séjours, j'ai observé un changement dans la langue, le contenu et l'esthétique des graffitis haïtiens. J'utilise le terme « graffiti » ici pour faire référence à ce que les Haïtiens appellent « spre », une

---

186 K. Brown, *Art and resistance: Haiti's political murals, October 1994*, *op. cit.*, p. 48.

187 Robinson, Randall (2007). *An unbroken agony: Haiti, from revolution to the kidnapping of a president*, *op. cit.*

188 S. P. Étienne, *Haïti: L'Invasion des ONGs*, Port-au-Prince, Centre de Recherche Sociale et de Formation Economique pour le Développement, 1997.

Schuller, Mark (2007). "Invasion or infusion? Understanding the role of NGOs in contemporary Haiti." *Journal of Haitian Studies* 13(2): 96–119.

R. Peck, *Assistance mortelle, op. cit.*

onomatopée anglaise qui désigne à la fois le texte et les images créées à partir de peinture aérosol dans les espaces publics **(Image 21)**. Depuis le tremblement de terre de 2010, le *spre*, qui auparavant consistait à réaliser des graffitis textuels en créole, transmet désormais des messages en anglais, français, espagnol et créole (ou une combinaison des quatre). En outre, une nouvelle génération d'artistes combine ces textes multilingues à des images critiques et engagées élaborant ainsi des messages complexes et multimodaux qui tiennent les ONG étrangères et les éminences grises internationales pour responsables de la situation actuelle dans le pays. Ces messages interpellent non seulement les Haïtiens et les étrangers qui travaillent en Haïti, mais aussi les partis concernés et les acteurs impliqués dans la reconstruction après le tremblement de terre et ce au-delà des frontières politiques d'Haïti.

Interviewé en 2011, Yves Colon, professeur de journalisme à l'Université de Miami, a qualifié les graffitis comme étant « *a way to communicate universal Haitian sentiments to the outside world.* ». Il a souligné que de nombreux Haïtiens sont frustrés de ne pas avoir pu faire entendre leur voix dans la planification de la reconstruction. Je soutiens que les traumatismes causés par le séisme de 2010, associés à la planification et à la mise en œuvre d'une reconstruction à grande échelle sans la participation de la plupart des Haïtiens, ont engendré dans les graffitis haïtiens un déplacement multilingue, multimodal et social conscient. Alors que les peintures murales politiques et les *graffitis textuels* avant le séisme de 2010 portaient principalement sur des questions nationales, des œuvres récentes des artistes graffeurs Jerry Rosembert et Epizòd se concentrent sur la politique linguistique, le pouvoir d'action haïtien dans la reconstruction et la recherche de responsabilité des organisations internationales dans les retombées des initiatives philanthrocapitalistes motivées par le profit **(Image 22)**. Cependant, avant de présenter une lecture plus attentive des travaux de Rosembert, informé par un entretien avec l'artiste, je présenterai la recherche ethnographique et appliquée que j'ai menée auprès des Haïtiens déplacés en 2010, qui rend compte de la façon dont ils perçoivent l'exclusion de leur participation à la reconstruction.

(Images 17) Publicités murales peintes à la main à Port-au-Prince en 2011



L'ancien président haïtien Michel Martelly



La star du football argentin Leo Messi

(Images 18) Graffitis textuels et politiques en Haïti



Les graffitis textuels appellent à la mise en place d'un nouveau gouvernement à Delmas en 2010



Tet Kale **signifie « tête chauve », c'est l'un des sobriquets utilisés par Michel Martelly qui était un chanteur pop très connu avant de devenir président d'Haïti. Photo captée à Pétionville en 2011.**



(Image 19) Un palimpseste est créé à Delmas en 2011 lorsqu'une peinture murale ancienne de l'un des pères fondateurs d'Haïti (probablement Toussaint Louverture) est recouverte de graffitis textuels plus récents. Ici, les graffitis qui se superposent à la peinture ancienne appellent la population à voter pour trois candidats différents au Sénat.



(Image 20) Graffiti textuel polyvocal à Pétionville en 2011



(Image 21) Un exemple de peintures murales en aérosol réalisées par l'artiste Epizòd visant à soutenir les musiciens Wyclef Jean et Michel « Sweet Mickey » Martelly qui sont devenus politiciens. Tel que relevé dans cette thèse, bien qu'elles présentent des caractéristiques appartenant aux arts visuels publics traditionnels, ces peintures murales contiennent plusieurs éléments qui diffèrent de ce type d'art traditionnel : texte multilingue (ici le kreyòl « yon », « tet » et « kale » et anglais (« Haiti »)), un mélange de texte et d'images (par exemple, les politiciens et le drapeau haïtien), et la signature de l'artiste (Epizòd) et son numéro de téléphone pour permettre aux futurs clients de le contacter. Photo captée à Port-au-Prince en 2011.



(Image 22) Peinte sur une publicité réalisée à la main, cette murale en aérosol complexe combine le texte anglais « Help Us » à l'image d'un œil à l'iris rouge, blanc et bleu, les couleurs du drapeau haïtien. À côté de l'œil se trouve l'image d'un homme qui déclare en Kreyòl: «Haïti» Gen Yon Je Kap Gade W; qui se traduit en français par «Haïti a un œil qui vous regarde». Cette œuvre multimodale multilingue, signée par l'artiste aérosol Epizòd, implore la communauté internationale de l'aider, tout en lui rappelant la responsabilité de ses actes. Photo captée à Port-au-Prince en 2011.

III. Profils d'exclusion : Contexte historique, participation locale et politique linguistique

Contexte historique

La participation équitable dans la politique, notamment dans le domaine linguistique, a été un des points de conflit important dans le passé récent et lointain d'Haïti. Depuis 1954, l'afflux d'ONG et d'organisations d'aide étrangères intervenant en cas de catastrophe naturelle, ainsi que les politiques économiques néolibérales qui ont suivi, ont éloigné les Haïtiens n'appartenant pas à l'élite des décisions politiques qui affectent leur vie quotidienne[189]. Cette section analyse comment l'ignorance des nuances sociolinguistiques du pays par les planificateurs de la reconstruction, ainsi que le manque de participation significative des Haïtiens aux niveaux locaux, ont exacerbé les réalités post-séisme et la diminution du pouvoir d'action politique de la majorité des Haïtiens. On débutera par un aperçu historique de l'interaction entre les catastrophes naturelles et les interventions étrangères, pour ensuite se pencher sur des exemples tirés des travaux sur le terrain.

Alors que près de 50 ans se sont écoulés depuis le dernier tremblement de terre significatif en Haïti, l'activité sismique est décrite depuis plus de 450 ans, se produisant à des intervalles d'un à 120 ans[190]. Malgré les récits historiques bien connus[191], les descriptions scientifiques de l'histoire des

---

189 Woodson, Drexel. G (1997). "*Lamanjay*, Food Security, Sécurité Alimentaire: A Lesson in Communication from BARA's Mixed-Methods Approach to Baseline Research in Haiti, 1994–1996." *Culture and Agriculture* 19(3): 108–122, p. 110.

190 Moreau de Saint-Mèry, M. L. E (1797). *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'isle Saint-Domingue : Avec des observations générales sur sa population, sur le caractère & les mœurs de ses divers habitants ; sur son climat, sa culture ses productions, son administration, etc., Accompagnées des détails les plus propres à faire connaître l'état de cette colonie à l'époque du 18 Octobre 1789 ; et d'une nouvelle carte de la totalité de l'isle. Par M.L.E. Moreau de Saint-Mèry. Tome premier[-second]. Comprenant, outre les objets généraux, la description des vingt & une Paroisses de la partie du nord & de l'Isle la Tortue.* A Philadelphie : Et s'y trouve chez l'auteur, au coin de Front & de Callow-Hill Streets. A Paris, chez Dupont, libraire, rue de la Loi. Et à Hambourg, chez les principaux libraires.

Prepetit, Claude (2008, 9 octobre). "Tremblements de terre en Haïti: mythe ou réalité?" *Le Matin.* http://www.bme.gouv.ht/risques%20geologiques/LeMatin_s%C3%A9ismes.pdf

191 Des activités sismiques sont signalées en 1564, 1684, 1691, 1701, 1713, 1734, 1751, 1768, 1769, 1770, 1771, 1783, 1784, 1785, 1786, 1787, 1788, 1797, 1797, 1818, 1842, 1842, 1842, 1860, 1860, 1887, 1910, 1911, 1912, 1917, 1918, 1922, 1924, 1946, 1952, 1956 et 1962.

tremblements de terre en Haïti, ainsi que les avertissements répétés d'au moins un sismologue haïtien important[192], le tremblement de terre de 2010 a pris le gouvernement haïtien et ses partenaires étrangers complètement par surprise. Pour les érudits de l'histoire, les représentations journalistiques de l'événement de 2010 ressemblent étrangement au séisme dévastateur survenu à Cap haïtien en 1842 décrit par le missionnaire américain M.B. Bird :

> *Cape Haytien…was overtaken by sudden destruction; whilst all were occupied with their usual business their houses shook and fell, burying many of their inhabitants in the ruins, maiming some, and, in a moment, sending others into eternity...In the night which succeeded the catastrophe, the fallen timbers among the ruins took fire…which must have been an awful addition to the agonies of those whose death was not instantaneous...Even man himself did not respect these misfortunes. Beings without pity came from the country--we are informed--and pillaged what they could snatch from the ruins, instead of rather helping their fellow-citizens in their distressing misfortune*[193].

Tout comme les écrits de Bird au milieu du XIXe siècle, les comptes rendus des médias populaires sur le tremblement de terre de 2010 posent un regard occidental qui dresse un portrait racial caricatural des survivants, les présentant comme des pillards et des opportunistes inhumains capitalisant sur le malheur de leurs compatriotes[194]. La déshumanisation de ces survivants haïtiens nourrit le narratif omniprésent dans le développement international du Sauveur Blanc, qui au vu des possibles profits philanthrocapitalistes à réaliser, exclut les Haïtiens de l'effort de secours et de reconstruction de leur propre pays. Ce type de reportage contribue à exposer les Haïtiens (et les autres personnes de couleur du monde en développement) comme étant incapables de gérer leurs propres affaires, ce qui justifie la présence continue d'organisations internationales et d'ONG. Les graffitis et les arts de la rue font partie des rares médias accessibles aux Haïtiens leur permettant de critiquer ce système prédateur et ainsi de faire circuler leurs propres points de vue et idées sur l'identité haïtienne, la reconstruction après le tremblement de terre et plus encore.

Au milieu du XXe siècle, l'avènement d'une catastrophe naturelle a également joué un rôle majeur dans la restructuration de la société haïtienne, en particulier en ce qui concerne la mise en place de missions d'aide étrangère à long terme. En 1954, l'ouragan Hazel a ravagé Haïti et a laissé de nombreux

192 *Ibid.*

193 Bird, Mark Baker (1867). *The republic of Hayti, and its struggles: From historical notes*. London: E. Stock, p. 201-205.

194 Pour des exemples, voir CNN 2010 ; Grillo 2010 ; BBC 2010.

Haïtiens des zones rurales sans abri et affamés. Des ONG internationales ont réagi en fournissant des secours d'urgence à grande échelle. En 1959, CARE[195], CRS[196] et ADRA[197] avaient ouvert des bureaux permanents à Port-au-Prince afin de superviser et de gérer l'aide humanitaire. Alors que la guerre froide s'est intensifiée au cours des années suivantes, l'aide alimentaire est devenue un moyen pour les États-Unis d'empêcher Haïti de se ranger trop à gauche sur l'échiquier politique, comme Cuba son pays voisin. Avec l'aide d'une armée soutenue par les États-Unis, le Dr François Duvalier a été porté au pouvoir en 1957, marquant alors le début d'un régime dictatorial redevable au gouvernement américain, qui durera pendant près de 30 ans[198].

Dans les années 1970, les politiques néolibérales imposées à Haïti par les États-Unis et les institutions financières internationales (IFI) ont considérablement modifié la démographie et l'économie du pays. En échange d'une aide militaire et économique des États-Unis, de la France et du Canada, le régime de Duvalier a cédé un contrôle économique accru aux intérêts étrangers, ce qui a permis aux IFI de mettre en œuvre un plan en deux volets axé sur les secteurs économique et agricole. En imposant des ajustements structurels, qui ont maintenu les salaires à un bas niveau, facilité le libre-échange, privatisé les entreprises publiques réduisant ainsi les emplois dans le domaine public et limité les contributions sociales afin de diminuer les déficits, les IFI sont à l'origine de deux phénomènes : Haïti est devenue la source de main-d'œuvre la moins chère de l'Occident et le plus grand importateur de nourriture américaine des Antilles[199].

La dépossession des cultivateurs par l'ouragan, le déclin de l'agriculture rurale par la dévaluation des cultures, ainsi que l'expansion néolibérale des industries manufacturières situées principalement à Port-au-Prince, ont provoqué un exode rural important vers la capitale. Ces situations ont également engendré l'explosion du nombre de bidonvilles, où l'application des codes de l'urbanisme et l'entretien des infrastructures n'ont pas pu suivre le rythme effréné de la croissance démographique. En outre, un programme mal conçu soutenu par les États-Unis visant à éradiquer les porcs locaux et à les remplacer par des variétés plus chères provenant des États-Unis a déstabilisé l'économie paysanne et

195 https://www.care.org/country/haiti
196 https://www.crs.org/our-work-overseas/where-we-work/haiti
197 https://adra.org/tag/haiti/
198 D. Woodson, "*Lamanjay*, Food Security, Sécurité Alimentaire: A Lesson in Communication from BARA's Mixed-Methods Approach to Baseline Research in Haiti, 1994–1996", *op. cit.*, p. 110.
199 Dupuy, Alex (2010). "Disaster Capitalism to the Rescue: The International Community and Haiti After the Earthquake." *NACLA Report on the Americas* 43(4): 14–19.

a essentiellement privatisé la production de porcs en Haïti. Cette politique désastreuse a privé les paysans de ressources économiques et nutritionnelles importantes tout en diminuant la sécurité et la souveraineté alimentaires des Haïtiens[200]. La croissance de Port-au-Prince au cours de la seconde moitié du XXe siècle témoigne des effets de ces politiques néolibérales sur l'évolution démographique d'Haïti : en 1950, la ville comptait 150 000 habitants, passant à 732 000 au début des années 1980, ils étaient environ 3 millions en 2008, représentant près du tiers de la population totale d'Haïti à cette époque[201].

Bien que ces politiques soient à l'origine d'un secteur manufacturier rentable pour les propriétaires et les investisseurs, elles privent également des centaines de milliers de petits cultivateurs ruraux de leurs moyens de subsistance, ébranlent la sécurité alimentaire de la majorité des Haïtiens et provoquent une phase d'urbanisation rapide et non durable. Lors de mon travail sur le terrain, dans le cadre de la recherche financée par l'UNOPS, j'ai interviewé de nombreux Haïtiens déplacés[202], ainsi que des travailleurs sociaux haïtiens engagés auprès des milliers de déplacés internes haïtiens. Selon eux, la prolifération des bidonvilles, le trafic causé par les mauvaises infrastructures de transport à Port-au-Prince et la surpopulation générale ont eu pour effet l'augmentation significative du nombre de morts et de blessés causés par le séisme de 2010. De plus, la centralisation des ressources économiques d'Haïti dans la ville de Port-au-Prince a donné une ampleur nationale à la dévastation provoquée par le séisme de 2010 [203].

Participation locale

Given the inequalities that marginalize Haiti, particularly the poor majority, the points of view presented to date are dominated by white, foreign do-gooders, either volunteer missions or professional

200 Parisio, Anne (1997). "A Pig's Tale." Parisio Productions. https://www.youtube.com/watch?v=polJZ7GhX9k
201 A. Dupuy, "Disaster Capitalism to the Rescue: The International Community and Haiti After the Earthquake", *op. cit.*

202 Norton, Charles (2010). *Peace Corps Response and USAID Final Report.* Internal document prepared for USAID and Peace Corps Response.

203 Selon le Plan d'action post-séisme du Gouvernement haïtien, Port-au-Prince représente 65% de l'activité économique du pays et 85% des recettes fiscales du pays (Government of Haiti 2010).

humanitarians. Their stories necessarily celebrate their good intentions and minimize and even denigrate the contributions of Haitians, while also often failing to fully and accurately report the many difficulties that too many Haitians still face[204] .

Avant le tremblement de terre de 2010, plus de 10 000 ONG étaient implantées en Haïti. La plupart opéraient avec très peu de supervision gouvernementale ou de coordination interinstitutionnelle entraînant un taux d'ONG par habitant plus élevé que partout ailleurs dans le monde. Cette forte implication des ONG, en particulier dans les domaines de l'éducation et de la santé, a érodé la souveraineté et affaibli la capacité, déjà limitée du gouvernement haïtien, à fournir des services à ses citoyens[205]. Les donateurs étrangers, ainsi que la Commission intérimaire de reconstruction d'Haïti (CIRH) ont occupé des rôles de premier plan dans la gestion des fonds de reconstruction laissant le Gouvernement d'Haïti, et en particulier les Haïtiens n'appartenant pas à la classe sociale de l'élite, en marge des planifications de la reconstruction et des processus décisionnels.

Dirigées par le ministre des Affaires étrangères et les IFI, les premières étapes de la planification de la reconstruction ont été entreprises lors des conférences des donateurs le 25 janvier 2010 à Montréal, le 17 mars 2010 à Saint-Domingue et le 25 mars 2010 à New York. Bien qu'une somme impressionnante de 9,9 milliards de dollars ait été promise lors de ces réunions, elles se sont toutes déroulées en dehors d'Haïti, dans des langues inaccessibles à la majorité des Haïtiens. L'un des principaux résultats issus de ces conférences a été la création de la CIRH, une commission comprenant 26 membres chargés de gérer les fonds et d'approuver les projets de reconstruction sur une période de 18 mois, allant d'avril 2010 à novembre 2011. Codirigée par le Premier ministre haïtien de l'époque, Jean-Max Bellerive et l'envoyé spécial des Nations Unies, Bill Clinton, les membres de la CIRH devaient réunir autant d'Haïtiens que d'étrangers.

---

204 Schuller, Mark, and Pablo Morales (2012). *Tectonic shifts: Haiti since the earthquake*. Sterling : Kumarian Press, p. 3.

205 Collier, Paul (2010, 8 mars). "The crisis in Haiti shows we need a new approach to NGOs." *The Independent.* https://www.independent.co.uk/voices/commentators/paul-collier-the-crisis-in-haiti-shows-we-need-a-new-approach-to-ngos-1917822.html

Bien que le taux d'adhésion au sein de la CIRH parût équitable sur papier, la répartition des fonds de reconstruction, elle, ne l'était pas : seulement 1% des fonds de reconstruction ont pu être gérés par le Gouvernement d'Haïti, laissant l'administration du reste aux ONG et autres fournisseurs de services. En outre, le Center for Economic Policy Research a constaté que les sociétés de développement à but lucratif basées à Washington (également appelées « *Beltway Bandits* ») avaient reçu 83% des contrats de l'USAID, tandis que seulement 2,5% des fonds avaient été distribués à des sociétés haïtiennes. C'est donc moins de la moitié du 1% des fonds qui se sont rendus aux organisations haïtiennes à but non lucratif[206]. L'ancien Premier ministre Bellerive a déploré le manque de transparence de cet accord, affirmant que « *NGOs don't tell us* [...] *where the money is coming from or how they're spending it* ». En outre, Antonal Mortiné, secrétaire exécutif de la plate-forme haïtienne pour les organisations de défense des droits de l'homme, a déclaré que la CIRH avait transformé Haïti en *restavèk* [207], ajoutant que « *this is not the path to democracy*[208] ».

En plus d'exclure totalement les Haïtiens, qui n'appartiennent pas à la classe de l'élite, de la planification de la reconstruction, mes observations de première main démontrent comment la participation étrangère excessive, dans la mise en œuvre des politiques de reconstruction, a rendu la vie plus difficile à de nombreux Haïtiens. Selon les évaluations du ministère des travaux publics, des transports et des communications, au cours desquelles des ingénieurs ont évalué l'intégrité structurale de 382 256 bâtiments dans les quartiers touchés par le séisme, il ressort que 46% des structures ont été gravement endommagées et 20% ont été jugées trop dangereuses pour y habiter[209]. Considérant que 70 à 85% des habitants de Port-au-Prince sont locataires, et qu'environ 1,5 million de personnes dans la région métropolitaine de Port-au-Prince ont été déplacées suite au tremblement de terre, la

206 Robles, Frances (2012, 10 janvier). "Questions arise about how Haiti earthquake donations have been spent." *The Miami Herald.*

207 Restavék est un terme créole qui désigne un système d'esclavage d'enfants répandu dans les villes d'Haïti. Pour plus d'informations voir Padgett & Klarreich 2001.

208 Bell, Beverly (2010). "'We Bend, but We Don't Break': Fighting for a Just Reconstruction in Haiti." *NACLA Report on the Americas* 43(4): 28–31.

209 Schwartz, Timothy T., Yves Francois Pierre, and Eric Calpas (2011). "Building Assessment and Rubble Removal in Quake-Affected Neighborhoods in Haiti." *USAID*. https://timothyschwartzhaiti.com/wp-content/uploads/2016/03/BARR_Report_Ravine_Pentad_Final_v_31.pdf

vague soudaine de recherche de logements par les ONG étrangères et les travailleurs humanitaires, détenant la capacité de payer un loyer en espèces et de fournir le paiement de plusieurs mois à l'avance, a entraîné une hausse de plus de 300% du coût des logements locatifs[210]. Cette augmentation drastique des coûts du logement, conjuguée à la diminution des activités économiques locales en raison du tremblement de terre, a obligé de nombreux Haïtiens à aller dans des camps de personnes déplacées et à vivre dans des demeures peu solides. Selon le *Displacement Tracking Matrix*[211], à partir de Juin 2016, 61 302 personnes vivaient toujours dans des camps de personnes déplacées en raison du tremblement de terre de 2010, la grande majorité résidant dans la région métropolitaine de Port- au-Prince[212].
Malgré le contrôle étranger des organes décisionnels chargés de la reconstruction, de nombreux Haïtiens se sont impliqués dans la mise en œuvre quotidienne d'initiatives de reconstruction. Parmi les divers groupes d'Haïtiens impliqués, les conducteurs de véhicules utilisés par les ONG et les organisations étrangères pour transporter leurs employés dans la ville, souvent surqualifiés, se sont avérés indispensables. En plus de leur capacité à naviguer dans les rues de Port-au-Prince étroites, crevassées et inondées de piétons, ces chauffeurs servent régulièrement d'interprètes trilingues (anglais, français et créole), de médiateurs culturels, de consultants ad hoc, et de courroies de transmission d'informations entre les organisations internationales et les communautés dans lesquelles elles sont implantées. Lors du travail post-séisme de l'USAID en 2010, j'ai rencontré trois chauffeurs haïtiens travaillant à l'ambassade des États-Unis. Ils m'ont raconté leur histoire personnelle.

> **David**, un petit homme d'une cinquantaine d'années, est né dans une famille de classe moyenne en Haïti. Il a fréquenté des écoles privées prestigieuses à Port-au-Prince. Il a passé la majeure partie de sa vie adulte entre Haïti et les États-Unis. Avant le séisme,

---

210 Schuller, Mark (2010). "Unstable Foundations: The impact of NGOs on human rights for Port-au- Prince's internally displaced people." York College (SUNY) and Faculté d'Ethnologie (UEH). http://ijdh.org/archives/14855

211 Selon ReliefWeb, le DTM est un outil de surveillance conçu pour fournir des informations pertinentes et précises sur la population ainsi que sur les sites de personnes déplacées à l'intérieur d'un pays donné. Il permet une évaluation rapide des camps puisqu'il rassemble des informations principalement par de l'observation, un comptage physique, et des entrevues avec des informateurs. Lancé pour la première fois en Haïti en mars 2010, le DTM v1.0 a été développé en collaboration avec le groupe de *Camp Coordination and Camp Management* (CCCM) et d'autres partenaires, tenant ainsi compte des besoins de divers groupes quant à l'obtention d'informations d'urgence immédiatement après le séisme. Pour lire plus voir : https://www.globaldtm.info/fr/

212 ReliefWeb (2016, juin). "Displaced Tracking Matrix (DTM)." https://reliefweb.int/map/haiti/displaced-tracking-matrix-dtm-june-2016-haiti

il travaillait comme technicien en informatique et il était aussi chanteur de jazz à New York. Pendant de nombreuses années, il a envoyé de l'argent à Port-au-Prince afin de rendre possible la construction d'une grande maison pour sa famille élargie, maison où il prévoyait de prendre sa retraite. Le tremblement de terre a endommagé cette maison. Sur ces entrefaites, il est retourné en Haïti afin de superviser les réparations de sa maison. Il a alors obtenu un emploi de chauffeur à l'ambassade des États-Unis, c'est le travail le plus lucratif qu'il ait trouvé.

Claude, un grand homme d'une quarantaine d'années, vêtu à la mode et coiffé de longs dreadlocks soignés, était un homme d'affaires particulièrement prospère avant le tremblement de terre. Il possédait et exploitait plusieurs salons de coiffure rentables à travers Port-au-Prince qui répondaient à la demande des travailleurs étrangers et haïtiens de la « classe des ONG[213] ». Suite à la destruction de la plupart de ses entreprises lors du tremblement de terre, il a pris contact avec ses anciens clients et a ainsi obtenu un poste de chauffeur à l'ambassade des États-Unis.

Charles[214], un homme sociable et énergique à la fin de la trentaine, est titulaire de plusieurs diplômes professionnels en plus de posséder une vaste expérience en tant qu'ingénieur civil. Quand je l'ai rencontré, il travaillait comme chauffeur à l'ambassade des États-Unis et attendait un visa canadien pour rejoindre sa famille au Québec. Parmi ces trois chauffeurs avec qui je travaillais régulièrement, j'ai appris à connaître Charles plus personnellement. Lors de longs trajets causés par un trafic dense, il m'exposait souvent les frustrations et les humiliations quotidiennes qu'il avait éprouvées à l'occasion de ses contacts avec les employés de l'ambassade et les travailleurs humanitaires étrangers qu'il conduisait dans la ville.

Charles a rapidement reconnu sa surqualification et celle de nombreux autres chauffeurs pour les postes qu'ils occupaient. Il a expliqué que, dans un contexte où les ONG préféraient embaucher des

213 Schuller, Mark (2009). "Gluing Globalization: NGOs as Intermediaries in Haiti." *Political and Anthropological Review* 32(1): 84–104.

214 Charles était un homme de 35 ans, vivait à Port-au-Prince et était titulaire d'une maîtrise en ingénierie.

ingénieurs et des spécialistes de leur pays d'origine, conduire des véhicules pour des organisations étrangères était l'un des meilleurs emplois disponibles pour les Haïtiens, indépendamment de leur formation ou de leur expérience professionnelle. Malgré la démonstration quotidienne des compétences linguistiques de Charles en anglais, français et créole, les étrangers et les travailleurs humanitaires qu'il conduisait ont souvent fait des commentaires désobligeants en anglais sur les Haïtiens ; en supposant qu'il ne parlait pas anglais, ou sans se soucier des effets de leurs mots s'il les comprenait[215].

De plus, Charles m'a expliqué que beaucoup des chauffeurs travaillant pour les ambassades ou les ONG étrangères se trouvaient parmi les centaines de milliers d'Haïtiens qui ont vu leurs maisons détruites lors du tremblement de terre. Il a précisé que chaque nuit, beaucoup d'entre eux retournaient à leurs tentes situées dans les camps de personnes déplacées qui reçoivent les services des ONG dont ils sont employés. Une fois dans leur famille et avec leurs amis dans les camps, les chauffeurs partagent souvent les dernières insultes entendues envers les Haïtiens déplacés prononcées par ces travailleurs pourtant chargés de les aider, ce qui a largement contribué à entretenir et à perpétuer les perceptions négatives qu'ils ont des travailleurs et des organisations étrangères.

Charles a également décrit le népotisme généralisé dans les pratiques d'embauche, notamment en ce qui concerne l'accès aux fonds et aux emplois liés au séisme. Dans un moment de franchise, apparemment déchiré entre la gratitude et la culpabilité, il m'a confié que sans l'intermédiaire de sa femme, il n'aurait jamais réussi à obtenir une entrevue pour le poste de chauffeur qu'il occupait. Il m'a ensuite raconté son expérience personnelle en matière de recherche d'emploi en la rattachant plus largement au lien général existant entre le népotisme et le succès en Haïti : « *If you want to make it in Haiti you need to be politically related to someone...if not, you're not free to do what you want.* ».

S'ajoutant au gaspillage du potentiel des travailleurs haïtiens qualifiés, il y a également une mauvaise gestion des travailleurs non qualifiés dans les initiatives d'emploi de haut niveau. Le programme Cash for Work (CFW)[216] a été créé pour fournir des emplois aux Haïtiens déplacés grâce à des incitations

215 Pour en savoir plus sur la disparité entre les opportunités d'emploi et les rémunérations offertes aux expatriés et aux Haïtiens, ainsi que sur la mauvaise gestion des fonds de reconstruction, voir Elliot & Sullivan (2015).
216 CFW a été financé par l'USAID et mis en œuvre par l'Organisation internationale pour les migrations, la Cooperative Housing Foundation, Development Alternatives Incorporated et Chemonics International Incorporated.

financières modestes les poussant à entreprendre des tâches de main-d'œuvre comme le déblaiement des décombres et la construction d'abris d'urgence. Bien que le programme ait été évalué à l'interne comme pouvant fournir « *tangible, though limited, contributions to Haiti's recovery*[217] », de nombreux Haïtiens que j'ai interviewés avaient de toutes autres opinions à ce sujet. Le *houngan* Max Beauvoir, éminent leader de la communauté, qui est également un scientifique formé aux États-Unis, a décrit CFW de la manière suivante :

> *Anyone out driving in the city will see groups of people gathered under "Cash for Work" banners ; it's easy to notice that three people are pushing around garbage and nine others are sitting in the back doing nothing!* [...] *Although people are getting paid, it is overall detrimental to people and should not be encouraged. There are no evaluations of the work being done.*

Après avoir observé de nombreux projets CFW à Port-au-Prince dans les mois qui ont suivi le séisme, je comprends tout à fait le sentiment qu'il exprime. Bon nombre d'Haïtiens déplacés que j'ai interviewés avaient obtenu des emplois et des avantages sociaux via CFW, et étaient reconnaissants de la possibilité de gagner de l'argent. Toutefois, un nombre égal de participants interviewés étaient consternés par le népotisme sévissant dans la répartition des emplois CFW et par le manque de discipline et de diligence de la majorité des personnes bénéficiant de ces emplois CFW. De nombreux répondants craignaient que ces pratiques non seulement dévaluent la main-d'œuvre haïtienne, mais reflètent également très mal l'éthique collective du travail des Haïtiens et leur volonté de jouer un rôle actif dans la reconstruction de leurs communautés. Plusieurs Haïtiens interrogés ont suggéré que plutôt que de recevoir un salaire quotidien standard pour leur travail[218], le salaire des ouvriers de CFW devrait être établi en fonction de la quantité de travail accomplie par chacun.

Considérant la répartition inéquitable des fonds de reconstruction ; l'impact négatif de la présence de travailleurs étrangers sur les logements disponibles pour les Haïtiens déplacés ; de la sous-utilisation de la main-d'œuvre qualifiée ; et de la mauvaise gestion de la main-d'œuvre non qualifiée, l'état actuel

---

217 United States Agency for International Development, Office of the Inspector General (2010, 24 septembre). "Audit of USAID's Cash-for-Work Activities in Haiti." http://oig.usaid.gov/sites/default/files/audit-reports/1-521-10-009-p.pdf, p. 4.

218 Environ 6 USD par jour.

de la reconstruction, à la suite du tremblement de terre en Haïti, peut être qualifié de crise de la participation locale. Les conséquences de cette crise sont nombreuses : les Haïtiens déplacés internes sont restés sans abri pendant plus longtemps et ont été obligés d'habiter des bâtiments qui ne sont pas structurellement sains ; la valeur de la main-d'œuvre haïtienne, qualifiée et non qualifiée, a été considérablement réduite ; et les Haïtiens se sont sentis catégoriquement exclus de la planification et de l'exécution de la reconstruction post-séisme. Avant de traiter du changement esthétique dans les graffitis post-séisme, influencé par les conséquences de la reconstruction sous domination étrangère, la section suivante présentera un aperçu de la politique linguistique en Haïti, mettant l'accent sur l'éducation et la reconstruction.

La politique de la langue

Pour le créolophone des masses, son ignorance de la langue officielle
l'exclut de certaines activitiés sociales, économiques, et même politiques[219].

Bien que Haïti ait été autrefois considéré comme un exemple parfait de diglossie[220], des chercheurs ont récemment rejeté cette idée, posant plutôt la situation sociolinguistique d'Haïti comme celle d'un conflit linguistique[221]. Selon ce modèle, environ 5% des Haïtiens seraient véritablement bilingues parlant le créole et le français, les 95% restants étant des créolophones monolingues utilisant divers degrés de *code-switching* sélectif et d'hypercorrection afin de déployer le français, le langage du prestige dans le continuum créole-français[222].

Cette division linguistique fait partie d'une division sociale plus large, aux implications raciales et économiques notables, dont les origines remontent au colonialisme français. James Leyburn (1941) a articulé cette séparation comme relevant d'un conflit de classe persistant entre les « *yeomanry* » - qu'il

219 A. Valdman, « Créole et français en Haïti, » *French Review* 49(2), 1975, p. 174–185, p. 174–175.

220 Ferguson, Charles A. (1959). "Diglossia." *WORD* 15(2): 325–340.

221 Valdman, Albert (1988). "Diglossia and language conflict in Haiti." *International Journal of the Sociology of Language* 71: 67–80.

222 *Ibid.*

définit de manière générale comme des locuteurs de créole ruraux, pauvres, agraires, illettrés, monolingues, noirs ou phénotypiquement africains, isolés du monde extérieur, férus de vodou et pratiquant un système matrimonial de loi commune appelé le *plasaj* - et « l'élite », qu'il définit globalement comme urbaine, constituée de locataires, marchands, professionnels, employés du gouvernement francophones (i.e. les bilingues équilibrés de Valdman), de peau claire, ouvertement catholiques, ne pratiquant jamais de travaux manuels et adhérant à des pratiques matrimoniales réputées occidentales et légitimes[223].

Bien que l'analyse basée sur les castes de Leyburn soit un excellent point de départ pour discuter de la langue et des classes sociales en Haïti, Jean Price-Mars[224] considère que l'analyse de Leyburn dans *The Haitian People* est trop rigide pour décrire avec précision la réalité sociolinguistique d'Haïti aujourd'hui. Pour mieux comprendre le rôle de la langue dans l'exclusion des Haïtiens de la planification de la reconstruction, il est utile d'examiner les rôles respectifs du créole et du français dans la société haïtienne, ainsi que leurs relations avec le système éducatif national. Après avoir mené des recherches sur la langue et l'éducation en Haïti en 2005[225], j'ai interviewé au printemps 2010 un éducateur et administrateur haïtien chevronné afin de mieux comprendre cette relation compliquée.

Originaire de Kenscoff, M. Jean[226] a terminé ses études universitaires à l'Université de l'État d'Haïti au début des années 1960, se spécialisant dans l'enseignement des langues classiques. Après avoir obtenu son diplôme, M. Jean a fait partie de la talentueuse cohorte d'éducateurs haïtiens recrutés pour enseigner en Afrique francophone après la décolonisation. Il a passé de nombreuses années au Zaïre, en République Démocratique du Congo et au Gabon avant de rentrer chez lui pour exercer dans l'enseignement supérieur. Au cours de sa carrière dans l'éducation en Haïti, M. Jean a été enseignant, conseiller pédagogique, directeur de lycée, responsable de la discipline et agent de liaison universitaire. Il partage actuellement sa vie entre les États-Unis et Haïti. Lorsque je l'ai rencontré, il vivait avec son

223 Leyburn, James G. (1941). *The Haitian People.* New Haven: Yale University Press.

224 J. Price-Mars, *De la préhistoire d'Afrique à l'histoire d'Haïti*, Port-au-Prince, Imprimerie de l'Etat, 1962.

225 Norton, Charles (2005). *Pale Kreyòl pa dwe dezone: An in-depth look at post-colonialism and language politics in education in Haiti.* Thèse de premier cycle, l'Université d'Indiana à Bloomington.

226 Au moment de l'entretien en 2010, Jean était un homme de 70 ans, vivant à Delmas, et titulaire d'une maîtrise en langues classiques.

épouse dans une tente à l'intérieur du garage de leur maison endommagée par le tremblement de terre à Delmas.

Selon M. Jean, le conflit entre les différentes conceptions pédagogiques des langues dans les salles de classe est le principal problème de l'éducation haïtienne aujourd'hui - il nomme ce phénomène « le bilinguisme ». Avant les réformes éducatives instaurées par Regnaud Bernard dans les années 1970, qui appliquaient les recommandations de la CONFEMEN préconisant un enseignement élémentaire dans la langue maternelle des élèves[227], tous les cours des classes haïtiennes étaient enseignés en français. Les réformes Bernard recommandaient une éducation de base en créole, suivie d'une transition après l'école primaire vers l'enseignement du français. Certains éducateurs ont vu ces réformes comme un moyen efficace de négocier la relation complexe entre la langue et l'éducation en Haïti[228]. Malgré les premiers succès des réformes Bernard, une forte réaction négative contre toute forme d'enseignement en créole dans les écoles haïtiennes s'est fait ressentir. Cette dissidence provenait principalement des élites haïtiennes et de la classe moyenne, mais elle a également été relayée par un nombre important de créolophones monolingues ruraux et urbains qui, avec raison, estimaient que la maîtrise de la langue française était le meilleur moyen pour leurs enfants d'accéder à une mobilité sociale.

Bien que la mise en œuvre des réformes Bernard ait été controversée dans les écoles primaires, élémentaires et secondaires haïtiennes, elles ont été adoptées avec enthousiasme dans ce que M. Jean appelle *edikasyon popile*. Les termes « éducation populaire » renvoient aux formations d'alphabétisation menées par les ONG et le Gouvernement d'Haïti concernant un pourcentage considérable de la population haïtienne qui ne sait ni lire ni écrire. Depuis les années 1980, des ressources importantes ont été investies dans l'alphabétisation des adultes. Toutefois, aucune documentation précise qui permettrait d'indiquer le pourcentage de la population atteint et l'efficacité de la formation n'a été conservée. Au cours des dernières années les discours sur l'alphabétisation, les statistiques d'alphabétisation et les formations à l'alphabétisation se sont politisés. En d'autres termes, ils ont été

227 La Conférence des Ministres de l'Éducation des pays ayant le français en partage (CONFEMEN) est une réunion internationale annuelle d'éducateurs francophones. Voir http://www.confemen.org/ pour plus d'informations.

228 Jiwolyen, Mèfi (2002). "Dosye: Lang Kreyòl ak Edikasyon." *Bon Nouvèl* 6–9.

utilisés par des politiciens comme outil leur permettant de soutenir leurs campagnes ou de calomnier leurs adversaires.

Les manœuvres politiques et leurs conséquences ont grandement contribué à la dégradation de la qualité de l'éducation en Haïti au cours des 70 dernières années. Pendant la période relativement stable et prospère qui a suivi la présidence édifiante mais éphémère de Dumarsais Estimé, le système éducatif haïtien s'est positionné comme modèle pour les pays francophones. Cependant, la situation a empiré à la suite de l'élection du président François Duvalier en 1957. Les politiques répressives adoptées par Duvalier dans les années 1960, couplées aux possibilités d'emploi à l'étranger créées par la décolonisation de l'Afrique francophone et l'importance renouvelée de l'enseignement en français au Canada, ont provoqué un exode massif parmi les éducateurs haïtiens bien formés. Cet exode a aussi touché des médecins, ingénieurs et autres professionnels. Au cours des années difficiles qui ont suivi, la qualité de l'éducation haïtienne s'est encore affaiblie avec l'apparition des « écoles boulettes ». Empruntant son nom aux stands de jeux de loterie omniprésents basés dans les quartiers haïtiens, des entrepreneurs haïtiens ont fondé de nombreuses écoles boulettes (ainsi que des pharmacies) dans l'espoir de gagner de l'argent en période de difficultés économiques. Bien que locales et peu coûteuses, les écoles boulettes offraient une éducation d'une qualité très basse à leurs élèves. La principale préoccupation des propriétaires de ces écoles était de gagner de l'argent, sans faire l'effort de recruter de bons enseignants ni de jouer un rôle actif dans le respect de normes académiques élevées, d'où le sentiment exprimé avec précision par M. Jean : « Comme ça, l'éducation était une manière de gagner de l'argent. ».

L'état actuel de l'éducation en Haïti fait écho à son passé de division en classes : il existe quelques très bonnes écoles qui sont principalement dédiées aux enfants des élites et des employés des ONG, tandis que le reste des écoles offrent un niveau d'instruction très pauvre. En ce qui concerne la langue d'enseignement, les professeurs enseignent aujourd'hui partiellement en français et partiellement en créole, ce qui reflète un schéma répandu de *translanguaging* présent chez les Haïtiens de toutes les classes sociales[229]. Malheureusement, les efforts linguistiques et les accommodements mis en place par les enseignants haïtiens n'ont pas été adoptés et encore moins reconnus par la communauté internationale

229 Contrairement aux définitions plus linéaires et rigides du *code-switching*, le *translanguaging* est une forme plus dynamique de bilinguisme dans laquelle les locuteurs accèdent à différentes caractéristiques linguistiques ou à différents modes de langues autonomes afin de maximiser le potentiel de communication (voir García 2009).

de l'aide humanitaire, ce qui aurait permis aux Haïtiens de s'engager dans la planification et l'exécution de la reconstruction.

L'exclusion linguistique la plus frappante des Haïtiens qui ne font pas partie de l'élite dans la planification de la reconstruction a été celle survenue dans la base logistique des Nations Unies (base LOG), située dans l'ancien aéroport de Port-au-Prince. Établie dans le centre de Port-au-Prince, jonchée de restes d'avions vétustes, la base LOG est le siège opérationnel de la planification de la reconstruction, de la coordination interinstitutionnelle et des opérations coordonnées par l'ONU. Ici, la planification et la coordination sont organisées autour de systèmes en grappes sur des thèmes tels que l'éducation, la santé et la religion. En plus d'être « incompréhensibles » et « dysfonctionnels », les administrateurs de l'ONU n'ont fait aucun effort pour établir une communication avec le gouvernement haïtien afin de l'impliquer dans la planification, la gestion et la prise de décision au sein du système[230].

Bien que l'atmosphère de la base LOG soit à certains égards cosmopolite[231], elle est pratiquement dépourvue de visages haïtiens, à l'exception des employés dans les cuisines et cafés, ou de chauffeurs flânant près de leurs véhicules en attendant que leurs passagers reviennent des réunions en groupes. La politique de la base LOG dispose que toutes les réunions doivent se dérouler en anglais ou en français (la grande majorité se déroulant en anglais), ce qui exclut la majorité des Haïtiens, à l'exception de ceux qui sont membres de l'élite, à partir du moment où ils ont accès à la base. Les points d'entrée dans la base sont étroitement contrôlés par les soldats de la MINUSTAH[232], qui appliquent des niveaux de contrôle inégaux selon l'apparence et le mode de transport des différentes personnes qui tentent de pénétrer dans la base LOG. En tant qu'Américain blanc voyageant en 4x4, aucune pièce d'identité

---

230 O'Connor, Maura R. (2011, 7 janvier). "Does international aid keep Haiti poor?" *Slate.* http://www.slate.com/articles/news_and_politics/dispatches/features/2011/does_international_aid_keep_haiti_poor/the_un_cluster_system_is_as_bad_as_it_sounds.html

231 Un collègue de l'USAID a comparé l'atmosphère de la base LOG à la station spatiale décrite dans le film *Star Wars*, entourée d'employés de cultures diverses, parlant des langues inconnues, et festonnée d'uniformes et des références de différents pays, agences et branches gouvernementales. Eu égard au temps que j'ai passé à la base de LOG, je suis d'accord avec la comparaison ; cependant, mon impression la plus durable est un sentiment de malaise créé par les nombreux policiers étrangers portant ouvertement des armes à feu, en dépit de leur présence dans une nation étrangère souveraine, qui se situe bien au-delà de leurs propres juridictions.

232 La Mission des Nations Unies pour la stabilisation en Haïti (MINUSTAH) est la force de maintien de la paix de l'ONU, forte de 10 000 personnes. Elle est présente en Haïti depuis la destitution du Président Jean-Bertrand Aristide en 2004.

ne m'a été demandée lors de mes cinq voyages à la base LOG au printemps 2010 alors que ceux perçus comme n'ayant pas les attributs typiques des travailleurs humanitaires étrangers sont traités de manière diamétralement opposée. À plusieurs reprises, j'ai observé des gens à la peau foncée, phénotypiquement africains qui tentaient d'entrer dans la base à pied se faire refuser l'entrée.

Pour illustrer ce point, je partage l'histoire qu'un activiste[233] pour les droits des femmes haïtien-américain m'a racontée à Miami en 2011. Lors du blocage par l'Organisation des Migrations Internationales d'une procédure administrative visant à venir en aide à un camp de plus de 3 000 Haïtiens déplacés à Pon Wouj[234], Michel a organisé une marche de protestation pacifique en direction de la base LOG composée principalement de femmes. À leur arrivée à la base de LOG, les femmes se sont fait refuser l'entrée par les gardes de la MINUSTAH. Bien que Michel n'ait pas été surpris par ce refus d'admettre les manifestants dans la base LOG, il a été choqué par l'hostilité assumée envers les femmes des soldats de la MINUSTAH, qui ont été jusqu'à refuser de donner de l'eau à une femme qui avait un malaise causé par la chaleur et l'effort de la marche de Pon Wouj. Le dédain des soldats de la paix de la MINUSTAH à l'égard des Haïtiens a également été mis en évidence par des cas très médiatisés de viol, d'agression sexuelle et d'autres abus[235].

Considérant la complicité du gouvernement américain et d'autres acteurs internationaux dans l'installation et le soutien continu du régime de Duvalier et de ses politiques répressives, ils sont directement impliqués dans la dégradation duvaliériste des apprentissages et de ses effets dévastateurs sur la qualité de l'éducation haïtienne. Cette complicité a encore déséquilibré de manière eurocentrique la relation complexe entre langue, classe et éducation en Haïti ; et son héritage contribue à la priorité donnée à l'anglais et au français et à l'effacement du créole dans la reconstruction actuelle. Aujourd'hui les conséquences de cette politique linguistique, en combinaison avec la surveillance raciste de l'enceinte de la base LOG NU, entraînent l'absence d'Haïtiens occupant des postes importants.

233 Au moment de l'entretien en 2011, l'activiste était un homme de 33 ans, vivant à Miami, et titulaire d'une licence.
234 Pon Wouj est un quartier pauvre non loin de Cité Soleil. Il est réputé pour être le lieu de sépulture du père fondateur haïtien, Jean-Jacques Dessalines.
235 Garces, Raul O. (2011, 19 septembre). "Uruguay: peacekeepers accused of sexual abuse in Haiti jailed." *The Huffington Post.* http://www.huffingtonpost.com/2011/09/19/uruguay-peacekeepers-sexual-abuse- haiti_n_970137.html
United Nations News Centre (2012, 13 mars). "Haiti: three UN peacekeepers repatriated for sexual abuse." http://www.un.org/apps/news/story.asp?NewsID=41538&Cr=Haiti&Cr1#.UJbFkcXAcsE

Tout semble montrer que l'ignorance de la réalité sociolinguistique d'Haïti par la communauté internationale humanitaire participe intégralement à l'exclusion systématique de la grande majorité des Haïtiens dans la planification de la reconstruction et l'élaboration de politiques qui affectent leur vie quotidienne. Cette exclusion systématique entraîne un désenchantement et la méfiance des Haïtiens à l'égard des initiatives de développement et d'aide conduites au niveau international. D'autant plus que ces initiatives, qui jouent un rôle important dans la perpétuation du népotisme, manquent de prévoyance et de cohésion empêchant la participation haïtienne aux projets de reconstruction lancés et gérés par les ONG et agences internationales. De plus, les résultats de cette exclusion dévalorisent la main-d'œuvre haïtienne et poussent les Haïtiens qualifiés à chercher du travail à l'étranger, renforçant ainsi le cercle vicieux d'accroissement de la dépendance d'Haïti vis-à-vis de l'aide étrangère prédatrice, néolibérale et philanthrocapitaliste.

IV. Une Lecture plus attentive : le Graffiti engagé de Jerry à Port-au-Prince

> *In the hours after the earthquake struck on Jan. 12, thousands of shocked countrymen had congregated in the giant plaza, weeping and crying out for Jesus. Jerry, a 25-year-old graffiti artist, knew what to do: with a can of spray paint, he turned a map of Haiti into a person who cried and held his hands skyward in prayer. Jerry didn't sleep that night, and after dawn broke the next day, he sprayed five more crying Haiti' s in a neighborhood called Bois Verna. Soon afterward, the symbols appeared all over town*[236].
>
> -Pooja Bhatia **(Image 23)**

Le point crucial de cette section consiste à établir un lien entre l'art et l'autonomisation ; plus précisément, il vise à montrer comment l'art du graffiti traite des modes d'exclusion spécifiques, qui empêchent les Haïtiens n'appartenant pas à l'élite, de participer de façon significative à la reconstruction post-séisme. Comme la troisième partie de cette section le démontre, l'art de rue a joué un rôle important allant jusqu'à provoquer la chute du régime Duvalier ; ce n'est cependant pas

236 Bhatia, Pooja (2010, 12 avril). "The Graffiti Prophet of Bois Verna." *The New York Times*. https://www.nytimes.com/2010/04/12/opinion/12bhatia.html

l'unique démonstration du pouvoir d'action de l'art dans l'histoire d'Haïti. Dans cet esprit, il apparaît utile d'examiner brièvement d'autres relations entre l'art haïtien, les intérêts internationaux et l'engagement social.

En dépit de l'importance de l'art public et des ornements artistiques dans les zones urbaines et rurales d'Haïti, des engagements historiques des chefs d'État haïtiens[237] et des traditions mixtes vivantes associées au vodou, la réelle influence et reconnaissance de l'art haïtien à l'échelle mondiale s'est amorcée grâce à la fondation du Centre d'Art à Port-au-Prince en 1944 créée par l'enseignant américain et peintre amateur DeWitt Peters. Grâce au soutien des gouvernements des États-Unis et d'Haïti, le Centre d'Art fondé par Peters est réputé pour avoir lancé la carrière d'artistes renommés haïtiens dont Rigaud Benoit et Hector Hyppolite (entre autres), et pour avoir révélé la grandeur de l'art haïtien à des artistes internationaux tels que Wifredo Lam, André Breton et Truman Capote[238]. Bien qu'il soit indéniable qu'avant la création du Centre d'art des artistes talentueux œuvraient en Haïti, l'art haïtien n'aurait jamais pu atteindre le niveau de prestige et d'estime dont il jouit aujourd'hui sans une aide extérieure.

Le film d'Arnold Antonin *Beauté Contre Pauvreté à Jalousie*[239] est un autre exemple de l'intersection entre les mouvements locaux et les acteurs internationaux. Le documentaire se déroule dans le bidonville de Jalousie, perché sur un flanc de montagne escarpé surplombant la commune et la banlieue aisée de Pétionville. Le film donne d'abord un aperçu des problèmes fréquents dans les nombreux bidonvilles surpeuplés en zones urbaines à Haïti auxquels sont confrontés les habitants de Jalousie : manque d'eau potable, taux de criminalité élevé et peu de débouchés créatifs ou de loisirs pour les jeunes. Pour résoudre ces problèmes prioritaires, les dirigeants de la communauté ont sollicité l'aide du célèbre sculpteur haïtien Patrick Vilaire et ont collaboré avec lui pour créer une fresque aux médiums mixtes recouvrant le mur d'une place publique très fréquentée au centre de la communauté.

---

237 Le Lycée Pétion offrait des cours d'art dès 1816, les écoles nationales de Christophe au Nord dispensaient des cours d'art à la même époque et le roi Henri I d'Haïti ouvrit une véritable académie d'art spécialisée (voir Trouillot, 1997).

238 Bach, Marcus (1952). *Strange altars.* Indianapolis: Bobbs-Merrill.

Rodman, Selden (1965). *The miracle of Haitian art.* Garden City : Doubleday.

239 A. Antonin & M. Casséus, *Beauté contre pauvreté à Jalousie*, Haiti, UNESCO, 2001.

Ornée de mosaïques, de sculptures et de peintures, la fresque murale représente les rêves de la communauté : l'accès facile à de l'eau potable, des familles heureuses et des citoyens qui votent sans interférence. À travers des témoignages de première main recueillis auprès des résidents, de l'artiste et du comité communautaire, Antonin démontre les effets positifs de la peinture murale sur le quartier. En prenant le contrôle d'un espace public, qui n'était que boue, poussière et déchets auparavant, la peinture murale a non seulement inspiré les résidents en les poussant à embellir leur quartier en plantant des fleurs et en nettoyant des zones se trouvant à proximité des débris, mais elle a également motivé la communauté à créer un centre de formation artistique pour ses jeunes attirant l'attention et le financement de l'UNESCO. Ce financement a permis l'installation de six nouvelles pompes à eau ainsi que de plaques de rue officielles. Le film d'Antonin démontre que des actions simples comme l'embellissement de l'espace public à travers l'art collectif peuvent avoir un pouvoir transformateur au sein de communautés marginalisées ayant peu de ressources à travers la création d'une solidarité et d'une dynamique progressive positive.

Plus récemment en 2013, probablement inspiré par le film d'Antonin, Jalousie a accueilli le projet du gouvernement d'Haïti *Beauté Contre Pauvreté* (connu également en anglais sous le titre *Beauty versus Poverty : Jalousie in Colours*). Débloquant un budget de 1,4 million de dollars, le gouvernement d'Haïti a permis de reconstituer et de peindre les façades en béton de nombreuses maisons de Jalousie orientées au nord dans une palette de couleurs fantasmagoriques rendant hommage à l'œuvre « Cités dans le ciel » et à ses célèbres motifs réalisés par le peintre haïtien de renom Préfète Duffaut. En plus d'améliorer l'esthétique visuelle du quartier, le projet a également permis d'offrir une subvention locative d'un an aux résidents des camps de personnes déplacées les plus nécessiteux, leur permettant de s'installer dans un logement de façon permanente à Jalousie. Bien que certains résidents de Jalousie aient accueilli le projet avec enthousiasme, d'autres y voient une utilisation inefficace des fonds de reconstruction, l'objectif principal étant de créer une vue plus jolie pour les hôtels de luxe, les boutiques et les résidences de la banlieue chic de Pétionville, située juste en dessous de Jalousie[240].

240 Pour plus d'informations (en anglais) sur la campagne d'embellissement de Jalousie du GoH en 2013, voir Daniel 2013. En français, voir Alterpresse 2013. Pour ma vidéo préférée de Jalousie, voir le clip « Freestyle en Haïti » du groupe de hip-hop français Milk Coffee & Sugar, avec le rappeur haïtien K-Libr : https://www.youtube.com/watch?v=VQv2pJSyT-8&list=UUX_83DeWPBTvaANzZRpMVMQ



(Image 23) Une des peintures murales de Jerry représentant Haïti qui pleure : une carte anthropomorphique d'Haïti verse des larmes de tristesse à la suite du tremblement de terre de 2010. Photo captée à Port-au-Prince en 2011.

Jerry

Dans un pays où peu de gens lisent le français et où encore moins possèdent une télévision, la radio diffusée en créole est de loin la source la plus importante d'informations chez les Haïtiens, qu'ils vivent dans des villes ou en milieu rural. La plupart des 40 à 45 stations de radio qui étaient en activité à Port-au-Prince avant le 12 janvier 2010 ont été endommagées par le tremblement de terre, qui a tué de nombreux journalistes et détruit du matériel coûteux et difficile à remplacer. Ce vide créé par la catastrophe en matière de communication a ouvert un espace permettant au graffiti d'étendre son influence et son importance en tant que mode d'expression permettant la circulation de perspectives haïtiennes sur les nouvelles et l'actualité. Afin de profiter de cette nouvelle opportunité, les artistes se devaient d'être sensibles aux complexités linguistiques et sociales haïtiennes pour arriver à naviguer sans embûches à travers les structures de pouvoir internes et internationales au sein de la ville.

Jeune trentenaire, Jerry est un artiste d'art visuel basé à Port-au-Prince. En 2001, il commence à faire des graffitis qui commentent et critiquent les actualités en se basant sur ses expériences personnelles, éducatives et professionnelles. Suite au décès de sa mère, Jerry est élevé par son père à partir de l'âge de six ans. Son père travaillait alors comme commis dans un magasin de matériel de camping au centre-ville de Port-au-Prince. Jerry termine ses études secondaires et passe plusieurs années à étudier l'art à l'École Nationale des Arts à Port-au-Prince, avant de trouver un emploi où il œuvre à sensibiliser des jeunes avec une ONG américaine. En 2008, son art prend un tournant social lorsqu'il commence à utiliser le *spre* pour composer des fresques traitant de la dégradation de l'environnement, de la faim et des patients négligés, mal pris en charge par le système de santé surchargé d'Haïti[241].

J'ai découvert les œuvres de Jerry pour la première fois en avril 2010 lorsque je visitais les camps de Port-au-Prince afin de faire des entretiens ethnographiques avec des PDI haïtiens. J'ai tout de suite été fasciné par ses œuvres engagées qui superposent textes et images pour attirer l'attention sur la situation désastreuse en Haïti. Nous avons été mis en contact par l'entremise d'un ami commun. Après que nous ayons échangé des courriels pendant plusieurs mois, je suis rentré à Port-au-Prince en juillet 2011 pour faire un entretien avec lui et photographier son travail. J'étais surtout intéressé par ses motivations relatives à ses peintures murales et par la façon dont son travail avec les ONG avait

241 Bhatia, Pooja (2009). "Jerry's World." *Institute of Current World Affairs: ICWA Letters*. March.

influencé ses graffitis. Au cours de notre discussion, j'ai beaucoup mieux compris ce qui rend son art si respecté et émouvant pour les gens de milieux très différents.

Dans la création de graffitis socialement engagés **(Image 24)**, Jerry est motivé par trois facteurs principaux. Il souhaite : partager la misère vécue quotidiennement par de nombreux Haïtiens avec un large public, y compris l'élite haïtienne et les travailleurs humanitaires internationaux ; embellir les quartiers en recouvrant les graffitis textuels négatifs par ce qu'il décrit comme « *something beautiful* » ; et utiliser des images visuelles pour communiquer de la fierté et de l'amour à ceux qu'il considère comme « les 70% d'Haïtiens qui ne savent pas lire ». De ma perspective de chercheur, Jerry semble atteindre tous ses objectifs : son travail est extrêmement populaire parmi les Haïtiens de tous les horizons socioéconomiques – il est loué par les déplacés internes haïtiens, les riches propriétaires de galeries d'art, l'intelligentsia et même les officiers de police. Plus révélateur encore du respect de nombreuses communautés pour les œuvres de Jerry, les mêmes *guns for hire* dont l'omniprésence des graffitis textuels motive Jerry à créer des graffitis esthétiques, et qui peignent habituellement sur d'autres peintures murales et graffitis, ont largement laissé ses peintures murales intactes.

Avant de se consacrer à plein temps aux graffitis et à l'art traditionnel, Jerry a travaillé pour une ONG américaine auprès de jeunes dans les quartiers défavorisés à Port-au-Prince. Dans ce travail, Jerry encourageait les enfants à fuir la violence à travers le sport et l'art. Bien qu'il ne soit maintenant plus employé par une ONG, il continue à collaborer avec certaines organisations, notamment le Programme alimentaire mondial, *Catholic Relief Services* et la Croix-Rouge. Toutes ces collaborations ont été initiées par les organisations et comprennent des activités telles que l'organisation d'ateliers de dessin, la participation à des campagnes de sensibilisation à la santé publique et la peinture de maisons préfabriquées. Fort de ces interventions engagées socialement, Jerry pense également que les graffitis peuvent jouer un rôle davantage abstrait dans la reconstruction en Haïti. Par son travail, il vise à susciter des conversations entre les gens de différentes classes et origines, tant haïtiens qu'étrangers, sur des questions qui ne seraient pas discutées autrement **(Image 25)**. Plus précisément, Jerry voit son rôle ainsi dans la reconstruction « *making beautiful works that motivate people to love their country and believe in who they are* ».

La position sociale de Jerry, qui est un Haïtien de classe moyenne détenant une formation universitaire, lui donne la perspective nécessaire pour interpréter les événements actuels en Haïti dans un cadre

éclairé par une compréhension plus large des processus historiques et internationaux. Le talent artistique de Jerry lui permet de traduire des concepts complexes par des images simples mais puissantes, accessibles non seulement à la majorité des Haïtiens créolophones, mais également à des Haïtiens d'élite et à des travailleurs étrangers. L'expérience professionnelle de Jerry auprès d'ONG internationales lui a permis de comprendre le système d'aide internationale et de structurer son travail de manière à critiquer ces processus sans s'aliéner des individus ou des organisations. Sur le plan linguistique, Jerry est extrêmement averti. Il emploie efficacement l'anglais et le créole autant dans ses graffitis que dans ses entretiens avec des journalistes et des universitaires, tout en utilisant le français dans ses tracts annonçant une de ses expositions d'art plus traditionnel **(Image 26)**.

La dernière section de cette section analyse l'une des peintures murales de Jerry et explique comment elle traite directement de l'exclusion des Haïtiens de toute participation significative à la reconstruction après le séisme, s'agissant de l'engagement local et de la politique linguistique. Bien qu'il ne représente qu'une fraction de l'œuvre de Jerry[242], c'est un exemple remarquable de graffiti engagé à Port-au-Prince après le séisme. En plus de recevoir les louanges d'Haïtiens de divers milieux et de retenir l'attention des médias internationaux[243], le style de graffitis multilingues et multimodaux de Jerry a inspiré d'autres artistes de Port-au-Prince, tels que Epizòd. Jerry reçoit l'influence croissante qu'il a sur d'autres artistes comme un compliment et espère que cela contribuera à renforcer la tendance des artistes à créer davantage de graffitis esthétiques à Port-au-Prince et dans l'ensemble d'Haïti.

242 Au cours de notre conversation de 2011, Jerry a estimé qu'il avait réalisé plus de 30 peintures murales dans Port-au-Prince et que ses travaux étaient concentrés à Pétionville, au centre-ville, à La Lou et à Carrefour Feuilles. Au cours des années qui ont suivi, il est resté actif dans la peinture et a fait de nombreux voyages à l'étranger pour partager son travail, y compris des visites au Dartmouth College en 2014 et 2018, rapportées ici dans le blog Black Praxis : https://blackpraxis.com/blog/haitian-artist-jerry-rosembert-moise-visits-dartmouth

243 Une recherche sur Google de « Jerry Graffiti Haïti » réalisée en novembre 2012 a donné plus de 2,3 millions de visites, y compris des articles sur Jerry et son art dans des publications telles que *The Guardian*, le *New York Times*, *Christian Science Monitor*, *Small Axe* et *ABC News*.



(Image 24) La triste fleur de Jerry est un commentaire sur la dégradation environnementale des paysages ruraux et urbains d'Haïti. Cette photo est particulièrement évocatrice, car la fleur anthropomorphisée regarde tristement des ordures empilées à côté d'une benne à déchets vide et des publicités d'alcool dur peintes à la main. Photo captée à Port-au-Prince en 2011.



(Image 25) L'une des pièces la plus ancienne et la plus connue de Jerry représente une jeune femme luttant pour choisir entre l'éducation et l'argent. Peinte dans une section de Pétionville connue pour la présence de travail du sexe, la murale offre un commentaire social sans reproche moral sur une situation difficile à laquelle sont confrontées de nombreuses jeunes femmes dans les zones urbaines d'Haïti. Photo captée à Pétionville en 2011.



LIVE SHOW - EXPO AQUARELLE - COCKTAIL
DIMANCHE 13 MARS 2011

Depuis cinq ans, JERRY a décidé de faire parler les murs. De Delmas à Bois-Verna, de Pacot à Bourdon, de Lalue à Debussy, et jusqu'à Petionville, les graffs de JERRY sont devenus un fil rouge dans la ville. Au-delà des mots, il crée pour sensibiliser, mobiliser, éveiller les consciences. Il crée pour réinventer Haïti. A coups d'aérosols.

INVITATION JERRY ROSEMBERT MOISE est heureux de vous inviter à une après midi artistique où vous aurez le plaisir d'assister à la naissance de l'un de ses graffiti puis de découvrir, autour d'un cocktail, sa toute première exposition d'aquarelles inspirées de ses plus beaux graffiti de Port-au-Prince.

RÉSERVATION OBLIGATOIRE Afin de vous garantir une place parmi nous, nous vous demandons de nous envoyer un courrier électronique avec votre nom ainsi que celui des amis qui vous accompagneront à : jerryandfriends@yahoo.fr

HORAIRE
14h : ouverture de l'exposition
14h30 : Live Show accompagné au tambour par Emmanuel DELLY (CHAY NANM, Renette DESIR...)
15h30 - 17h : Cocktail et exposition

LIEUX Caye BARTOLI, 17 rue WILSON, quartier PACOT, Port-au-Prince

VENTE PRIVÉE Des aquarelles en séries limitées et numérotées seront mises en vente à un tarif spécial pour les amis de JERRY à 50, 100 et 150 US$. Commandes possibles, paiement CASH seulement.

Retrouvez l'actualité de JERRY sur **FACEBOOK « JERRY AND FRIENDS »** ou par mail en nous envoyant un courrier à jerryandfriends@yahoo.fr

(Image 26) Ce dépliant utilise le français haïtien standard pour décrire et annoncer une exposition d'art aérosol où Jerry peindra en direct et pour présenter des pièces disponibles à la vente. Dépliant grâce à l'artiste.

« Lave Men W » (Image 27)



Captée à Pétionville en 2010

Cette peinture murale représente un homme adulte et un enfant, tous deux debout près d'un robinet[244]. L'homme enseigne à l'enfant l'importance de se laver les mains. L'image est accompagnée du texte en créole *Lave Men W*, qui se traduit en français par « Lavez Vos Mains ». L'image et le texte d'accompagnement sont composés d'au moins trois couleurs différentes, indiquant que l'artiste n'était pas pressé lors de la réalisation de sa peinture murale. Contrairement aux « *guns for hire* » et à d'autres graffeurs et tagueurs utilisant la peinture en aérosol œuvrant dans l'illégalité, cet aspect de la murale illustre qu'elle a été produite avec l'autorisation du propriétaire et de la communauté d'accueil. La peinture murale est exécutée sur des graffitis textuels soutenant des candidats politiques.

244 Photographié par l'auteur à Pétionville en avril 2010.

Grammaticalement, le verbe est conjugué à l'impératif, demandant littéralement à son auditoire créolophone de se laver les mains afin d'éviter la propagation des maladies infectieuses. Visuellement, le texte est accompagné d'une image, le rendant accessible aux Haïtiens alphabètes ou non, mais également à la vaste majorité des travailleurs humanitaires internationaux qui ne savent ni lire, ni parler, ni écrire le créole.

Outre son langage et ses images, le lieu choisi pour faire cette murale est tout aussi important, l'artiste souhaitant toucher un large public. Affichée dans un endroit visible situé le long d'une route très fréquentée à Pétionville, cette peinture murale est visible tout autant pour les personnes qui se déplacent à pied que pour celles qui voyagent en voiture. La situation géographique de la murale est également significative : Pétionville, qui abrite traditionnellement l'élite économique de Port-au-Prince, est devenue un point tournant dans le conflit entourant les déplacements forcés de personnes déplacées, ainsi qu'un symbole des modes de vie fastueux et opulents de nombreux travailleurs de l'aide internationale[245]. De plus, dans les mois qui ont suivi le séisme, le Golf Club de Pétionville (PGC) a été transformé en camp de personnes déplacées, le plus grand du pays avec plus de 60 000 habitants à son apogée. La densité de population du camp et sa vulnérabilité face aux inondations ont placé au sommet de la liste des priorités sa réinstallation dans des camps de longue durée tels que Corail Cesseless et Tabarre Issa. L'activité intense entourant ces relocalisations a permis à un public encore plus vaste d'observer la peinture murale de Jerry, *Lave Men W*.

En déployant des images didactiques et un texte en créole, s'adressant directement à un public haïtien concernant la question vitale de la santé publique, Lave Men W contourne les structures de pouvoir entourant le processus de reconstruction dominé par les étrangers qui ont catégoriquement exclu les dirigeants de la communauté haïtienne non-membres de l'élite politique et économique. L'utilisation consciente du créole par Jerry remet également en question les positions dominantes de l'anglais et du français en tant que langues de la planification de la reconstruction ; couplant le texte en créole à une image, il permet au message d'être interprété et compris par un public non alphabétisé en créole : ce

245 Romero, Simon (2010, 27 mars). "Quake accentuated chasm that has defined Haiti." *The New York Times*. March 27. http://www.nytimes.com/2010/03/28/world/americas/28haitipoor.html

public comprend non seulement des Haïtiens analphabètes, mais également des milliers de travailleurs humanitaires internationaux.

Jerry utilise des techniques à la fois informées et subtiles dans son art afin de remettre en question les formes d'exclusion dominantes décrites dans la sous-section III de cette section. S'appuyant sur une vision nuancée quant à la langue et à la société haïtienne, une connaissance du secteur des ONG et un désir d'autonomisation des Haïtiens par le biais de l'art public, le travail de Jerry est un exemple important d'initiatives qui défendent et responsabilisent les Haïtiens, sans toutefois éloigner les travailleurs et les donateurs étrangers.

V. Conclusion

> *If, by a true statement of facts and a fair deduction from them, I shall in any degree promote a better understanding of what Haiti is, and create a higher appreciation of her merits and services to the world; and especially if I can promote a more friendly feeling for her in this country and at the same time give to Haiti herself a friendly hint as to what is hopefully and justly expected of her by her friends…my object and purpose will have been accomplished*[246].
>
> -Frederick Douglass

Cette section a montré l'émergence et l'évolution des peintures murales et des graffitis politiques ; l'histoire récente des interventions humanitaires et néolibérales à l'étranger et leurs conséquences ; l'exclusion des Haïtiens de toute participation significative à la reconstruction après le séisme, par rapport à la participation locale et aux politiques linguistiques. Ensuite, cette section a proposé une lecture plus détaillée de la manière dont un artiste haïtien œuvre à partir de sa propre prise de conscience face à ces questions pour composer un graffiti qui met au défi les structures de pouvoir existantes d'engager directement les Haïtiens touchés par le séisme.

La collecte de données à Port-au-Prince a montré que la grande majorité des Haïtiens soutiennent fermement une participation internationale dans la reconstruction après le tremblement de terre,

246 Douglass, Frederick (1893). "Transcript of Lecture on Haiti in Chicago." http://www2.webster.edu/~corbetre/haiti/history/18441915/douglass.htm

convaincue qu'une forte présence internationale peut aider à pallier les lacunes laissées par un gouvernement central affaibli par le tremblement de terre. Toutefois, ce soutien international amène également suspicion et méfiance chez les Haïtiens. Des siècles d'interventions étrangères prédatrices ont contribué à détériorer la vie des Haïtiens : la colonisation européenne et la traite des esclaves transatlantiques, l'antagonisme britannique et espagnol au cours de la guerre d'indépendance par rapport à la France, les réparations financières versées à la France après l'indépendance, les décennies d'isolement imposées par l'embargo américain, l'occupation militaire d'Haïti par les États-Unis de 1915 à 1934 (et le contrôle par les États-Unis de nombreuses institutions financières haïtiennes importantes jusqu'en 1947), la complicité des États-Unis dans l'installation et le soutien du régime de Duvalier, l'éradication du *kochon kreyòl* et la complicité des États-Unis dans l'élimination d'Aristide du bureau. En fait, beaucoup des personnes déplacées que j'ai interviewées considéraient l'intervention étrangère autant comme la source que comme la solution potentielle de plusieurs des problèmes les plus urgents en Haïti.

Cette section se termine avec une photo du graffiti textuel dont il tire son titre. Le texte, écrit en créole, se lit comme suit : « *Nou bezwen lape pa destabilizasyon* » il se traduit en français par « Nous avons besoin de la paix, pas de la déstabilisation » **(Image 28)**. Cette déclaration concise mais puissante exprime un sentiment universel partagé par toutes les sociétés. Toutefois, au regard de l'ampleur de la participation internationale, du manque de responsabilité et de coordination entre les institutions et de l'exclusion systématique des Haïtiens de toute participation significative à la planification de la reconstruction et à la prise de décision, cette simple déclaration en dit long sur l'état actuel des choses et sur l'implication d'acteurs étrangers en Haïti (parfois) bien intentionnés après le séisme.

« Nou bezwen lapè pa destabilizasyon » (Image 28)



Captée à Port-au-Prince en 2010

Section 4 La frontière, le hip hop-et la résistance en Arizona

I. Préface

J'ai visité Tucson pour la première fois en janvier 2008. C'est réellement lors d'un trajet entre la maison de ma famille à Pittsburgh en Pennsylvanie, et Los Angeles en Californie où je déménageais pour passer le printemps et l'été et aller travailler avec un ami que j'ai eu l'occasion de visiter cette ville d'Arizona. Le caractère majestueux des paysages, les arts, les gens et la nature du désert de Sonora m'ont conquis dès le premier jour et continuent de m'attirer et de me fasciner encore aujourd'hui.

À l'automne 2010, 18 mois après cette première visite, et un an après avoir intégré l'Université d'Arizona (UA) en tant qu'assistant de recherche, j'ai rejoint le *Tucson Refugee Project,* géré par le *Bureau of Applied Research in Anthropology*[247] pour étudier les défis pratiques posés par l'interprétation de la langue lors de la réinstallation des réfugiés à Tucson. C'est en 2010 également que le gouvernement d'Arizona a adopté le Senate Bill 1070 (SB 1070) et le House Bill 2281 (HB 2281), deux lois racistes et xénophobes perpétuant le système *Settler Colonialism* (i.e. colonialisme de colon) en ciblant spécifiquement les Latinos et les gens de couleurs. Ces lois visaient à éliminer certains programmes éducatifs qui avaient pour objectif d'améliorer le succès scolaire des étudiants latinos. J'aborde, dans les prochaines sections de cette section, ces lois comme faisant partie d'un processus américain de dépossession, de dénigrement et de discrimination systématique envers les Autochtones et les Latinos (qui sont aussi des peuples indigènes d'Amérique du Nord). La marchandisation capitaliste du territoire et la militarisation de la frontière, portées par des valeurs suprématistes blanches et génocidaires qui ont pris racine dès l'arrivée de Christophe Colomb et se perpétuent dans la société actuelle, seront également des sujets développés.

En automne 2011, j'ai donné mes premiers cours de langue et de culture françaises à l'Université d'Arizona. Étant alors néophyte en pédagogie hip-hop, j'ai choisi de montrer des clips de rappeurs francophones aux étudiants afin de leur faire comprendre que la France et les cultures francophones sont beaucoup plus diversifiées que ce qu'ils croient et qu'elles ne se résument pas seulement à des

247 BARA est l'une des premières unités de recherche en anthropologie appliquée dans le monde. L'anthropologie appliquée est l'utilisation d'outils de recherches anthropologiques (ex. l'ethnographie, l'observation participante, etc.) pour traiter des problèmes pratiques. https://bara.arizona.edu/

Parisien(ne)s blanc(he)s, à des baguettes et à la Tour Eiffel[248]. Ces cours et méthodes ont été bien reçus. Grâce à un programme d'échanges entre le Département de Français et Italien à l'UA et le Département d'Anglais à Paris-Diderot, j'ai ensuite eu l'opportunité de passer l'année scolaire 2013-2014 à l'Université Paris VII au titre de lecteur d'anglais. En plus de m'offrir une expérience d'enseignement de l'anglais, ce séjour m'a permis d'effectuer un travail de terrain pour une première étude de pédagogie sur le hip-hop à Paris. Ces recherches sont finalement devenues le centre de mon mémoire de maîtrise[249]. Plus récemment, elles ont été publiées sous forme de chapitre[250] dans la deuxième édition d'un volume qui est devenu l'un des plus diffusés en anglais sur le hip-hop francophone aux États-Unis[251].

À mon retour de France, à l'automne 2014, j'ai rencontré les artistes Shining Soul (groupe de hip-hop engagé chicano et autochtone) et Neoglyphix (collectif de graffeurs et d'artistes aérosols autochtones) à Tucson. Ces deux groupes utilisent les arts hip-hop pour sensibiliser, critiquer et lutter contre le *Settler Colonialism* en Arizona et ailleurs. Malgré mes lectures des populaires histoires de Zinn[252] et du répugnant journal de Colomb[253], je n'avais aucune idée de l'ampleur du génocide perpétré par des colons européens et historiquement par le gouvernement des États-Unis pendant plusieurs siècles envers les Autochtones. Naïvement, ce n'est seulement qu'au moment où, vivant en Arizona, j'ai commencé à nouer des collaborations directement avec des artistes indigènes, eux-mêmes originaires des communautés américaines opprimées, que j'ai réalisé que le projet génocidaire de Colomb était toujours en train de se dérouler aux États-Unis aujourd'hui. Comme en Palestine, le contexte contemporain en Arizona donne un aperçu du fonctionnement des processus destructifs du *Settler*

248 Ce stéréotype, si comique pour les Français, est malheureusement très répandu chez les étudiants américains, et le hip-hop est une manière très efficace de lutter contre cette simplification excessive. C'est entre autres pourquoi, en tant que professeur d'anglais travaillant hors des États-Unis, j'utilise les clips de hip-hop américains pour montrer aux étudiants que les États-Unis sont bien plus diverss et complexes que les représentations qu'ils sont habitués à voir dans les films hollywoodiens.

249 Norton, Charles (2015). *Engagement Politique et Éducation dans la Culture Hip-Hop à Paris et ses Alentours*. Thèse de maîtrise, l'Université d'Arizona. https://hcommons.org/deposits/item/hc:13555/

250 Norton, Charles (2020). Hip Hop Based Education in Paris and its Suburbs. In Alain-Philippe Durand (Ed.), *Hip Hop en Français: An Exploration of Hip Hop Culture in the Francophone World*. Lantham : Rowman & Littlefield.

251 Durand, Alain-Philippe (Ed.), *Hip Hop en Français: An Exploration of Hip Hop Culture in the Francophone World*, *op. cit.*

252 Zinn, Howard (1980/1999). *A people's history of the United States: 1492-present*. New York : Harper Collins.

253 Columbus, Christopher (1893). *The journal of Christopher Columbus (during his first voyage, 1492-93) and documents relating the voyages of John Cabot and Gaspar Corte Real*. Hakluyt Society (Vol. 86).

Colonialsim en temps réel. Plus important encore, il nous montre comment ces processus sont intégrés de façon insidieuse dans les politiques et les discours quotidiens ambiants au nom du « progrès » et du « développement économique. ». Cet aperçu de la situation coloniale aux États-Unis est essentiel afin de faire comprendre aux Américains comme moi, qui ont grandi dans les régions qui dominent la majorité du territoire des États-Unis, comment le processus de *Settler Colonialism* a réussi à atteindre son but : l'élimination complète (soit physiquement, soit de l'héritage culturel, soit des deux) des peuples autochtones[254].

En tant qu'Américain d'origine européenne, j'ai compris avant de m'installer en Arizona que ma présence en Amérique du Nord me rendait complice du génocide envers les Autochtones, qui a été une inspiration pour Adolf Hitler dans sa rigueur, son enthousiasme et sa *frontier homocide*[255]. Depuis que j'ai eu le privilège de collaborer avec des artistes engagés indigènes tels que Neoglyphix et Shining Soul, j'ai réalisé que ce processus génocidaire est toujours activement poursuivi par les gouvernements des États-Unis, d'Arizona et de bien d'autres autorités locales. Aujourd'hui, ce processus génocidaire prend la forme des narratifs tels que la « réforme de l'immigration », « *America First* » et « *Make America Great Again* », les lois racistes comme SB 1070 et HB 2281, et la politique de représentation des cultures autochtones dans les musées. Ainsi, les politiques de division, de marginalisation, de criminalisation, de dépossession et d'effacement contribuent toutes à l'effacement et à l'invisibilisation des populations indigènes des Amériques.

Puisque l'opposition à ces processus de colonisation a historiquement été réprimée avec violence[256], l'art engagé apparaît comme l'une des seules manières possibles pour les Autochtones et autres peuples

254 Par exemple l'État de Pennsylvanie, où je suis né, était le territoire de plusieurs grandes tribus autochtones avant l'arrivée des colons européens : les Eries, Seneca et Oneida (qui tous font partie de la nation des Iroquois), Lenape, Munsee, Ohio, Shawnee et Susquehannock. Tous ces groupes ont été chassés de Pennsylvanie pendant l'expansion coloniale américaine des années 1700, et leurs membres, qui ont refusé d'abandonner leurs cultures et modes de vie, ont été déportés dans des réserves en Oklahoma (pour lire sur les Autochtones de Pennsylvanie, voir : http://www.native-languages.org/pennsylvania.htm). Aujourd'hui, les preuves restantes les plus visibles de leur existence en Pennsylvanie sont les noms de lieu, comme la ville d'Erie, Shawnee State Park et les rivières Ohio et Susquehanna. Comme je le relèverai plus tard, l'appropriation des noms, images et cultures des peuples indigènes par les institutions, entreprises et lieux coloniaux est une partie importante du *Settler Colonialism*.

255 Moya-Smith, Simon (2019, 29 janvier). "America Mocks and Dehumanizes Natives at Every Turn." *CNN*, www.cnn.com/2019/01/23/opinions/america-mocks-dehumanizes-natives-at-every-turn/index.html

Wolfe, Patrick (2006). "Settler Colonialism and the Elimination of the Native." *Journal of genocide research* 8.4 : 387-409.

256 Les États-Unis possèdent une longue histoire de violence raciale liée au *Settler Colonialism* qui, bien qu'elle ne se limite pas aux attaques de colons européens contre les Autochtones pour obtenir un territoire , comprend ; une violence facilitant et entretenant la traite négrière transatlantique ; des révoltes d'esclaves africains ; des émeutes raciales et de la violence au

indigènes des Amériques de résister, de revaloriser leurs cultures et ainsi de réaffirmer leurs existences en exprimant « on est toujours là. ». En utilisant les méthodes d'anthropologie appliquée, cette section explique l'histoire du *Settler Colonialism* aux États-Unis et plus spécifiquement en Arizona ; expose comment ces processus de colonisation et d'oppression continuent aujourd'hui d'imposer des législations racistes, et contribuent à l'effacement et à l'appropriation culturelle ; et documente et décrit les efforts de résistance contre le *Settler Colonialism* menés par les artistes hip-hop de Neoglyphix et de Shining Soul.

Concepts clés

Avant d'aller plus loin, deux concepts clés, qui sont interconnectés, méritent d'être introduits puisqu'ils seront utilisés pour tenter de saisir le contexte historique et politique américain : il s'agit du *Settler Colonialism* et de la *whiteness* dans la hiérarchie raciale aux États-Unis. L'intersection de ces concepts, et la suprématie blanche qu'ils soutiennent, est le moteur d'une différenciation des deux peuples indigènes américains importants, soient les Autochtones et les Latinos ou Chicanos d'Amérique du Nord. Bien qu'ils partagent un territoire et une patrie, ils sont séparés par la stratégie du « diviser pour mieux régner » au nom du suprématisme blanc *Settler Colonial*. J'ai décidé de garder les termes originaux en anglais de *Settler Colonialism* (et parfois *Settler Colonial*) et *whiteness* parce qu'ils viennent d'un milieu très particulier qui est anglophone, blanc, chrétien et capitaliste. En traduisant ces mots d'une langue à une autre, certaines précisions seraient susceptibles de se perdre, c'est pourquoi j'ai choisi de garder les termes en anglais, différenciés par une police italique dans le texte.

L'histoire et l'étymologie du mot « colonisation » (et également du mot « culture ») renvoient à l'agriculture et à la culture de la terre. Dans les temps anciens, des civilisations maritimes comme les cités-États grecques et les Phéniciens ont établi des colonies agricoles hors de leurs centres et de leurs frontières sur des territoires qu'ils considéraient comme inhabités. Cependant, ces terrains étaient souvent habités par des tribus « barbares » migratoires, qui subsistaient grâce à la chasse et à la cueillette. Le mot « colonisation » vient des mots latins *colere* (verbe signifiant « cultiver »), *colonus* (nom signifiant « cultivateur ») et *colonia* (nom signifiant « ferme » ou « lieu d'une colonie »). Plus qu'une

sein de bandes ethniques ; du lynchage ; le massacre de *Black Wall Street* à Tulsa en 1921 ; des assassinats réguliers non élucidés par la police de personnes de couleur non armées ; des assassinats de Dr. Martin Luther King, Malcolm X, Dr. Huey Newton, et beaucoup d'autres militants des droits civiques ; la politique de l'administration Trump qui vise à séparer et incarcérer les enfants et les parents cherchant l'asile à la frontière sud des États-Unis.

simple différenciation entre distincts styles de vie, l'appropriation des territoires s'appuie sur un jugement de valeur qui fait écho à l'histoire coloniale : en raison de l'absence d'agriculture, la terre était considérée inhabitée et à juste titre disponible malgré la présence de peuples indigènes.

Une autre manifestation de la colonisation dans les temps anciens est l'expansion de l'empire romain en Europe occidentale, en Afrique du nord et en Asie occidentale. Les Romains ont rencontré et conquis des peuples cultivateurs qu'ils considéraient comme « civilisés », et ont transformé une multitude de zones rurales en colonies urbaines, dont certaines sont devenues des grandes villes européennes contemporaines comme Cologne (*Colonia Claudia Ara Argippinensium*) et Londres (*Londinium*). Le déclin de l'empire romain a été engendré par les migrations à grande échelle des peuples en Europe de l'est et en Asie. L'expansion des Huns à l'ouest, cherchant des pâturages plus riches, a déplacé les Goths en territoire romain, ce qui causa des guerres interminables avec l'empire. Les grandes migrations de la même époque sont aussi responsables du développement des nations modernes comme les Francs en France et en Allemagne et les Anglo-Saxons en Angleterre. Tandis qu'en Asie de l'ouest, les Perses établissaient des colonies au Yémen et à Oman, les Arabes fondaient des colonies en Afrique du nord, en Mésopotamie et dans le Levant. En Europe du nord, les Vikings forment pour leur part des colonies en Islande et au Groenland. Autour de 1000 avant n. ère ils sont les premiers Européens à arriver sur le site de L'Anse au Meadows sur l'île de Terre-Neuve, qui fait aujourd'hui partie du Canada et à coloniser l'Amérique du Nord.

Par ***Settler Colonialism*** j'entends l'un des deux archétypes primaires du colonialisme des nations d'Europe occidentale (i.e. l'Espagne, le Portugal, la France, l'Angleterre et le Royaume-Uni, les Pays Bas, le Royaume de Prusse et l'Allemagne) du XVIe au XXe siècle, et aux États-Unis à partir du XVIe siècle jusqu'à aujourd'hui. Tandis que l'*Exploitative Colonialism* indique l'extraction des ressources et des richesses d'une colonie par la métropole (ex. la majorité du colonialisme européen en Afrique), le *Settler Colonialism* peut être décrit comme étant l'appropriation d'un territoire déjà occupé par des peuples, par des colons étrangers, résultant d'une immigration à grande échelle, souvent motivée par des raisons politiques, économiques ou religieuses[257]. Historiquement, ces appropriations réalisées par des nations

257 Osterhammel, Jürgen., and Shelley L. Frisch (1997). *Colonialism : A Theoretical Overview*. Princeton : Marcus Wiener Publishers.

P. Wolfe, "Settler Colonialism and the Elimination of the Native", *op. cit.*

« chrétiennes » sont justifiées légalement par les doctrines du droit romain *res*, *terra nullius* et *occupatio*, les bulles papales *Romanus Pontifex* (1455) et *Inter Caetera* (1493), la Doctrine de la Découverte (i.e. the *Doctrine of Discovery*), le Traité de Tordesillas (1494), « l'état de nature » de Locke (1689/1948), et le *Manifest Destiny* et *Marshall Trilogy* aux États-Unis[258]. Pour ce projet, le *Settler Colonialism* servira de concept clé pour comprendre la mentalité socio-historique et la politique actuelle aux États-Unis.

Tandis que le concept de la race est lui-même une construction sociale, qui sert les structures de pouvoir dominantes dans n'importe laquelle des sociétés où elle existe[259], le principe de ***whiteness***, et ses manifestations dans la hiérarchie raciale de la société américaine, est l'un des premiers principes du *Settler Colonialism* aux États-Unis. Selon le US Census[260] de 2010 :

> *White refers to a person having origins in any of the original peoples of Europe, the Middle East, or North Africa…It also includes respondents who reported entries such as Caucasian or White ; European entries, such as Irish, German, and Polish ; Middle Eastern entries, such as Arab, Lebanese, and Palestinian ; and North African entries, such as Algerian, Moroccan, and Egyptian*[261].

La définition du terme « white » en 2010, qui était plutôt flexible, a beaucoup évolué depuis. Selon Roediger, le concept de *whiteness* s'est développé afin de créer une distance entre les maîtres et les esclaves afro-américains et, à partir du XVIIIe siècle, ce terme devient communément utilisé aux États-Unis. Au-delà de la dialectique raciale de l'esclavage américain, la *whiteness* est devenue un critère décisif pour l'admissibilité des immigrants dans le pays. Dès la proclamation du *Naturalization Act of 1790,* l'acquisition de la citoyenneté américaine n'est possible que pour les immigrants vus comme « *being a*

---

258 Borch, Merete (2001). "Rethinking the origins of terra nullius." *Australian Historical Studies* 32.117 : 222-239.
Miller, Robert J. (2005). "The doctrine of discovery in American Indian law." *Idaho Law Review* 42: 1.
Dunbar-Ortiz, Roxanne (2014). *An indigenous peoples' history of the United States*. Vol. 3. Boston : Beacon Press.

259 Frankenburg, Ruth (1993). *White women, race matters: The social construction of whiteness*. London : Routledge.

260 Conformément à l'article 1, section 2 de la Constitution des États-Unis, le US Census est l'institution et l'outil qui, depuis l'année 1790, dénombrent la population des États-Unis une fois tous les dix ans pour déterminer la distribution des fonds fédéraux et la répartition électorale des États pour le congrès national. Dans le questionnaire de recensement pour le Census de 2020, les répondants sont invités à déclarer eux-mêmes leur race (définie ici comme « groupe social ») en indiquant une ou plusieurs catégories raciales parmi les cinq cases disponibles (*White*, *Black and African Americans*, *Asian*, *American Indian and Alaska Native*, *Native Hawaiian or Pacific Islander*, or « *some other race* »). Ils doivent également choisir une des deux catégories « ethniques » proposées, qui sont définies comme « hispanique » ou « non hispanique ».

261 US Census Bureau (2011). "The White Population: 2010." *2010 US Census Briefs*, www.census.gov/prod/cen2010/briefs/c2010br-05.pdf

free white person » ayant habité aux États-Unis pendant un minimum de deux ans. Plus tard au XIXe siècle, une politique de *Nativism* engendre un sentiment de nationalisme qui s'accompagne de xénophobie chez certains descendants des habitants des 13 colonies originales. Ce mouvement dépeignait les nouveaux immigrants européens (successivement les Allemands, les Irlandais, les Italiens et les Slovaques et autres groupes de l'Europe de l'est) comme étant paresseux, parasitaires et s'appropriant des emplois qui devaient revenir aux « vrais » Américains—ces représentations sont paradoxalement presque identiques à celles que les xénophobes nationalistes anti-latino aux États-Unis utilisent pour les dénigrer aujourd'hui. Selon Tehranian[262], depuis 1923 la *whiteness* aux États-Unis est devenue une norme qui se base sur plusieurs facteurs de performance tels que : les pratiques religieuses, la culture, l'éducation, les mariages mixtes et le rôle que doit avoir une communauté aux États-Unis.

Dans le contexte plus contemporain de ce projet, la *whiteness* est un concept toujours d'actualité puisqu'il prive certaines populations (ex. gens du couleur, immigrants, femmes, membres de la communauté LGBTQI+) des droits humains en plus de les exclure du « rêve américain », renforçant ainsi la suprématie blanche dans la hiérarchie raciale du pays. Par exemple, à partir du XXe siècle, le *One Drop Rule* (la Règle d'Une Goutte) s'applique à tous les Afro-Américains. Cette règle dispose que toutes les personnes possédant ne serait-ce qu' « une goutte » de sang noir africain (ou un seul ancêtre noir africain) se classifient comme Afro-Américains. Ce concept était particulièrement utilisé par les législateurs racistes (surtout présents dans le Sud, mais aussi partout dans le pays) qui ont adopté des lois restreignant le droit de vote et les droits civils des Afro-Américains pendant l'ère Jim Crow[263]. Paradoxalement, le concept du *Blood Quantum* (expliqué plus en détail ci-dessous) a restreint l'inscription de tribus autochtones, reconnues par le gouvernement fédéral, limitant ainsi les services sociaux auxquels elles avaient droit conformément aux lois sur les traités. Comme nous verrons aussi

262 Tehranian, John (2000). "Performing whiteness: Naturalization litigation and the construction of racial identity in America." *The Yale Law Journal* 109.4 : 817-848.

263 Les lois *Jim Crow* ont été utilisées pendant les XIXe et XXe siècles par les gouvernements américains au niveau des États et des villes pour appliquer les politiques de ségrégation raciale et de discrimination envers les Afro-Américains après la période de reconstruction consécutive à la guerre civile américaine. Les lois *Jim Crow* étaient une continuation des lois *Black Codes* de 1855-1865, qui ont été utilisées pour restreindre les droits et libertés civils des Afro-Américains à la fin de l'esclavage africain. Bien que ces lois aient été formellement annulées par *Brown v. Board of Education* (1955) et le *Civil Rights Act* (1964), leur héritage raciste de discrimination juridique envers les gens de couleur se poursuit aujourd'hui à travers les États-Unis prenant la forme de lois d'identification pour les électeurs, de *gerrymandering* (i.e. le réalignement des circonscriptions électorales à des fins politiques), de collège électoral, de surreprésentation d'États majoritairement blancs dans le sénat américain, de politiques d'éducation racistes (ex. le HB 2218 en Arizona) et de lois anti-immigration (ex. le SB 1070 en Arizona).

plus loin, la suprématie blanche qui poussait l'expansion à l'ouest de *Manifest Destiny*[264], est aujourd'hui incarnée par la politique du *White Nationalism*, qui est devenue un principe central du parti républicain, de la politique de l'Arizona et de la présidence de Donald Trump. Bien qu'il y ait d'autres facteurs à considérer, la *whiteness* moderne joue un rôle important dans la classification des migrants et des réfugiés[265], dans la considération des peuples asiatiques comme *model minorities*[266] et dans le blanchiment des héros culturels[267].

Une autre caractéristique déterminante de la *whiteness* réside dans les groupes qu'elle construit et exclut. Par exemple, les groupements et classifications formelles des populations concernées dans cette section, les Autochtones et les Latinos (ou Chicanos) d'Amérique du Nord, peuvent apparaître absurdes. Même si ces deux peuples sont américains, et partagent ainsi une patrie des nombreuses caractéristiques culturelles, ils sont toutefois divisés par la suprématie blanche *Settler Colonial*. En utilisant les mots '**Chicano**' et '**Latino'**, nous nous référons aux populations d'origine métissée autochtone, européenne et africaine des Amériques. Les Chicanos sont connus comme étant des « *Mexican Americans* » (i.e. Américains d'origine mexicaine) puisque historiquement ils habitent dans la région frontalière qui se situe entre les États-Unis et le Mexique[268], tandis que le terme « latino » se

264 Initiée au XIXe siècle, enracinée dans le christianisme et le suprématisme blanc, *Manifest Destiny* est une doctrine raciste proclamant que l'expansion coloniale des Américains des États-Unis sur tout le continent était un événement divinement ordonné, justifié et inévitable. Logiquement, cette idéologie a inspiré l'adoption de diverses mesures conçues pour éliminer ou détruire les populations autochtones, et leurs prédécesseurs (ex. le *white nationalism*, la militarisation de la frontière et la violence policière). Les instances gouvernementales utilisent toujours ces mesures pour effacer la violence du passé et justifier la violence présente, qui maintient et renforce l'ordre. Pour lire plus sur le sujet voir Horsman 1981.

265 Par exemple, les immigrants antillais comme les Cubains (qui sont plutôt « blancs ») sont considérés comme des « réfugiés », alors que les Haïtiens (qui sont plutôt « noirs ») sont considérés comme des « migrants économiques ».

266 Lee, Stacy J (2015). *Unraveling the" model minority" stereotype: Listening to Asian American youth*. New York : Teachers College Press.

267 Berlatsky, Noah (2016, 18 avril). "Hollywood's Superheroes Still Equate Power with Whiteness." *Quartz*, https://qz.com/663624/hollywoods-superheroes-still-equate-power-with-whiteness/

268 Tel que je l'ai appris pendant mon travail de terrain, un aspect militant dans l'identité chicano ainsi que dans la philosophie du Chicanismo est apparu dans les années 1960 et 1970. Selon cette philosophie, le pays de *Aztlán* (qui signifie « le pays des Aztèques » en Nahuatl, la langue indigène la plus parlée au Mexique) représente la patrie mythique ancestrale du peuple chicano. Puisque les frontières coloniales tracées par les États américains et mexicains contemporains ne permettent pas aux Américains d'origine mexicaine de retourner dans leur patrie ancestrale (vraisemblablement située dans le nord-ouest du Mexique ou dans le sud-ouest des États-Unis), ils ont dû adopter le sud-ouest des États-Unis en guise d'*Aztlán*. Plus précisément, *Aztlan* s'étend sur plusieurs États américains tels que le Texas, le Nouveau-Mexique, l'Arizona, la Californie, le Nevada, l'Utah, le Colorado (et parfois le Wyoming) qui faisaient autrefois partie du Mexique et ont été acquis par les États-Unis lors de l'annexion du Texas en 1845, de la cessation du Mexique et de l'achat Gadsden de 1853. L'épicentre du *Chicanismo* est *Chicano Park*, situé dans le quartier *Barrio Logan* à San Diego en Californie et établi au-dessous de la grande intersection des autoroutes I-5, du San Diego Freeway et du pont San Diego-Coronado. De ce fait, les personnes fréquentant *Chicano Park* utilisent les colonnes géantes soutenant les autoroutes surélevées comme espaces de fresques. Ces œuvres, qui sont souvent accompagnées de textes bilingues en anglais et en espagnol, glorifient le passé autochtone de la région, célèbrent des artistes mexicains ainsi que l'expérience d'immigrant mexicain aux États-Unis. Fondé en 1970, *Chicano Park* est toujours le lieu d'importantes manifestations culturelles chicano. Bien qu'il soit un symbole

rapporte aux peuples des Amériques qui parlent l'espagnol et le portugais conformément à l'histoire coloniale. Dans cette section j'utilise les deux mots, il est toutefois important de noter que bien que tous les Chicanos soient latinos, tous les Latinos ne sont pas Chicanos. Alors que les études de Bryc et al. montrent que les Chicanos et les Latinos partagent de nombreux gènes avec les Autochtones de la même région, ils sont perçus différemment par le gouvernent américain (et mexicain d'une autre manière)[269]. Cette division est une stratégie éprouvée par le passé *Settler Colonial* qui vise à « diviser pour mieux régner » les peuples indigènes et opprimés.

Cette stratégie de « diviser pour mieux régner » a été et est toujours utilisée par les colons afin de réguler légalement l'identité autochtone, dans ce cas-ci grâce au concept du *Blood Quantum* (« quantum de sang » en français). Inventé par des administrateurs coloniaux anglais dans la colonie de Virginie au début du XVIIIe siècle, visant à limiter les droits civils de personnes ayant au moins un parent autochtone, le *Blood Quantum* est un moyen de mesurer et de quantifier la fraction d'héritage autochtone chez les individus métis. Le *Blood Quantum* a aussi été utilisé par le gouvernement américain du XVIIIe au XXe siècle afin de restreindre l'adhésion de nouveaux membres dans les tribus autochtones reconnues par le gouvernement américain. Cette stratégie visait à limiter les bénéfices que l'État se voyait dans l'obligation de fournir à ces communautés par des traités signés avec diverses tribus. Suite au *Indian Reogranization Act* de 1934, les tribus ont elles-mêmes commencé à utiliser le *Blood Quantum* afin d'évaluer et de limiter l'adhésion de futurs membres dans leur communauté. Ce concept, instauré par les colons et intériorisé par des tribus aujourd'hui, est contraire à tous les processus de détermination et d'appartenance tribale qui étaient instaurés avant l'immigration européenne. Il est aussi important de noter que les lignes officielles, qui sont à la base de ses catégorisations racistes sous le motif de l'héritage autochtone, sont erronées puisqu'à l'époque de leur instauration, beaucoup d'Autochtones ont choisi de ne pas participer au processus d'enregistrement

puissant de la fierté chicano, il est aussi un exemple saillant de la gentrification et du racisme environnemental. Aujourd'hui, la fierté de l'identité mexicaine-américaine existe toujours, le mot « Chicano » commence à devenir obsolète. À titre d'exemple, en 2019 le plus vieux et le plus grand groupe étudiant mexicain-américain (MEChA, ou Movimiento Estudiantil Chicanx de Aztlán / Chicanx Student Movement of Aztlan) a décidé d'enlever le mot « Chicano » de leur nom dans l'objectif de mieux représenter la diversité croissante des populations latino aux États-Unis. Pour lire quant à l'histoire et la philosophie du Chicanismo voir Garc'a (1997), pour des photos de *Chicano Park*, voir **Images 29, 30, 31** et **94**.

269 Selon le recensement mexicain de 2015, plus que 12 millions de personnes s'identifient comme indigènes au Mexique, un chiffre qui représente environs 10% d'habitants du pays (INPI 2017). La catégorie « *indigena* » est plutôt linguistique (alors que la catégorie d'« indien » représente une personne qui parle l'une des 89 langues indigènes reconnues par le gouvernement mexicain) et auto-imposée. Bien qu'il n'y ait pas de réserves ni de tribus officialisées par des traités individuels reconnus, comme aux États-Unis, les indigènes mexicains ont des droits sociaux, régulateurs et économiques. Pour lire plus sur les peuples indigènes mexicains, voir Zolla & Márquez 2004 et Navarrette-Linares 2008.

puisqu'ils n'avaient pas confiance en les autorités coloniales[270]. Lorsqu'on fait référence aux **« Autochtones »** dans cette section, on se réfère donc à des individus qui ont une identité construite par le système du *Settler Colonialism* délimité par des lois fédérales et tribales très spécifiques.

Questions clefs

Cette section explore et tente de répondre aux questions suivantes :

- Qu'est-ce que le *Settler Colonialism*, quelle est son histoire aux États-Unis et en Arizona ?
- Comment le *Settler Colonialism* se perpétue-t-il aux États-Unis et en Arizona aujourd'hui ?
- Qui sont les artistes hip-hop engagés en Arizona qui résistent au *Settler Colonialism* ?
- Comment ces artistes utilisent-ils les arts hip-hop afin de résister et de lutter contre le *Settler Colonialism* ?

En composant, enquêtant et réfléchissant à ces questions clefs, j'ai dû négocier plusieurs rôles différents : chercheur, collaborateur, activiste, ami, bénévole, coordinateur de bénévoles, admirateur, consommateur, professeur, consultant et bien d'autres. À travers ces activités, j'ai été amené à faire des réflexions critiques profondes. Les plus signifiantes sont abordées et développées au sein de la Section 5 dans l'esprit de Paulo Freire qui valorise la réflexion critique comme étant un outil puissant de lutte contre les injustices dans le monde au niveau local[271]. Cette section-ci se concentre, pour sa part, sur l'histoire, les artistes et sur mon travail de terrain.



(Image 29) Une fresque affiche la date de fondation de Chicano Park et représente Aztlán superposé à une carte des États-Unis. Photos prises à San Diego en 2019.

270 Thornton, Russell (1997). "Tribal membership requirements and the demography of 'old' and 'new' Native Americans." *Population Research and Policy Review* 16.1-2 : 33-42.
Pour lire plus sur des controverses autour du *Blood Quantum* aujourd'hui, voir Jarvis 2017 et Chow 2018.

271 Freire, Paulo (1970/1993). *Pedagogy of the oppressed* (MB Ramos, Trans.). New York: Continuum.



(Image 30) Des fresques peintes sur les colonnes de l'autoroute I-5 représentent des muralistes mexicains de renom du XXe siècle : Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros et Frida Kahlo (à gauche), ainsi que Cuauhtémoc, le roi aztèque du XVe siècle (au centre).



(Image 31) Murales et colonnes du Chicano Park avec une voiture au premier plan, pour donner un aperçu des dimensions réelles.

II. Contexte historique : colonisation européenne aux États-Unis et en Arizona

They…brought us parrots and balls of cotton and spears and many other things, which they exchanged for the glass beads and hawks' bells. They willingly traded everything they owned …They were well built, with good bodies and handsome features…They do not bear arms, and do not know them, for I showed them a sword, they took it by the edge and cut themselves out of ignorance. They have no iron. Their spears are made of cane…They would make fine servants…With fifty men we could subjugate them all and make them do whatever we want[272].

-Extrait du journal du Christophe Colomb, cité par Zinn

Colonisation européenne et *Settler Colonialism*

Avant d'analyser plus profondément le système du *Settler Colonialism* en Arizona aujourd'hui, l'histoire des premiers contacts entre les colons européens et les indigènes des Amériques est importante à comprendre. À l'époque actuelle, et depuis longtemps aux États-Unis, cette histoire tumultueuse est occultée par un faux récit des évènements passés et une fausse représentation de ses acteurs principaux[273]. Ce faux récit est réinterprété à l'école par des millions d'enfants américains à chaque *Thanksgiving* sous forme de spectacles historiques. On représente dans ces spectacles des « pèlerins » magnanimes venus en Amérique du Nord fuyant l'oppression en Europe, à la recherche de liberté religieuse, qui se lient à des « indiens » complices, qui ne sont pas des personnages développés puisqu'ils ne sont pas au centre du récit. Codifié par le poème de 1899 « *White Man's Burden* » de Rudyard Kipling, immortalisé dans d'innombrables films *Western* de Hollywood, et diffusé à l'international dans les parcs d'attractions comme le *Frontierland* de *Disneyland*, ce récit présente les colons européens comme étant de vaillants explorateurs tandis qu'il dépeint les *indiens* et les indigènes comme des sauvages qui ont besoin d'être sauvés **(Image 32)**. Ce faux récit est ainsi devenu partie prenante de la culture et de la conscience nationale du pays, alors que les impulsions réelles des voyages

272 H. Zinn, *A people's history of the United States: 1492-present, op. cit.*, p. 1.

273 L'utilisation des termes « faux récits » fait référence aux « grands récits » de Lyotard qui sont des fabrications mythologiques post-modernes qui légitiment le statu quo de la culture moderne. Ce concept est aussi utilisé notamment par McMaster afin d'encadrer sa critique de l'eurocentrisme en histoire de l'art. Selon l'application de ce concept dans le contexte états-unien, Zinn affirme : « *To emphasize the heroism of Columbus and his successors as navigators and discoverers, and to deemphasize their genocide, is not a technical necessity but an ideological choice. It serves—unwittingly—to justify what was done* » (1999 : 9). Pour lire une perspective autochtone et chicano sur le traitement historique des Indigènes aux États-Unis, voir Moya-Smith 2019.

de Colomb et de la majorité des autres explorateurs européens, étaient l'appât du gain, l'expansion territoriale et l'expansion du capitalisme toujours en progression dans la société actuelle.

> *…the frenzy in the early capitalist states of Europe for gold, for slaves, for products of the soil, to pay the bondholders and stockholders of the expeditions, to finance the monarchical bureaucracies rising in Western Europe, to spur the growth of the new money economy rising out of feudalism, to participate in what Karl Marx would later call « the primitive accumulation of capital. » These were the violent beginnings of an intricate system of technology, business, politics, and culture that would dominate the world for the next five centuries*[274].

Bien que Colomb soit devenu un symbole puissant sur le continent américain[275], les extraits de son journal, décrivant ses premiers contacts avec les Arawaks à Hispaniola cités ci-dessus, révèlent ses intentions et annoncent ses actions à venir : la domination, l'asservissement et la dépossession des peuples indigènes américains. Ces actions s'inscrivent intégralement dans un système de *Settler Colonialism*. En utilisant la « logique d'élimination[276] », Colomb et ses collaborateurs ont dépossédé les Autochtones de leur territoire et ont commis un génocide envers eux afin de libérer de l'espace et des ressources pour l'exploitation et l'enrichissement des colons présents et futurs. Moins de deux ans après leur arrivée, cherchant de l'or et capturant des esclaves à vendre en Europe, les Espagnols ont dévasté la société Arawak. En moins de 160 ans d'occupation d'Hispaniola (l'île antillaise qui est aujourd'hui Haïti[277] et la République Dominicaine) par les Espagnols, la société et le peuple Arawak ont été complètement décimés :

274 H. Zinn, *A people's history of the United States: 1492-present, op. cit.*, p. 12.
275 Aux États-Unis, « *Colombus Day* » est un jour férié qui est célébré chaque deuxième lundi d'octobre depuis 1792. Ce jour représente un élément de fierté particulièrement pour les Italo-américains. De plus, Colomb prête son nom notamment aux très grandes institutions américaines comme le district fédéral de Columbia (i.e. Washington DC), l'Université de Columbia à New York, le pays de Colombie en Amérique du Sud, la ville de Columbus en Ohio. À partir de 1989, ayant débuté dans le Dakota du sud, des municipalités américaines changent petit à petit le nom de ce jour férié pour « *Indigenous Peoples Day* » (« Journée des Peuples Indigènes ») afin de célébrer la survivance et la résilience des peuples indigènes américains à travers des siècles de génocide et d'oppression. Pour lire plus sur le « *Indigenous Peoples Day* », voir Zotigh & Gokey 2018.
276 P. Wolfe, "Settler Colonialism and the Elimination of the Native", *op. cit.*
277 Après avoir remporté la guerre d'indépendance face à la France, par la plus importante révolte d'esclaves de l'histoire, les vainqueurs ont renommé l'ancienne colonie de Saint-Domingue « Haïti », ce qui signifie « terre des montagnes » en la langue Arawak.

Trying to put together an army of resistance, the Arawaks faced Spaniards who had armor, muskets, swords, horses. When the Spaniards took prisoners, they hanged them or burned them to death. Among the Arawaks, mass suicides began, with cassava poison. Infants were killed to save them from the Spaniards. In two years, through murder, mutilation, or suicide, half of the 250,000 Indians on Haiti were dead. When it became clear that there was no gold left, the Indians were taken as slave labor on huge estates known as encomiendas. They were worked at a ferocious pace and died by the thousands. By the year 1515, there were perhaps 50,000 Indians left. By 1550, there were five hundred. A report of the year 1650 show none of the original Arawaks or their descendants were left on the island[278].

Colomb a été le premier chef de guerre européen à utiliser les massacres comme méthode d'implantation du *Settler Colonalism* en Amérique, mais il n'était cependant pas le seul. Peu de temps après son arrivée, la colonisation européenne en Amérique s'étend bien au-delà d'Hispaniola ; ce que Colomb fait aux Arawaks à Hispaniola, Cortés le fait aux Aztecs du Mexique, Pizarro aux Incas du Pérou et les colons anglais aux Powhatans et aux Pequots de la Virginie et du Massachusetts[279]. Les méthodes de guerre utilisées par ces colons européens contre les Indigènes américains représentent les premiers balbutiements du terrorisme moderne[280]. La notion de « *the American way of war* », qui autorise, légitime et encourage des attaques contre les civils, la destruction de villages et de champs agricoles, ainsi que l'utilisation d'une violence inouïe pour atteindre des objectifs de conquête, participe également à sa construction[281].

Plus tard, et spécialement lors de l'expansion occidentale aux États-Unis, les gouvernements coloniaux et leurs intermédiaires ont utilisé différents outils pour encourager et perpétuer la pacification et la destruction des sociétés autochtones : des homicides à la frontière perpétrés par des colons en civil, l'introduction systématique de l'alcool et de maladies infectieuses comme la variole, et l'imposition violente du christianisme. Selon Sheridan, 66 à 95% des populations indigènes d'Amérique du Nord et du Sud ont été décimés du XVIe au XVIIIe siècle.

278 H. Zinn, *A people's history of the United States: 1492-present*, *op. cit.*, p. 4-5.
279 *Ibid.*, p. 11.
280 *Ibid.*
281 Grenier, John (2005). *The first way of war: American war making on the frontier, 1607–1814*. Cambridge : Cambridge University Press.
R. Dunbar-Ortiz, *An indigenous peoples' history of the United States, op. cit.*

Bien que le racisme soit un intégral de l'histoire du *Settler Colonialism,* le génocide autochtone en Amérique était plus un moyen pour une fin plus qu'une motivation en soi. Comme le soutient Wolfe, ce génocide servait au projet de conquête territoriale visant à faciliter la construction d'une nouvelle société capitaliste :

> *Whatever settlers may say—and they generally have a lot to say—the primary motive for elimination is not race (or religion, ethnicity, grade of civilization, etc), but access to territory. Territoriality is settler colonialism's specific, irreducible element… [Settler Colonialism] strives for the dissolution of Native societies … [and/in order to] erect a new colonial society on the expropriated land base…settler colonizers come to stay : invasion is a structure not an event*[282].

Bien que les actions violentes de Colomb et de son équipage peuvent nous sembler appartenir au passé, les actions violentes des *Settler Colonizers* et de leur police continuent de se dérouler sous plusieurs formes aujourd'hui comme on le voit dans les manifestations mondiales en 2020 au nom de George Floyd et de *Black Lives Matter*.

Settler Colonialism **actuel : racisme structurel, militarisation de la frontière et violence policière raciste**

Les politiques discriminatoires et racistes omniprésentes, bien que dissimulées dans des rhétoriques idéologiques plus ou moins accessibles au grand public, découlent directement de la hiérarchisation raciale et de la domination du faux récit sur l'histoire du pays lancée dans le passé, mais qui se perpétuent toujours à ce jour. Bien qu'il existe d'innombrables manifestations de ces politiques discriminatoires, les trois formes les plus importantes, qui sont également interconnectées, sont le racisme structurel, la militarisation de la frontière et la violence policière. Le racisme structurel aux États-Unis prend plusieurs formes, deux de ses dénominations les plus importantes sont le *white nationalism* et le *white privilege*.

Le *white nationalism*, ou le nationalisme blanc, est lié historiquement à la théorie du *Manifest Destiny*. Il circonscrivait la citoyenneté américaine et les droits civils aux hommes blancs qui possédaient une

282 P. Wolfe, "Settler Colonialism and the Elimination of the Native", *op. cit.*, p. 388.

propriété. Aujourd'hui aux États-Unis, cette idéologie est la source d'une inquiétude parmi de nombreux blancs de la classe ouvrière qui anticipent l'abaissement de leur qualité de vie qu'engendrerait un changement démographique. Les adhérents les plus fidèles au *white nationalism* croient que le brunissement des « pays occidentaux » (i.e. les États-Unis et l'Europe de l'ouest) s'inscrit dans un complot global financé par le capitaliste et philanthrope juif George Soros et vise à perpétrer un « génocide » contre les blancs afin que des immigrants latinos et musulmans puissent prendre leur place. Bien que cette préoccupation semble être plus répandue chez les blancs de la classe ouvrière, souffrant économiquement de la globalisation, la majorité des élites politiques républicaines blanches et des journalistes s'en servent pour manipuler le public et consolider leur pouvoir[283]. En créant une fausse équation décrétant que les États-Unis « blancs » représentent la « civilisation occidentale », des politiciens comme Donald Trump et Steve King[284], et des journalistes comme Laura Ingraham[285] et Tucker Carlson de Fox News déshumanisent les immigrants et les personnes non blanches, les posant ainsi comme boucs émissaires des problèmes sociaux de leur choix[286].

La limite entre la rhétorique du nationalisme blanc et le racisme pur apparaît volontairement flou, ce qui permet aux leaders et aux porte-paroles un déni plausible quant à leur tendance raciste, leur permettant ainsi de dénoncer les supporteurs racistes. Trump lui-même est maître de cette danse rhétorique, ses outils de prédilection étant Twitter et ses discours présidentiels. Il utilise fréquemment ces méthodes de communication pour insulter l'intelligence des politiciens, des athlètes et des journalistes afro-américains (ex. Maxine Waters, LeBron James et Don Lemon) ainsi que pour déshumaniser les migrants et leurs pays (ex. : il a confondu le pays d'Haïti avec El Salvador et a désigné les pays d'Afrique comme étant des « *shithole countries* » pendant une réunion législative officielle). Il a

283 La politique aux États-Unis est principalement dominée par deux partis : les *Republicans* et les *Democrats*. Pendant la majorité du XXe siècle, les *Republicans* ont priorisé la responsabilité fiscale tandis que les *Democrats* priorisaient l'égalité et les droits civils. Depuis les années 1970, et c'est encore plus vrai aujourd'hui, le parti *Republicans* représente les intérêts des sociétés et des personnes très riches, le parti des *Democrats* pour sa part est divisé entre une plateforme centriste et un retour à la justice sociale, qui était originellement la ligne du parti. Le problème le plus sérieux chez ces deux partis, qui surgit systématiquement dans toute la politique américaine, est le manque de réglementation du financement des campagnes électorales. Sans une régulation des dons politiques, les sociétés et les gens très riches peuvent acheter des politiciens malhonnêtes servant leurs intérêts, tandis qu'à cause du déséquilibre du financement politique, les politiciens honnêtes perdent souvent leurs élections.

284 Qui a tenu des propos tels que : « *We can't restore our civilization with someone else's babies.* »

285 Qui a tenu des propos tels que : « *The America we know and love does not exist anymore.* »

286 Serwer, Adam (2019, 14 janvier). "The President's Pursuit of White Power." *The Atlantic*, www.theatlantic.com/politics/archive/2019/01/trump-embraces-white-supremacy/579745/

Serwer, Adam (2019, 14 mars). "White Nationalism's Deep American Roots." *The Atlantic*, www.theatlantic.com/magazine/archive/2019/04/adam-serwer-madison-grant-white-nationalism/583258/

également attaqué verbalement l'ancien président Barack Obama et sa famille[287] comme il l'a fait pour beaucoup d'autres politiciens et figures publiques de couleur. Bien que la violence de cette rhétorique réside dans des mots, les statistiques démontrent qu'il existe une connexion empirique entre cette rhétorique et des gestes de violence physique : les crimes haineux et la violence contre les gens de couleur ont augmenté, pour une troisième année consécutive, sous la présidence de Trump[288]. On peut notamment nommer la tuerie à la synagogue *Tree of Life* à Pittsburgh en 2018, où 11 personnes ont été tuées ou penser au poseur de bombes en série César Sayoc, qui a ciblé plusieurs politiciens démocrates dont la famille Obama. Les deux auteurs de ces actes violents étaient des supporteurs de Trump. Ils ont commis ces gestes violents inspirés par sa rhétorique raciste et xénophobe.

Outre les préjugés flagrants, l'une des plus grandes motivations du *white nationalism* aux États-Unis est le *white privilege* (le privilège blanc). S'inscrivant dans le système du racisme structurel américain, le *white privilege* est la somme de tous les avantages subtils, souvent non reconnus, qui accompagnent le fait d'être perçu comme blanc dans une société suprématiste blanche. Lorsqu'elle est internalisée et non vérifiée via des réflexions et des conversations critiques régulières, elle peut engendrer l'ignorance, l'arrogance et un sentiment de supériorité statuaire chez les américains blancs. Selon McIntosh, une chercheure américaine blanche théoricienne du concept de *privilège blanc*, le *white privilege* est :

> *an invisible package of unearned assets that I can count on cashing in each day, but about which I was "meant" to remain oblivious. White privilege is like an invisible weightless knapsack of special provisions, assurances, tools, maps, guides, codebooks, passports, visas, clothes, compass, emergency gear, and blank checks*[289].

Comme McIntosh l'évoque, l'ignorance du privilège blanc chez les blancs eux-mêmes est un facteur important de sa puissance et de sa persistance dans la société américaine. Une grande partie des blancs américains nient ainsi l'existence du privilège blanc puisqu'ils adhèrent au faux récit historique *Settler*

287 Hayes, Christal (2018, 15 août). "Here Are 10 Times President Trump's Comments Have Been Called Racist." *USA Today*, www.usatoday.com/story/news/politics/onpolitics/2018/08/14/times-president-trump-comments-called-racist/985438002/

288 Eligon, John (2018, 13 novembre). "Hate Crimes Increase for the Third Consecutive Year, F.B.I. Reports." *The New York Times*, The New York Times, www.nytimes.com/2018/11/13/us/hate-crimes-fbi-2017.html

289 McIntosh, Peggy (1988). "White privilege and male privilege: A personal account of coming to see correspondences through work in Women's studies." *Race, class, and gender: An anthology* (2001). http://www.collegeart.org/pdf/diversity/white-privilege-and-male-privilege.pdf, p. 1.

Colonial, estimant au contraire que les États-Unis représentent une vraie méritocratie où le rêve américain est également accessible à tous. Comme l'explique McIntosh en relatant son expérience personnelle :

> *As a white person, I realized I had been taught about racism as something that puts others at a disadvantage, but had been taught not to see one of its corollary aspects, white privilege, which puts me at an advantage. I think whites are carefully taught not to recognize white privilege*[290].

Au sein de ce projet, et dans mes expériences personnelles, j'envisage le *white privilege* comme étant l'antithèse du profilage ethnique utilisé par la police et le système juridique, qui en projetant des stéréotypes racistes et péjoratifs sur les personnes de couleur, perpétue le système *Settler Colonial*[291]. Pour illustrer cette analogie, on compare les cas de deux jeunes hommes américains qui ont passé quelques années en prison pour des atteintes très différentes durant leur jeunesse. Bien que la classe économique et l'accessibilité à des avocats aient eu beaucoup d'importance dans la résolution de ces cas, la convergence des facteurs liés au racisme structurel du système juridique américain représente une des injustices les plus flagrantes du système *Settler Colonial* suprématiste blanc aux États-Unis.

Le premier cas est celui d'Ethan Couch, un jeune homme blanc du Texas. En 2013, à l'âge de 16 ans, il a été arrêté pour conduite, en détention d'un permis de conduire restreint, en état d'ébriété. En accélérant dans une zone résidentielle, il avait perdu le contrôle de sa voiture et avait foncé sur un groupe de personnes qui étaient en train de porter assistance au conducteur d'une voiture pour handicapé. Quatre personnes ont été tuées dans la collision et au total, neuf personnes ont été blessées ; deux des passagers du camion de Couch ont été grièvement blessés, l'un d'eux est maintenant paralysé. Ses avocats ayant fait valoir qu'il souffrait d'« *affluenza* » et qu'il avait besoin de réhabilitation plutôt que d'un séjour en prison, Couch n'a été condamné qu'à 10 mois de probation. En plaidant pour un diagnostic d'*affluenza*, les avocats ont affirmé que Couch ne pouvait pas connaître les limites imposées, car ses riches parents ne lui en donnaient aucune. Couch n'a été envoyé en prison qu'après avoir violé sa probation en publiant des vidéos en ligne où il était en train de consommer de l'alcool. Il s'est ensuite enfui au Mexique avec sa mère pour éviter d'être arrêté. Suite à une chasse à l'homme

290 *Ibid.*
291 Voir la sous-section **Législations Racistes** ci-dessus pour une description de la SB 1070, un exemple contemporain du profilage ethnique en Arizona.

internationale, Couch et sa mère ont été appréhendés et extradés vers le Texas, où il a fait 720 jours de prison avant d'être libéré en 2018[292].

Le deuxième cas concerne Kalief Browder, un jeune homme noir de New York. En mai 2010 à l'âge de 16 ans, il est arrêté, accusé d'avoir volé un sac à dos. Il est ensuite envoyé à Rikers Island, un énorme complexe pénitenciaire réputé pour sa violence à New York, situé dans l'East River entre les quartiers du Bronx et du Queens. Bien qu'il proclame son innocence, ni Browder ni sa famille n'ont pu acquitter la caution de 10 000 dollars fixée par le juge. Browder a donc passé plus de 1 000 jours à Rikers Island en attente de son procès. Au cours de ses trois ans d'incarcération, Browder a fréquemment été agressé par des gardes et des codétenus. Suite à ces violences, il a passé plus de deux ans en cellule d'isolement, où il a tenté de se suicider à plusieurs reprises. En mai 2013, ses accusations ont été écartées faute de preuves et Browder a été libéré. Le traumatisme de son incarcération l'a toutefois rendu paranoïaque, suicidaire et mentalement instable et ce, pour le restant de ses jours. En juin 2015, il se suicide dans la maison de sa mère à New York[293].

Alors que Couch (riche et blanc) a été condamné à deux ans de prison pour avoir violé sa libération conditionnelle, fui le pays pour échapper à la justice, conduit en état d'ébriété sans permis valide, tué quatre personnes, provoqué la paralysie d'une autre, Browder (pauvre et noir) a dû faire trois ans de prison pour avoir été accusé d'un vol mineur, étant trop pauvre pour payer sa caution. Au-delà de la différence choquante de gravité de ces infractions, les réputations respectives du Texas (chez Couch), connu comme un État répressif contre le crime et de New York (chez Browder), vu comme un État progressiste et tolérant, renforcent la puissance de cet exemple de racisme structurel. Bien que le racisme structurel ne puisse pas expliquer toutes les disparités de ces deux cas, il est clair, en comparant les expériences de Couch et de Browder, que leurs droits étaient inégaux. Couch était pourvu de

---

292 Mitchell, Mitch (2014, 12 novembre). "Teen Sentenced to 10 Years Probation, Rehab in 4 Deaths." *Fort Worth Star-Telegram*, www.star-telegram.com/news/local/crime/article3839368.html

Horton, Alex (2018, 2 avril). "'Affluenza' Drunk Driver Who Killed Four Now Free after Serving Two Years." *The Washington Post*, www.washingtonpost.com/news/post-nation/wp/2018/04/02/affluenza-drunk-driver-who-killed-four-now-free-after-serving-two-years/?noredirect=on&utm_term=.94013a845af6

293 Gonnerman, Jennifer (2015, 7 juin). "Kalief Browder, 1993–2015." *The New Yorker*, www.newyorker.com/news/news-desk/kalief-browder-1993-2015

« *special provisions* » (pour utiliser le langage de McIntosh), qui l'ont aidé à naviguer dans le système juridique, ce qui n'était pas le cas de Browder, accusé pourtant d'une infraction beaucoup moins grave.

Au-delà des hiérarchies instaurées entre les Américains en fonction de leurs couleurs de peau, la militarisation de la frontière physique entre le Mexique et les États-Unis est aussi une manifestation importante du *Settler Colonialism* américain. La frontière mexicaine s'établit à la fin des années 1840 lors de la guerre américano-mexicaine, suite à l'invasion du Mexique par l'armée américaine, qui souhaitait alors occuper et s'approprier un plus grand territoire **(Image 33)**. Dans les 50 premières années de son existence, cette frontière n'a pas vraiment été surveillée. À cette époque, les États-Unis n'avaient pas de frontière clairement définie ou de lois sur l'immigration, mis à part l'interdiction des immigrants chinois. Selon l'historienne Mae Ngai, avant la Première Guerre mondiale, pour pouvoir entrer aux États-Unis, il suffisait de se présenter à l'un des ports d'entrée en bonne santé avec un peu d'argent en poche :

> *You didn't need a passport. You didn't need a visa. There was no such thing as a green card. If you showed up at Ellis Island, walked without a limp, had money in your pocket, and passed a very simple test in your own language, you were admitted*[294].

Lors de la Première Guerre mondiale, en avril 1917, le président Woodrow Wilson réalise des grands changements dans les lois sur l'immigration. C'est ainsi qu'en 1945, la première barrière significative à la frontière mexicaine est construite près de Calexico en Californie. Elle est bâtie à partir de matériaux recyclés appartenant au *Crystal City Internment Camp*, un lieu d'internement utilisé pour emprisonner les Américains d'origine japonaise pendant la Seconde Guerre mondiale. En 1968, le candidat aux élections présidentielles Richard Nixon promet la militarisation de la frontière mexicaine, qui constitue une partie importante de sa stratégie électorale pour s'attaquer au « problème marijuana »[295]. Lors de

294 Grandin, Greg (2019, 14 janvier). "The Militarization of the Southern Border Is a Long-Standing American Tradition." *The Nation*, www.thenation.com/article/the-militarization-of-the-southern-border-is-a-long-standing-american-tradition/

295 L'histoire du cannabis aux États-Unis est intrinsèquement liée à l'histoire du racisme institutionnalisé contre les Américains de couleur. Le cannabis est introduit aux États-Unis à grande échelle à partir du début de XXe siècle par des réfugiés fuyant la guerre civile mexicaine, des marins et des immigrants antillais s'installant en Nouvelle-Orléans. Selon Warf (2014), les Afro-Américains sont l'un des premiers peuples américains à adopter le cannabis : « *so that reinforced this racial stereotype that brown and black people smoke cannabis, and white people did not. Because it was used by black Americans and Mexican Americans, it helped to feed into the racist fears and stereotypes that were used to make it illegal in the 1930s.* » Pour lire plus sur le cannabis et le racisme institutionnalisé américain, voir Jardine 2018.

sa première année à la présidence en 1969, il lance l'*Operation Intercept*, une opération de trois semaines qui a été, selon un analyste de sécurité nationale, un « *unprecendented slowdown of all plane, truck, car and foot traffic—legitimate or not—flowing from Mexico into the southern United States*[296] ». L'*Operation Intercept* était gérée par G. Gordon Libby (condamné à 20 ans de prison des années après pour son rôle dans le scandale *Watergate* qui a mis fin à la présidence de Nixon), et Joe Arpaio (un shérif raciste et disgracié du comté de Maricopa en Arizona de 1993 à 2017), tous deux entretenant maintenant de fortes connexions avec l'administration Trump. Libby admettra plus tard que l'*Operation Intercept* n'avait pas vraiment été lancée dans le but d'interdire le trafic illégal de marijuana aux États-Unis, mais que son véritable objectif était plutôt de forcer le Mexique à se plier aux exigences politiques américaines. Libby évoque, dans ses mémoires de 1996, que l'*Operation Intercept* a été « *an exercise in international extortion, pure, simple, and effective, designed to bend Mexico to our will*[297] ».

Bien qu'en 1980, le candidat aux élections présidentielles Ronald Reagan ait affirmé au Texas : « *You don't build a nine-foot fence along the border between two friendly nations* », la militarisation de la frontière mexicaine s'est poursuivie au cours de sa présidence et de celle de G.H.W. Bush. Du fait du président Clinton, et de son accord de libre-échange controversé le *North American Free Trade Agreement* (NAFTA), la frontière mexicaine est devenue celle que l'on connaît aujourd'hui. Solidement surveillée par une patrouille frontalière militarisée et largement financée, elle représente des centaines de kilomètres de clôtures accompagnées des feux de stades, de télescopes infrarouges de nuit, de dispositifs d'imagerie thermique, de détecteurs de mouvement, de capteurs *in-ground* et de logiciels permettant un balayage biométrique visant à appréhender les migrants[298]. L'objectif de cette stratégie était de bloquer certains points de passage frontaliers urbains relativement sûrs, et ainsi de décourager les migrants à traverser la frontière en les forçant à passer dans des régions rurales dangereuses, comme le désert de l'Arizona. L'une des conséquences directes de cette politique a été l'augmentation drastique du nombre de décès de migrants dans le désert d'Arizona, par la soif, l'épuisement dû à la chaleur, les serpents venimeux, des inondations soudaines ou même par la violence des cartels mexicains ou des miliciens nationalistes américains **(Image 34)**[299]. En instaurant le libre-échange de marchandises et de

296 *Ibid.*
297 *Ibid.*
298 *Ibid.*
299 Le grand défi engendré par cette politique a été l'identification des migrants morts dans le désert, puisqu'ils voyageaient souvent sans carte d'identité. Pour lire davantage sur le sujet, voir le site du *Missing Migrant Project* du *Colibí Center for Human Rights*, fondé et géré par mon amie et collègue Dr. Robin Reineke : https://www.colibricenter.org/

matériaux entre les États-Unis et le Mexique, le NAFTA a criminalisé les travailleurs migrants et les peuples autochtones de la région par la militarisation d'une ligne arbitraire traversant le territoire où ils vivaient et travaillaient depuis des milliers d'années[300].

En plus d'être responsable de milliers de décès inutiles de migrants et de problèmes environnementaux multiples[301], la militarisation de la frontière mexicaine empiète sur la souveraineté tribale de la nation Tohono O'odham. La nation Tohono O'odham est l'une des quatre tribus O'odham en Arizona du sud reconnues par le gouvernement fédéral, les trois autres communautés sont : Salt River Pima-Maricopa Indian Community (Dwayno Insano, un artiste de Neoglyphix présenté dans la section suivante, est originaire de cette communauté), Gila River Indian Community et Ak-Chin Indian Community **(Image 35)**. Bien que la Nation Tohono O'odham soit la deuxième réserve détenant le plus de territoire aux États-Unis, la frontière mexicaine découpe ses terres traditionnelles en deux, séparant ainsi une communauté implantée depuis des millénaires **(Image 36)**. Selon Alex Soto, membre de la Nation Tohono O'odham et artiste du groupe hip-hop engagé Shining Soul exposé dans la prochaine section, l'augmentation de la militarisation et de la surveillance à la frontière est une des sources de harcèlement, de déshumanisation et de préoccupations graves pour les membres de sa communauté, qui sont également des citoyens américains :

> *The Border Patrol and now the Department of Homeland Security have militarized it* [la frontière] *because it's a corridor for migration. So my people are like, "Yo, I'm from here, and now I'm going through a checkpoint?" I went through one today. And granted, we're here today having this interview, but it's like, why the fuck do I have to go through a checkpoint? Why do I have to go through easily 50 Border Patrol agents, have helicopters flying overhead? .... I've seen it going from a chicken wire fence when I was five or six years old, to a vehicle barrier, to a vehicle barrier with a road next to it, and cameras all along the road, people patrolling up and down, day and night, and that's just 25*

300 Un slogan activiste qui reflète bien cette réalité historique, et l'absence d'autodétermination chez les Autochtones et les Chicanos, historiquement assujettis par les politiques frontalières américaines est : *We didn't Cross the Border, the Border Crossed Us* ! [Nous n'avons pas traversé la frontière, c'est la frontière qui nous a traversés !] **(Image 37)**. Pour lire plus sur la rhétorique de la frontière et l'identité latino, voir Cisneros 2014.

301 Parker, Laura (2019, 10 janvier). "6 Ways the Border Wall Could Disrupt the Environment." *National Geographic*, www.nationalgeographic.com/environment/2019/01/how-trump-us-mexico-border-wall-could-impact-environment-wildlife-water/

years of my life. What's it gonna look like when I'm 50 or 60? So we've done direct actions and protests, but I feel music for me is like a torpedo, for people who don't know about this shit[302].

Le dernier aspect, qui réunit les enjeux de racisme structurel et de militarisation dans la société américaine, est la violence policière contre les gens de couleur. Bien qu'il y ait un important problème de violence policière aux États-Unis en général[303], les Afro-Américains, les Latinos et les Autochtones en sont disproportionnellement victimes. À titre d'exemple, le projet *The Counted* lancé par le journal anglais The Guardian[304] a répertorié que parmi les 1 093 personnes tuées par la police américaine en 2016, les Autochtones étaient trois fois plus susceptibles d'être tués par la police que les Américains blancs (10.13 par million), les afro-américains étaient deux fois plus susceptibles (6.66 par million) d'être tués et les latinos étaient 11 pourcent plus susceptibles (3.23 par million) d'être tués par la police que les Américains blancs (2.9 par million)[305].

Selon la théorisation des frontières américaines de Gloria Anzalúa, les gens de couleur, et particulièrement les Afro-Américains, les Latinos et les Autochtones, sont vus comme *los altravesados*. Pour Anzalúa, dans le faux récit de l'histoire américaine, *los altravesados* sont des étrangers et des transgresseurs marginalisés par les limites normatives du *whiteness* et donc soumis à la violence de l'État ou des colons : « *aliens—whether they possess documents or not, whether they're Chicanos, Indians or Blacks. Do not enter, tresspassers will be raped, maimed, strangled, gassed, shot*[306] ». La stratégie de diviser pour mieux régner a non seulement été utilisée pour conquérir les différentes tribus autochtones, mais elle l'a également été pour marginaliser les personnes américaines de couleur, perpétuant ainsi la suprématie blanche du *white nationalism*. Selon Del Hierro, « *Colonial strategies erase, remove, and divide communities so that Chicanas/os, Mestizas/os, and tribally affiliated peoples do not make the necessary alliances that recognize mutual oppressors and*

302 Gibson, Carl (2013, 11 novembre). "Shining Soul: A Phoenix Hip-Hop Duo Raps on Border Militarization." *Occupy.com*, www.occupy.com/article/shining-soul-phoenix-hip-hop-duo-raps-border-militarization#sthash.CMxxyDJd.wJANEFmm.dpbs

303 Selon MappingPoliceViolence.org, la police a tué 1166 personnes aux États-Unis en 2018.

304 Tout comme la France, les États-Unis ne tiennent pas de statistiques officielles sur les meurtres commis par la police.

305 Swaine, Jon, et al. (2017). "The Counted: People Killed by Police in the United States – Interactive." *The Guardian*, www.theguardian.com/us-news/ng-interactive/2015/jun/01/the-counted-police-killings-us-database

306 Anzaldúa, Gloria (2007). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza.* 3rd. Ed. San Francisco: Aunt Lute Books, p. 25.

struggles[307] ».



(Image 32) Bande Dessinée « The White Man's Burden (Apologies to Ruyard Kipling) » par Victor Gillam en 1899. Dans cette illustration raciste de la fin du XIXème siècle, « John Bull » (qui représente le Royaume-Uni) et « Uncle Sam » (qui représente les États-Unis) transportent des gens de couleur (représentés par des enfants qui semblent sauvages et malicieux) vers la « civilisation ».

307 Del Hierro, Marcus (2016). "BY THE TIME I GET TO ARIZONA": Hip-Hop Responses to Arizona SB 1070. In Berglund, Jeff, Jan Johnson, and Kimberli Lee (Eds.). *Indigenous pop: Native American music from jazz to hip hop*. Tucson : University of Arizona Press, p. 235.



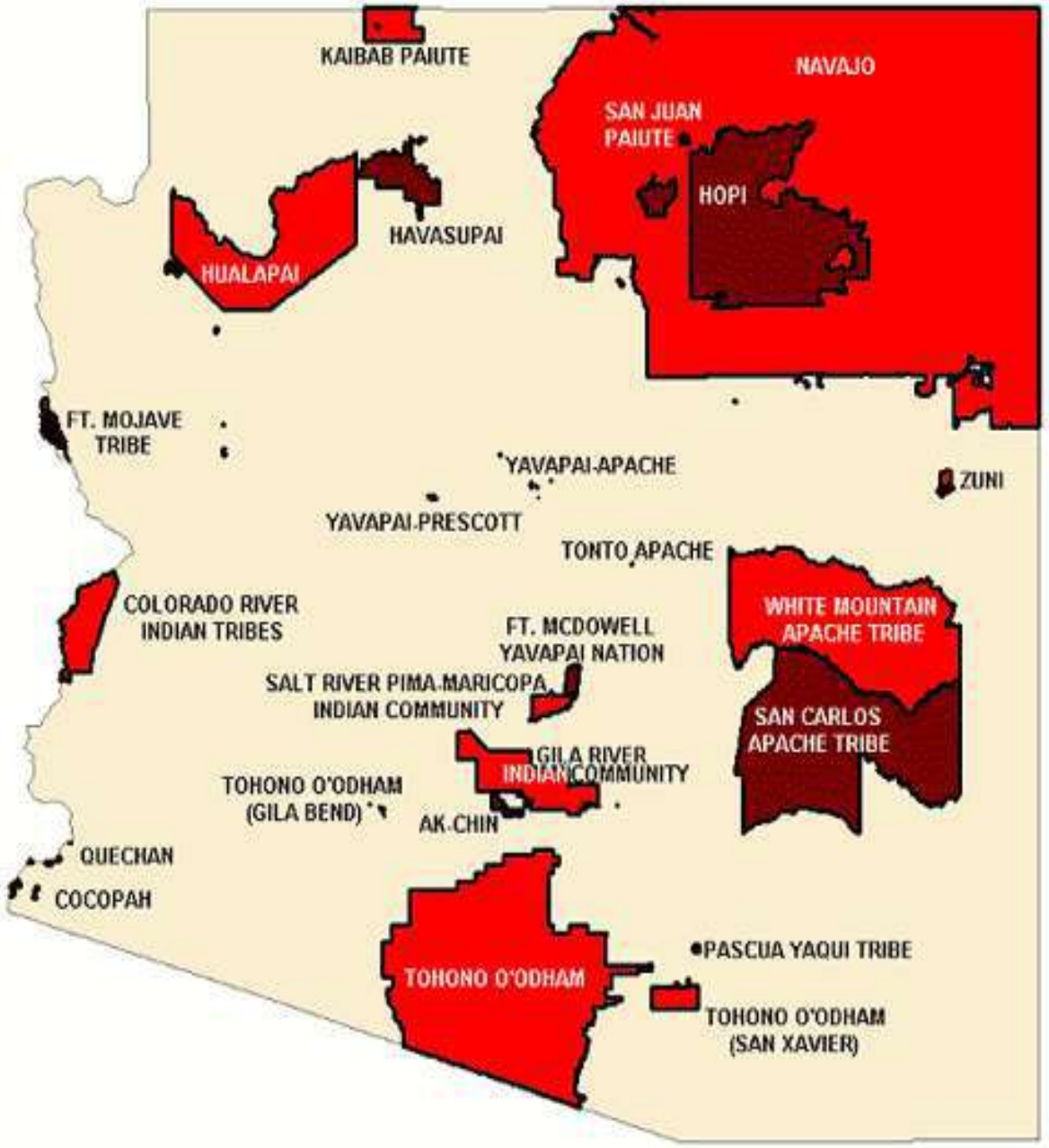
(Image 33) Carte d'acquisitions territoriales états-uniennes de 1783 à 1853. Source : CVMS 2019

(Image 34) Décès documentés de migrants dans le désert de l'Arizona de 1999 à 2012

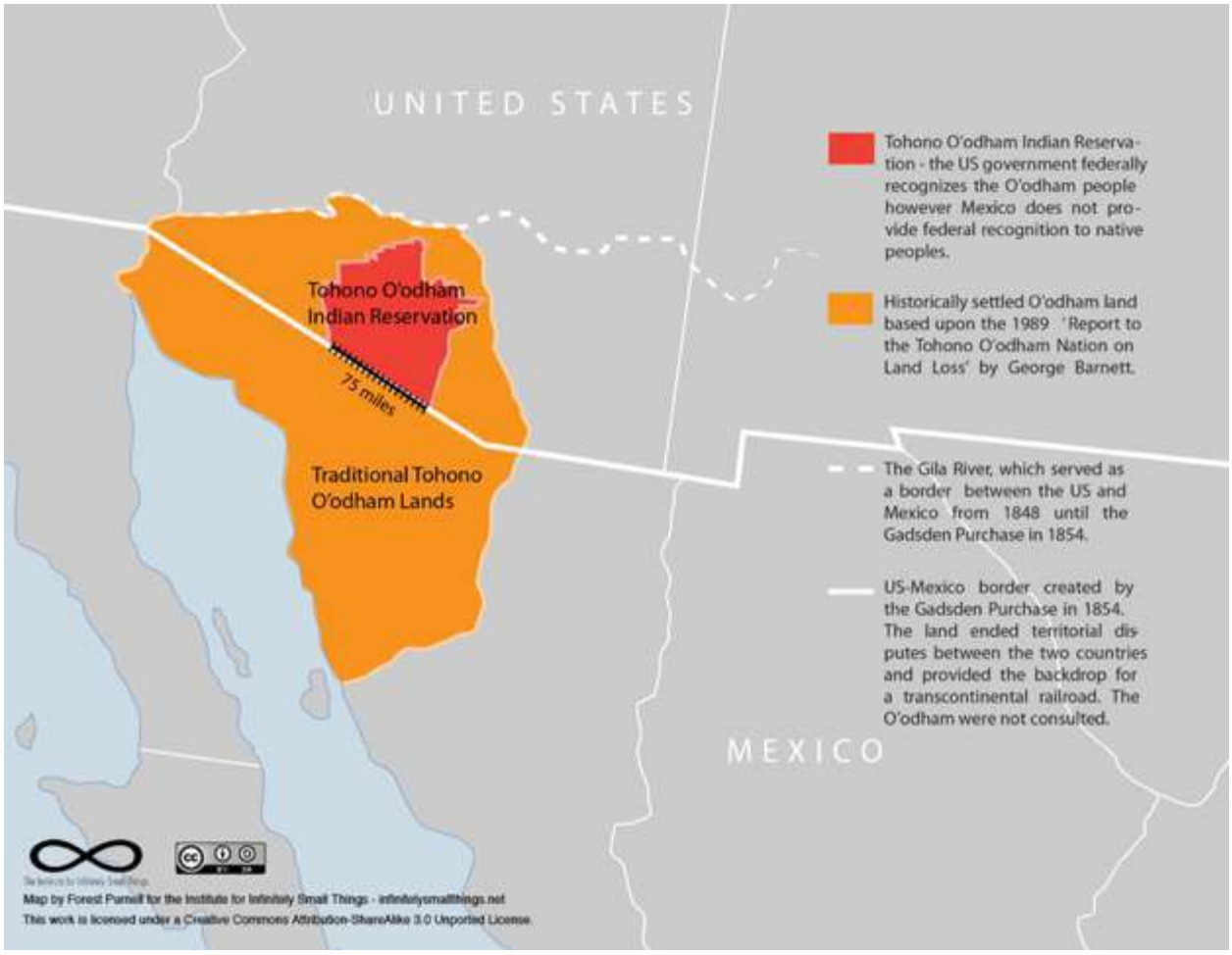


La politique d'immigration américaine instaurée dans les années 1990 et l'accord NAFTA poussent les migrants du sud à utiliser des routes plus dangereuses et rurales pour traverser la frontière. Ci-dessus, une carte du sud de l'Arizona où les points rouges représentent chacun des 2 269 décès de migrants enregistrés du premier octobre 1999 au 28 mars 2012. Source : https://dabrownstein.com/2018/05/31/strongman-on-the-border/

(Image 35) Carte des 22 communautés autochtones reconnues par le Gouvernement Fédéral en Arizona



Selon le *Arizona State Museum*, les 22 communautés autochtones reconnues par le gouvernement fédéral en Arizona sont : 1. Ak-Chin Indian Community; 2. Cocopah Tribe; 3. Colorado River Indian Tribes; 4. Fort McDowell Yavapai Nation; 5. Fort Mohave Tribe; 6. Gila River Indian Community; 7. Havasupai Tribe; 8. Hopi Tribe; 9. Hualapai Tribe; 10. Kaibab Band of Paiute Indians; 11. Navajo Nation; 12. Pascua Yaqui Tribe; 13. Pueblo of Zuni; 14. Quechan Tribe; 15. Salt River Pima-Maricopa Indian Community; 16. San Carlos Apache Tribe; 17. San Juan Southern Paiute Tribe; 18. Tohono O'odham Nation; 19. Tonto Apache Tribe; 20. White Mountain Apache Tribe; 21. Yavapai-Apache Tribe; 22. Yavapai-Prescott Indian Tribe. https://statemuseum.arizona.edu/programs/american-indian-relations/tribes-arizona



(Image 36) La frontière qui traverse la Réserve Tohono O'odham. Carte par Forest Purnell pour le Institute for Infinitely Small Things.

(Image 37) Nations et territoires autochtones divisés par la frontière américano-mexicaine



Selon les auteurs de la carte : ***Border Natives are not defined by the border. Their history precedes and spans both sides of the colonial border. Artifacts and bones have been found where the US wants to build the wall through Kumeyaay territory. This morning, the Kumeyaay set up a blockade to stop blasting on their sacred lands*** **(Decolonial Atlas 2017). Source : https://www.facebook.com/decolonialatlas/photos/a.371499946350416/1667228436777554/ ; https://decolonialatlas.wordpress.com/2017/03/21/the-border-la-frontera/**

Arizona

Bien qu'il ait fait partie de trois pays différents au cours des 200 dernières années, l'Arizona est aujourd'hui un État dans le sud-ouest des États-Unis. De 1822 à 1848, l'Arizona appartient à l'État mexicain de Sonora, il est alors divisé entre le Mexique et les États-Unis jusqu'au *Gadsden Purchase* en 1854. De 1861 à 1862, le sud de l'Arizona et le Nouveau Mexique font partie des États Confédérés d'Amérique, Tucson devient la capitale occidentale du *Confederate Territory of Arizona*[308]. En 1863 l'Arizona redevient un territoire des États-Unis ; en 1885 l'Université d'Arizona est fondée ; et en 1912 l'État d'Arizona rejoint formellement les États-Unis, ce qui en fait le 48e et dernier état contigu du pays. Aujourd'hui l'Arizona est le 6e État le plus grand du pays et le 14e le plus peuplé. Sa capitale ainsi que sa ville la plus grande est Phoenix. Tucson, où est située l'Université d'Arizona, est la deuxième plus grande ville, en plus d'être un lieu culturel important du sud.

Politiquement, l'Arizona partage des frontières domestiques avec les États de Californie et du Nevada (à l'ouest), de l'Utah (au nord) et du Nouveau Mexique (à l'est). Au sud, l'Arizona partage 622 km de frontière avec les États mexicains de Sonora et de Basse Californie. De plus, 22 tribus autochtones reconnues par le gouvernement fédéral y vivent. Ces réserves possèdent le statut de territoire quasi-indépendant et gèrent environ un quart du territoire de l'État. Ces réserves sont pour la plus grande partie de nationalité Navajo (la communauté la plus grande aux États-Unis) et de la nation de Tohono O'odham (la deuxième plus grande aux États-Unis, qui traverse la frontière mexicaine). Le peuple Hohokam, qui a construit le système d'irrigation le plus grand en Amérique avant la colonisation européenne, représente une partie importante de l'histoire autochtone d'Arizona. D'après les archives archéologiques, le territoire actuel de l'Arizona faisait partie d'un système d'échange et de commerce indigène qui traversait le Mexique, les États-Unis et le Canada **(Images 38)**. Aujourd'hui, à cause de sa grande frontière internationale et de la présence historique et significative de peuples mexicains, l'immigration, le racisme et la xénophobie font inévitablement partie de la politique contemporaine en Arizona.

308 Les États Confédérés d'Amérique sont des États au sud des États-Unis qui ont initié la guerre civile américaine au milieu de XIXe siècle pour défendre l'esclavagisme africain qui faisait fonctionner leur économie de plantations et d'agriculture. Aujourd'hui des mouvements et politiciens suprématistes blancs posent un regard empreint de nostalgie sur cette période d'exploitation et, ouvertement racistes, ils font référence à cette époque à travers des slogans comme « *Make America Great Again* ».

Pour comprendre ce changement, et les enjeux qui en découlent aujourd'hui, il faut examiner le développement du capitalisme et de son régime d'exploitation en Arizona, facilité par le *Settler Colonialism*. Selon Sheridan, l'histoire moderne de l'Arizona se divise en trois parties : l'incorporation dans le système du monde moderne (des années 1400 à 1886)[309], l'extraction de ressources (des années 1880 à la Deuxième Guerre mondiale)[310] et la transformation (début des années 1900 à aujourd'hui) d'une colonie extractiviste en une « *urban sunbelt society*[311] » [312]. Durant la période d'incorporation, les quatre groupes culturels les plus signifiants ont convergé dans la région. Leurs interactions continuent de forger les dynamiques politiques et culturelles en Arizona aujourd'hui :

> *During those four centuries [1400-1886], three major cultures—Athapaskins, Hispanics, and Anglo Americans—converged on the region. They and the people who were already living there—Hopis, Paiutes, River Yumans, Upland Pais, and O'odham—fought, slept, and traded with one another, exchanging ideas, rituals, seeds, and genes*[313].

Lors de l'inclusion de l'État d'Arizona au sein des États-Unis en 1912, le gouvernement fédéral américain a joué un rôle important convertissant cette colonie d'extraction à la frontière en un État américain du système moderne. Afin d'accomplir cette métamorphose, le gouvernement des États-Unis a d'abord dû conquérir les Autochtones[314], réglementer le pâturage et l'exploitation forestière sur les terres fédérales, construire d'énormes systèmes d'irrigation et de contrôle de l'eau (ex. les projets de *Salt River* et de *Central Arizona*) et établir de grandes bases militaires dans les environs de Phoenix et de Tucson. À l'époque de la Deuxième Guerre mondiale, ce sont ces bases militaires qui ont déclenché la transition démographique poussant les gens en milieu rural vers un milieu urbain. Ces changements drastiques n'auraient pas été possibles sans la synergie et la complicité qu'entretenait le

309 Sheridan décrit l'Arizona durant la phase d'incorporation comme étant une « frontière », un « espace liminal » et un « territoire contesté » (1-2).

310 Durant la phase d'extraction, les ressources les plus extraites et exploitées étaient le cuivre, le bétail, le coton et le climat (i.e. le tourisme et le développement résidentiel) (3).

311 Sheridan, Thomas E. (2012). *Arizona: A history*. Tucson : University of Arizona Press, p. 2.

312 Le « Sunbelt » est la région des États-Unis qui occupe le tiers sud (au sud du 36e parallèle, plus ou moins) du pays. Elle est connue pour son climat plus agréable, est très populaire avec les retraités et c'est l'une des régions à croissance rapide du pays.

313 *Ibid.*

314 L'Arizona a été le lieu de plusieurs guerres au sein des forces indigènes (les Apaches, commandés par des guerriers célèbres tels que Geronimo et Cochise, sont les combattants les plus connus mais ne sont pas les seuls) et des armées coloniales (américaines et mexicaines toutes deux) pendant plusieurs siècles. Pour lire un excellent compte rendu littéraire de cette période, voir *Blood Meridian, or, the Evening Redness in the West* par Cormac McCarthy.

gouvernement fédéral avec les grandes entreprises qui, selon Sheridan, sont toujours d'actualité aujourd'hui : « *The alliance between big business and the federal government is the foundation of Arizona's economy, the very essence of its political ecology*[315] ».

Bien que l'Arizona fasse partie des États-Unis et du système moderne depuis plus d'un siècle, des conflits persistent entre les trois grandes populations de l'État : les « hispanics »[316], les « anglos », et les Autochtones. Ces conflits permettent de comprendre la politique contemporaine de l'État. Sheridan utilise aussi des guillemets dans ses descriptions des peuples d'Arizona parce qu'il affirme que les simples noms de « mexicain » et d'« anglo » sont connotés à plusieurs niveaux :

> *I put « Mexican » and « Anglo » in quotation marks because both terms obscure enormous variations in regional and national identities. « Mexicans » included people of Spanish and Indian descent who had been living in Arizona since the late 1600s as well as immigrants who had moved into the region from Sonora to the Yucatan. « Anglos » encompassed native born white Americans as well as newcomers from the British Isles and Western Europe. Then there were Spaniards, Italians, and other southern and eastern Europeans whose « whiteness » varied from community to community, depending on the ethnic politics of time and place. Regardless of the particulars, however, the result was the creation of a class system organized largely along racial lines*[317].

Depuis son entrée au sein des États-Unis, l'Arizona favorise par ses politiques les « anglos » parce qu'ils sont blancs[318]. Aujourd'hui, les blancs possèdent toujours la majorité du pouvoir politique.

315 *Ibid.*, p. 4.

316 J'utilise des guillemets pour « hispanics » parce que c'est un mot controversé. Créé par le bureau de recensement démographique américain (i.e. le *Census Bureau* en anglais) comme « catégorie raciale » pour unifier les Américains de toutes couleurs et cultures confondues qui parlent traditionnellement espagnol, ce nom est insidieusement contradictoire pour désigner une seule « catégorie raciale ». Pour lire plus sur cette histoire et sur les origines du terme « hispanic », voir Cruz 2018.

317 *Ibid.,* p. 2.

318 Bien que les États-Unis soient reconnus pour leur diversité, et que le deuxième paragraphe de sa Déclaration d'Indépendance de 1776 contienne cette phrase célèbre : « Nous croyons que c'est une vérité évidente que tous les hommes sont créés égaux », le pays a été fondé à la base par des suprématistes blancs. Cette tradition de suprématisme blanc se poursuit clairement aujourd'hui, dissimulée par un racisme structurel. Par exemple, historiquement dans le pays, 12 présidents ont été propriétaires d'esclaves, y compris les pères fondateurs George Washington, Thomas Jefferson, James Madison et James Monroe. Parmi ces hommes, même s'il portait des prothèses dentaires fabriquées à partir des dents des esclaves africains, seul Washington a choisi d'émanciper ses esclaves à sa mort en 1800. Jefferson, l'auteur de la Déclaration d'Indépendance américaine, possédait plus de 130 esclaves pour sa plantation de Monticello. La plus connue était sa concubine, Sally Hemmings, qui a donné naissance à au moins 6 enfants de lui, elle est tombée enceinte du premier enfant de Jefferson à l'âge de 15 ans. Les esclaves n'avaient pas le droit de refuser les avances sexuelles de leurs maîtres, ce qui

Toutefois, en Arizona, tout comme dans le reste des États-Unis, un changement démographique important est en cours. L'inquiétude de la majorité décroissante blanche, qui bientôt sera en minorité, a suscité l'instauration d'une politique d'immigration raciste en Arizona ainsi que dans les autres coins conservateurs du pays. Sheridan pose les *hispanics* comme étant « le géant endormi de la politique d'Arizona[319] », parce que jusqu'à ce jour, ils n'étaient pas nombreux à participer à la politique. Cependant, par la prolifération de législations anti-latino promues par des politiciens racistes, combinée à la croissance démographique qui se poursuit, les Latinos (tout comme les Afro-Américains, les Autochtones, les Américains d'origine asiatique et les blancs non conservateurs) vont bientôt former une majorité progressiste et plus inclusive en Arizona, venant suppléer la majorité conservatrice. Expliquant le changement démographique et ses enjeux quant à la politique en Arizona, Sheridan déclare :

> *If the Republican Party continues to alienate Hispanics, its dominance in Arizona politics may come to an end. Between 2000 and 2010, Hispanics grew from being 25.3 percent to 30.8 percent of the state's population. The median age of Hispanics was twenty-five compared with forty-three for non-Hispanic whites, while Hispanic females aged fifteen to forty-five gave birth to nearly twice as many children (112.8 per 1000 females) as non-Hispanic white women (58.9). In other words, the Hispanic population was younger and more fertile. They are the sleeping giant of Arizona politics*[320].

Cette crainte, source de la lutte contre le changement démographique inévitable en Arizona et à d'autres endroits en Amérique et dans le monde, se manifeste sous plusieurs formes : la croissance des politiques d'extrême droite, les mascarades des politiciens populistes capitalistes et milliardaires, une hausse de la xénophobie, des mouvements anti-immigration, du nativisme et des fusillades de masse qu'on voit presque quotidiennement dans les médias. Ces maux sont intrinsèquement liés au *Settler Colonialism,* responsable de la politique toxique qui continue de se répandre aujourd'hui aux États-Unis, particulièrement dans le sud-ouest du pays, où a cours la *Reconquista Mexicana*[321].

---

signifie selon les standards légaux aujourd'hui, que Jefferson était un violeur et un pédophile. Pour lire plus sur Jefferson et Hemmings, voir Wiencek 2012 et Monticello 2019.

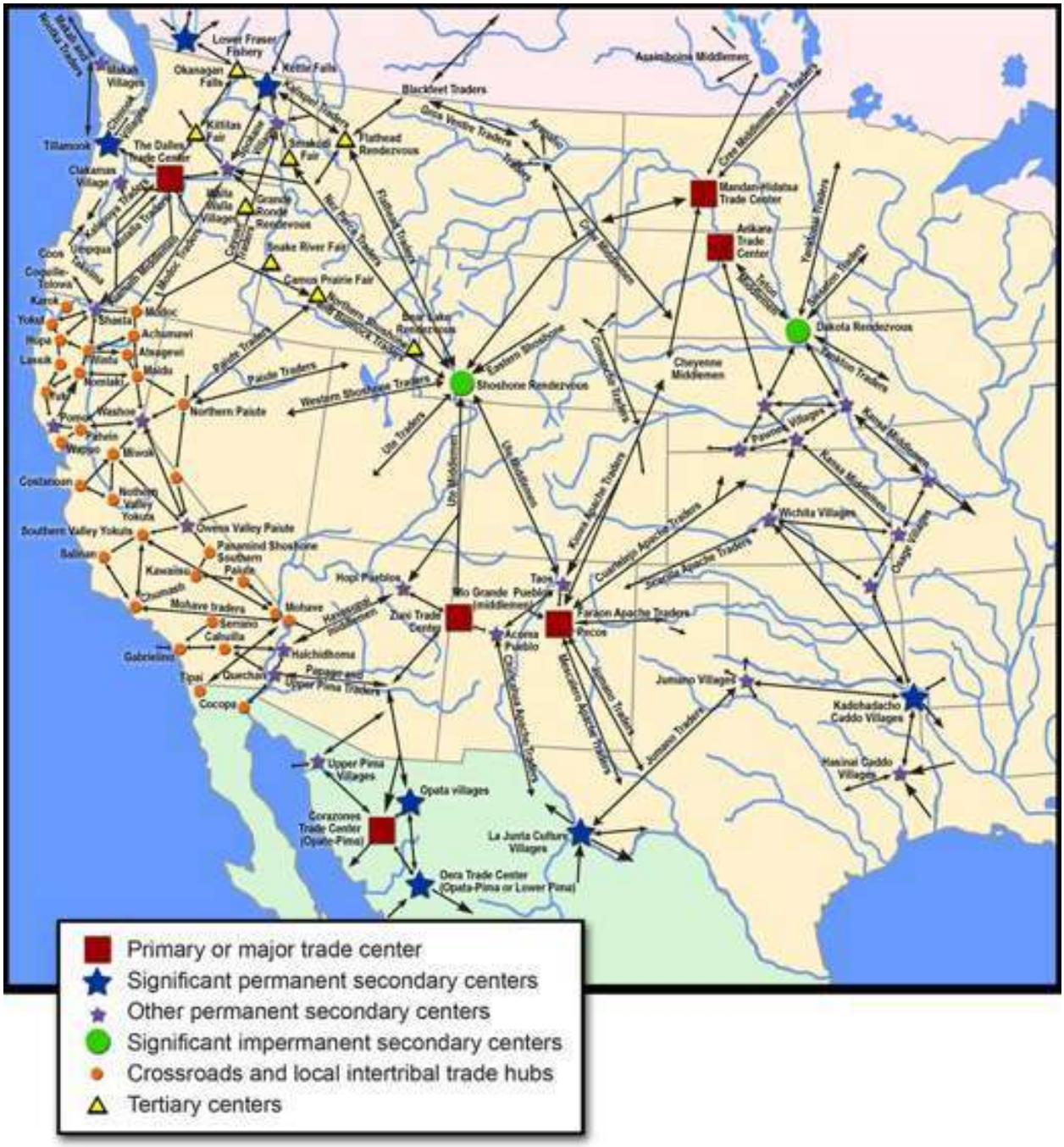
319 *Ibid*., p. 396.

320 *Ibid.*

321 *La Reconquista Mexicana* est un concept employé par certains activistes et universitaires (ex. Charles Truxillo, Carlos Fuentes et José Ángel Gutiérrez) qui avancent que le sud-ouest des États-Unis, qui faisait partie du Mexique et où vit encore aujourd'hui une grande population de *Mexican Americans*, devrait être « reconquis » culturellement par des immigrants mexicains et latinos.

(Images 38) Cartes des réseaux commerciaux de l'ouest de l'Amérique du Nord empruntés par des peuples autochtones avant l'immigration européenne contact européen.





Source : Green 2019

III. Les différents peuples et les processus du *Settler Colonialism* aux États-Unis et en Arizona

On average, we estimate that latinos in the US carry 18% Native American ancestry, 65.1% European ancestry, and 6.5% African ancestry. ***We find the highest levels of estimated Native American ancestry in self-reported latinos from the states in the US Southwest, especially those bordering Mexico[322].***

-Extrait de Bryc et al. 2015, décrivant l'ascendance génétique des Latino-Américains

Maintenant que le colonialisme européen dans les Amériques et l'intégration de l'Arizona dans le système *Settler Colonial* américain ont été exposés, nous pouvons discuter brièvement de l'histoire des relations entre le gouvernement des États-Unis et les deux communautés au cœur de cette étude : les Latinos et les Autochtones[323]. Le seuil quantitatif de sang indigène pour l'adhésion à beaucoup de tribus autochtones américaines étant de 25%[324], les Latino-Américains ayant un héritage indigène en moyenne de presque 20%, ont été divisés des Autochtones en plusieurs groupes par le gouvernement américain. Avant d'énumérer les manifestations contemporaines du *Settler Colonialism* en Arizona, et d'explorer les résistances artistiques des collaborateurs à ce projet qui s'y opposent, il est pertinent de tracer l'histoire récente du passé de ces deux groupes et d'ainsi esquisser les processus généraux qui contribuent à leur marginalisation. La revue de littérature et le contexte énoncés ici apparaissent légèrement déséquilibrés puisque plus approfondis chez les Autochtones, les artistes collaborateurs et ma conseillère principale étant autochtones. Bien que le concept de race contienne un aspect compétitif inhérent, mes collaborateurs en Arizona m'ont enseigné que les Autochtones et les Latinos sont tous deux peuples indigènes d'Arizona et des États-Unis, disant que la différentiation de leurs histoires découle davantage de la stratégie de « diviser pour mieux régner ».

Les Latinos et les États-Unis

322 Bryc, Katarzyna, et al. (2015). "The genetic ancestry of African Americans, Latinos, and European Americans across the United States." *The American Journal of Human Genetics* 96.1: 37-53, p. 50.

323 Le manque de réflexion profonde quant à l'histoire et à la participation des Afro-Américains dans cette section n'est pas intentionnel et ne vise pas à minimiser leurs contributions à la lutte artistique contre le *Settler Colonialism* américain. Bien qu'il y ait plusieurs artistes hip-hop afro-américains en Arizona qui soient critiques, dynamiques et engagés (ex. Cash Lanksy, Lando Chill et Jae Tilt), une étude ethnographique pluriannuelle comme celle-ci se fonde sur des opportunités. Bien que je soutienne et sois ami de nombreux artistes afro-américains à Tucson, les opportunités de collaboration et les synergies créatives m'ont mené à travailler davantage avec Neoglyphix et Shining Soul, qui ont été des moteurs importants pour ce projet.

324 *Ibid.*

Bien avant que le candidat aux élections présidentielles Donald Trump ait comparé tous les immigrants mexicains à des trafiquants de drogue et à des violeurs en 2016 dans un discours officiel[325], une politique xénophobe existait visant les ressortissants mexicains aux États-Unis et en Arizona. Elle se manifestait sous deux formes principales : 1) d'abord par une politique d'immigration assez ambivalente et contradictoire pour mériter le sobriquet de « théâtre de la frontière[326] » visant le Mexique, souvent interrogée par des discours racistes et nativistes comme celui de Trump ; ensuite par 2) l'appropriation et le dénigrement de la langue espagnole et de ses locuteurs. Malgré plusieurs études, qui démontrent que la présence des immigrants (autant réguliers qu'irréguliers) est une aubaine pour l'économie et pour la sécurité des communautés[327], les immigrants non-*white* ont été les boucs émissaires des politiciens blancs, spécialement durant le *War on Drugs*[328] et suite à l'effondrement immobilier en Arizona au début des années 2000. À titre d'exemple, en 2008 Russell Pearce, membre et ancien président du sénat d'Arizona, définissait les immigrants mexicains comme des « *invaders on the American sovreignty…that cannot be tolerated*[329] » en omettant complètement l'importance de la main-d'œuvre immigrante dans l'économie de l'Arizona et des États-Unis, spécialement dans les secteurs de l'agriculture et de la construction. Selon Sheridan, durant le XXe et le XXIe siècle: « t*he state and nation*

325 Lors de l'annonce de sa candidature à la présidence des États-Unis à New York en 2016, Trump affirmait : « *When Mexico sends its people, they're not sending their best. They're not sending you. They're sending people that have lots of problems, and they're bringing those problems with us. They're bringing drugs. They're bringing crime. They're rapists. And some, I assume are good people* ».

326 T. Sheridan, *Arizona: A history, op. cit.*, p. 388.

327 Wadsworth, Tim (2010). "Is immigration responsible for the crime drop? An assessment of the influence of immigration on changes in violent crime between 1990 and 2000." *Social Science Quarterly* 91.2 : 531-553.

Light, Michael T., and Ty Miller (2018). "Does Undocumented Immigration Increase Violent Crime?" *Criminology* 56.2 : 370-401.

Nowrasteh, Alex (2018, 26 février). "Criminal Immigrants in Texas: Illegal Immigrant Conviction and Arrest Rates for Homicide, Sexual Assault, Larceny, and Other Crimes." *Cato Institute, Immigration Research and Policy Brief 4*. https://www.cato.org/publications/immigration-research-policy-brief/criminal-immigrants-texas-illegal-immigrant

328 Le *War on Drugs* (la Guerre à la Drogue en français), est une politique du gouvernement fédéral américain ayant pour but d'éliminer le problème d'addiction aux drogues illégales. Lancée par Richard Nixon en 1971, et ayant officiellement cours encore aujourd'hui, cette « guerre » a complètement manqué son objectif. Les résultats de la « guerre » incluent toutefois l'incarcération massive de délinquants non violents, disproportionnellement non-blancs. Aujourd'hui aux États-Unis, la crise des opioïdes a récemment réduit l'espérance de vie officielle de tous les Américains. Les prisons privées réalisent des bénéfices record en hébergeant des délinquants toxicomanes et des immigrants irréguliers, dont la plupart sont des pauvres et des personnes de couleur. Finalement, la légalisation du cannabis à des fins récréatives et médicinales partout au Canada et dans de plus en plus d'États américains signale une hypocrisie. Elle démontre que la politique raciste de la « guerre » est directement liée à l'appât du gain de puissants politiciens et hommes d'affaires corrompus et caractérise le *Settler Colonialism* américain. Même l'utilisation du mot « *marijuana* » (en place de « *hemp* » ou de « cannabis ») et sa prohibition aux États-Unis ont des racines racistes, xénophobes et dans la promotion de la consommation d'alcool par des grandes sociétés fabricantes (Pagano 2018).

329 Robbins, Ted (2008). "The Man Behind Arizona's Toughest Immigrant Laws." *NPR*, www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=88125098

needed immigration to grow, so the US immigration policy veered back and forth between the open door and the border wall[330] ».

Par exemple, lorsque le taux de chômage a atteint plus de 25% aux États-Unis pendant la Grande Dépression (1929-1939), le gouvernement fédéral a déporté plus que 450 000 Mexicains, ce qui a réduit la population mexicaine dans le pays de 41 pour cent[331]. Plus tard, lors des pénuries de main-d'œuvre créées suite à la Deuxième Guerre mondiale, plus de 160 000 ouvriers mexicains ont traversé la frontière légalement pour travailler dans les champs américains dans le cadre du Programme Bracero, mené par le gouvernement fédéral américain. Pendant les années 1950, le gouvernement américain adopte des méthodes sournoises, qui sont utilisées encore aujourd'hui. Sheridan les caractérise de « théâtre de la frontière ». Par exemple, une agence du gouvernement a déporté des milliers de migrants travailleurs pendant qu'au même moment, une autre branche du gouvernement recrutait des membres de la même population pour les faire entrer aux États-Unis leur offrant un travail. Selon Sheridan, ce théâtre représente « *a show of force to pacify the American public's desire for border security while not interfering with employers' demand for cheap labor. Such hypocrisy has characterized US border policy ever since*[332] ». Tandis qu'en 2018-2019, le gouvernement fédéral américain a dû stopper ses activités pendant plus d'un mois à cause de l'impasse créée par le désir de Donald Trump de construire un mur frontalier, aux visées racistes, qui serait complètement inefficace, inutile et nocif pour l'environnement. Pour illustrer l'hypocrisie de ce mur, et la politique xénophobe qui le motive, les ouvriers sans-papier (plus de 65% viennent du Mexique et d'Amérique Centrale) constituent 53% de la main-d'œuvre dans l'industrie agricole, 15% de l'industrie de la construction, et plus de 5% de la main-d'œuvre totale du pays[333].

En dehors de la rhétorique politique raciste et de l'hypocrisie du théâtre de la frontière, une autre puissante manifestation de la xénophobie envers les Latinos en Arizona réside dans la politique de la langue. Bien que les États-Unis n'aient pas de langue officielle, 33 États ont individuellement déclaré que l'anglais était leur langue officielle, l'Arizona étant l'un des premiers à se prononcer sur la question. En dépit du fait que la proclamation d'une langue officielle ne soit pas en principe un acte raciste, elle poursuit une idéologie raciste et systémique aux États-Unis dénigrant les autres langues et leurs

330 T. Sheridan, *Arizona: A history, op. cit.*, p. 387.
331 Tel que Sheridan l'affirme: « *Anti-immigrant sentiment almost always rises when unemployment is high* », p. 395.
332 T. Sheridan, *Arizona: A history, op. cit.*, p. 388.
333 Dudley, Mary Jo (2019, 10 janvier). "These U.S. Industries Can't Work without Illegal Immigrants." *CBS News*, www.cbsnews.com/news/illegal-immigrants-us-jobs-economy-farm-workers-taxes/

interlocuteurs, spécifiquement les hispanophones dans ce cas précis[334]. Selon Hill, ce dénigrement se fait à travers l'appropriation de certains mots en espagnol par des locuteurs anglophones évoquant (et ainsi renforçant) certains stéréotypes. À titre d'exemple, pour justifier une procrastination, un anglophone qui ne parle pas nécessairement espagnol peut dire qu'il compte effectuer les tâches qu'il doit faire « mañana » (le mot espagnol pour « demain »), ce qui reconduit le stéréotype que les personnes qui parlent espagnol sont paresseuses et n'aiment pas travailler. Les expressions « el cheapo » (qui peut signifier d'une façon humoristique que quelqu'un est avare), « Cinco de drinko » (référant à la fête mexicaine *Cinco de Mayo*, célébrée aux États-Unis surtout par les jeunes, qui consomment beaucoup d'alcool sans établir de connexion réelle avec la culture ou avec l'histoire du Mexique) et « Hasta la vista, baby » (phrase célèbre du film *Terminator 2 : Judgement Day*) sont d'autres exemples de ce « *Mock Spanish* » utilisé. Bien que ces appropriations linguistiques puissent apparaître innocentes en surface, retirées de leurs contextes et utilisées par des anglophones pour évoquer des tropes discriminatoires communs, ces utilisations de « Mock Spanish » diffusent et renforcent subtilement les stéréotypes anti-latino et la suprématie blanche, que leurs locuteurs le réalisent ou non **(Image 39)**.

Les appropriations de « *Mock Spanish* » sont aussi utilisées par des courtiers immobiliers afin de créer une esthétique exotique à l'aide de noms de lieu, qui leur permettent d'augmenter la valeur de leurs propriétés. Par exemple, le plus chic et le plus cher centre commercial de Tucson s'appelle *La Encantada* (en espagnol, « L'Enchantée ») évoquant ainsi le luxe et la grandeur de l'époque coloniale espagnole. En raison de l'histoire mexicaine de Tucson, beaucoup de lieux historiques de la ville sont en espagnol. Toutefois, *La Encantada* est une construction nouvelle du nord de la ville (appartenant à la section *Catalina Foothills*, plus précisément), où résident majoritairement des personnes blanches et riches. Hill théorise que les développeurs de ce site, et de beaucoup d'autres lieux dans la même section de la ville, ont choisi ce nom afin d'attirer des touristes et des résidents saisonniers[335] en renvoyant à

334 Hill, Jane (1993). "Hasta La Vista, Baby: Anglo Spanish in the American Southwest." *Critique of Anthropology* 13 : 145-176.

Hill, Jane (1995). "Mock Spanish: A Site for the Indexical Reproduction of Racism in American English." Language & Culture Symposium 2, Binghamton University. https://language-culture.binghamton.edu/symposia/2/part1/#conclusion

335 A Tucson, les résidents saisonniers sont connus comme étant des « *snowbirds* » (« oiseaux d'hiver » en français). Originaires du nord du Midwest du pays, ils sont souvent des retraités fortunés principalement blancs, qui possèdent des

une nostalgie et à un exotisme du passé colonial de Tucson. Encore une fois, cette nomenclature n'est pas raciste en elle-même, mais, comme le Mock Spanish, elle fait partie d'un modèle clair de domination linguistique et de racisme systémique. D'autres manifestations de ce système se retrouvent dans l'imposition par les politiciens anglophones de noms anglais à la plupart des rues et des lieux dans les quartiers pauvres en majorité hispanophones ; et, la Proposition 203 de l'année 2000, qui par un décret *English Only,* interdisait l'utilisation de l'espagnol dans les écoles et les activités gouvernementales de tout l'État occasionnant la fermeture de la majorité des écoles bilingues.

(Image 39) Exemplaire des appropriations linguistiques et culturelles du *Mock Spanish*



Le logo de « El Hefe », un restaurant, qui est aussi un bar et une boîte de nuit (possédant des succursales à Scottsdale et à Tempe dans la région métropolitaine de Phoenix, et aussi à Chicago ; https://elhefe.com/) contient au moins cinq appropriations linguistiques et culturelles péjoratives faites au détriment des peuples autochtones du Mexique : 1) le logo s'approprie et utilise hors de son contexte l'image d'un crâne de sucre, un élément important de la fête mexicaine *Día de los Muertos* qui combine des traditions religieuses autochtone et catholique ; 2) une dent en or apposée sur le crâne en sucre évoque une criminalité ou un danger inhérent à la cuisine, à la culture et plus globalement aux peuples mexicains ; 3) le remplacement de la lettre « J » au début du mot espagnol « *Jefe* » (signifiant « chef » ou « boss » en français) par la lettre « H » réinvente le mot à l'aide d'une phonologie et d'une orthographe issues de l'anglais ; 4) l'utilisation de l'adjectif « *Supermacho* », qui modifie le mot « *taquería* », joue sur le stéréotype anglo-américain que les hommes mexicains sont hyper-masculins, violents, agressifs et misogynes ; 5) et, finalement, l'effacement de l'accent sur la

résidences d'hiver en Arizona. De novembre à avril, l'afflux de *snowbirds* peut faire doubler la population de Tucson, ce qui contribue à la gentrification, à l'embouteillage automobile et à la pollution atmosphérique.

lettre « I » à la fin du mot *taquería*, revendique la propriété du mot en changeant son orthographe espagnole pour mettre le mot en anglais. Photo prise à Tempe en mai 2019.

(Image 40) Chronologie archéologique des cultures plus connues depuis l'occupation des Amériques

Table 6. American Archeological Timeline and Representative Cultures

Paleo Indians (Lithic stage) 18,000 BCE - 8000 BCE	Clovis culture Folsom complex
Archaic period (Archaic stage) 8000 BCE - 1000 BCE	Archaic Southwest Poverty Point Chan-Chan culture of Chile
Formative Stage 1000 BCE- AD 500	Dorset Culture Zapotec Civilization Mimbres Culture Olmec, Woodland and Mississippian
Classic Stage AD 500-1200	Maya and Toltec
Post-Classic Stage AD 1200-present	Maya and Aztec cultures Pueblo Cultures

(Meltzer 2009, Sutton 2013)

Les Autochtones et les États-Unis

Il est d'abord important de noter que l'histoire des peuples indigènes américains ne débute pas lors de l'arrivée des colons européens. Bien au contraire, selon les données archéologiques, des peuples autochtones se trouvaient en Amérique depuis au moins 19 500 ans avant l'arrivée des colons. Cette longue et riche histoire est celle des Olmecs, des Toltecs, des Maya, des Mogollon, des Aztecs et des Hohokam. Ces sociétés possédaient des technologies, faisaient de l'art, de l'agriculture et de l'architecture à des stades très avancés. Au-dessus **(Image 40)**, identifié comme « Table 6 » se trouve un visuel créé par Dawley[336] qui fournit une chronologie archéologique des époques et des cultures les plus connues depuis l'occupation des Amériques.

336 Dawley, Martina (2013). *An Analysis of Diversifying Museums: American Indians in Conservation.* Thèse de doctorat à l'Université d'Arizona, https://repository.arizona.edu/handle/10150/311567, p. 31

Le pays des États-Unis a été créé en 1776, les relations entre le gouvernement américain et les Autochtones sont divisées (avec quelques chevauchements et une certaine flexibilité) par certains experts en cinq périodes[337].

I. Établissement des Traités (des années 1770 aux années 1850) : période caractérisée par la création des traités entre le gouvernement des États-Unis et les nations et tribus autochtones individuellement[338], le *Indian Removal Act*, et l'anthropologie du sauvetage par des chercheurs comme Franz Boaz.

II. Période des réserves (des années 1850 aux années 1890)[339] : caractérisée par l'établissement des réserves, la relocalisation forcée (ex. le *Trail of Tears*), et l'établissement de grands musées servant à archiver et fétichiser les cultures autochtones (ex. le Smithsonian en 1846, le Peabody en 1866, le Musée de l'Histoire Naturelle à New York en 1869 et le Field Museum à Chicago en 1893).

III. Assimilation forcée (des années 1870 aux années 1930) : période caractérisée par des pressions croissantes sur les peuples indigènes visant à les convaincre d'abandonner leurs cultures et leurs modes de vie traditionnels, l'expansion croissante vers l'ouest des *Settler Colonizers*, l'établissement du *Antiquities Act* de 1906 et l'octroi de la citoyenneté américaine aux Autochtones en 1924.

IV. Gouvernement autonome (des années 1930 aux années 1950) : période caractérisée par la conclusion de traités entre le gouvernement des États-Unis et les nations et tribus autochtones (souvent sans l'accord des tribus) et l'établissement du Service National des Parcs (i.e. le *National Park Service*) par le gouvernement fédéral américain.

V. Autodétermination (des années 1960 à aujourd'hui) : période caractérisée par la fondation du *American Indian Movement* en 1968, du *National Museum of American Indian*

337 Calloway, C.G. (2012). *First peoples: a documentary survey of American Indian history, fourth edition.* Boston : Bedford Books.

Getches, D.H., Wilkinson, C.F., Williams, R.A. (2005). *Cases and Materials on Federal Indian Law,* 5é Ed. Eagan : West Publishing Company.

M. Dawley, *An Analysis of Diversifying Museums: American Indians in Conservation, op. cit.*

338 Selon Dunbar-Ortiz (p. 11), ces traités ont permis à certaines tribus d'être reconnues par le gouvernement des États-Unis comme des nations indépendantes leur donnant accès à des petites propriétés en échange de l'instauration des services sociaux et d'une certaine protection.

339 Le système de réserves a d'abord été établi par les colons anglais bien avant l'Indépendance des États-Unis. Le gouvernement des États-Unis l'a significativement élargi et étendu par la suite.

Act en 1989, du *Native American Graves Protection Act* (NAGPRA) en 1990 et du mouvement *Idle No More*.

Aujourd'hui aux États-Unis il existe plus de 500 tribus, 310 réserves et 3 millions de personnes indigènes reconnues par le gouvernement fédéral[340]. Avant le début de la colonisation européenne, au moins 15 millions d'Autochtones vivaient en Amérique du Nord, la plupart étaient des cultivateurs qui habitaient dans des villes ou des conglomérats urbains[341] **(Images 41, 42 et 43)**. En tant que groupe démographique, les Autochtones ont actuellement le revenu par habitant le plus faible, le plus haut taux de mortalité infantile, des taux élevés de suicides et de dépressions, ainsi que les taux de diplômés les plus bas aux États-Unis[342]. Cette sombre réalité est ce qui a engendré plusieurs mouvements et manifestions activistes autochtones au cours du XXe et du XXIe siècle : la prise et l'occupation de l'île d'Alcatraz (1969-1971), la prise de contrôle du *Bureau of Indian Affairs* à Washington (DC) en 1972, la prise de contrôle du village de *Wounded Knee* par la réserve de *Pine Ridge* dans le Dakota du Sud en 1973, les manifestations contre le *Dakota Access Pipeline* par la réserve de *Standing Rock* en 2016 et les vagues de manifestations diverses en 2020[343].

Bien que le colonialisme européen, qui a eu des conséquences catastrophiques pour les Autochtones, appartienne au passé, l'assimilation forcée (i.e. l'américanisation) est toujours en cours soutenue par des processus systématiques servant à marginaliser les Autochtones à travers le *Settler Colonialism*. Dans le cadre de l'américanisation, de la convergence des forces assimilationnistes du *Settler Colonial* relevant du territoire (i.e. les réserves), de la connaissance de soi et de son identité (i.e. les écoles) et des représentations culturelles et épistémologiques autochtones (i.e. les musées) Lomawaima & McCarty ont conceptualisé ce qu'ils ont appelé le ***Safety Zone***. Initiée d'abord par des administrateurs œuvrant dans des écoles autochtones qui cherchaient à identifier quelles croyances et pratiques autochtones étaient sûres, inoffensives et tolérables, la *Safety Zone* est un espace où : « *dangerously different cultural*

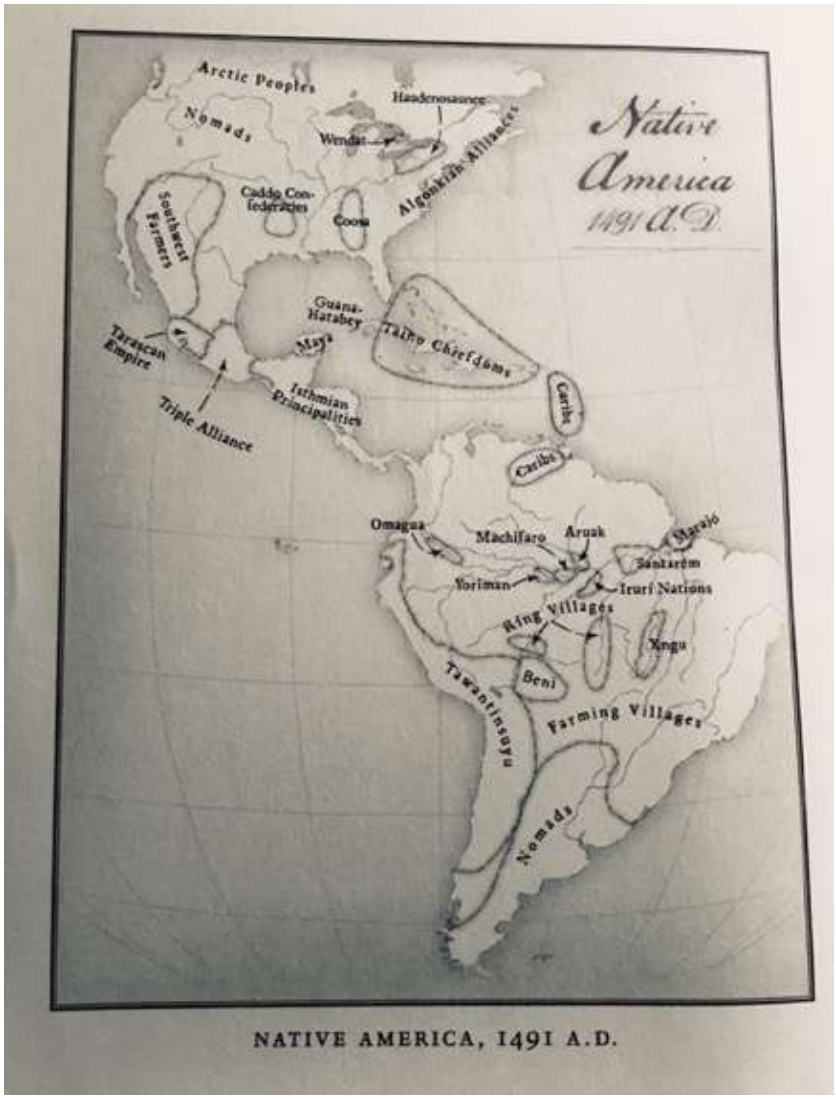
340 Le processus de reconnaissance tribale est le fondement du droit autochtone fédéral américain, qui est lui-même très complexe et politisé. Comme je ne possède pas d'expertise légale qui me permettrait de bien l'expliquer, voir Riley 2013 & 2016.

341 Dunbar-Ortiz, Roxanne (2014). *An indigenous peoples' history of the United States*. Vol. 3. Boston : Beacon Press.
Mann, Charles C. (2005). *1491: New revelations of the Americas before Columbus*. New York : Alfred A. Knopf.

342 Lomawaima, K. Tsianina, and Teresa L. McCarty (2006). *"To Remain an Indian": Lessons in Democracy from a Century of Native American Education*. New York : Teachers College Press.

343 Deloria, Vine (1969/1988). *Custer died for your sins: An Indian manifesto*. Norman : University of Oklahoma Press.
Deloria, P. J., Lomawaima, K. T., Brayboy, B. M. J., Trahant, M. N., Ghiglione, L., Medin, D., & Blackhawk, N (2018). "Unfolding Futures: Indigenous Ways of Knowing for the Twenty-First Century." *Daedalus* 147.2 : 6-16.

expression might be safely domesticated and thus neutralized[344] ». Historiquement (dans les écoles autochtones) et actuellement (dans les réserves et les musées) cette *Zone de Sécurité* permet également de décider de la manière la plus efficace de gérer ou d'éradiquer les formes d'expressions culturelles qui menacent le (faux) récit dominant du pays, celui qui permet de justifier l'ordre suprématiste blanc actuel. Cette suppression de l'autodétermination des Autochtones, perpétrée par des grandes institutions américaines *Settler Colonial*, favorise l'assimilation culturelle forcée. Ce faisant, elle façonne les représentations publiques des peuples autochtones les contraignant dans une zone de sécurité étroite où règnent des différences culturelles acceptables et non menaçantes pour la société dominante.



NATIVE AMERICA, 1491 A.D.

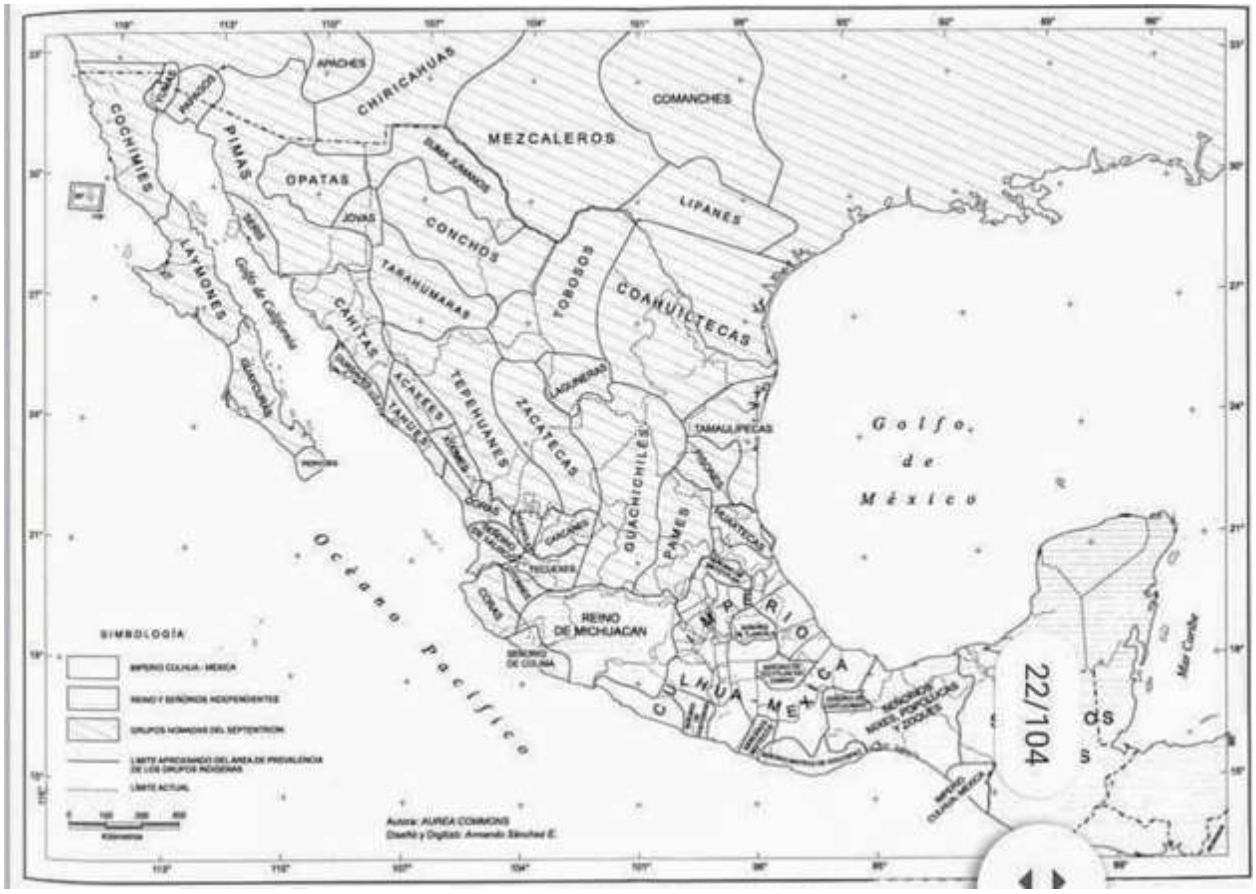
(Image 41) Carte des nations autochtones sur le continent américain avant l'immigration européenne. Source : Mann 2005 : ii

344 T. Lomawaima & T. McCarty, *"To Remain an Indian": Lessons in Democracy from a Century of Native American Education, op. cit.*, p. XXII.

(Image 42) Carte représentant les nations autochtones du XVIe siècle qui habitaient ce qui est aujourd'hui connu comme le nord du Mexique et le sud-ouest des États-Unis. Source : Commons de la Rosa 2002



(Image 43) Carte complète des nations autochtones du XVIe siècle qui habitaient ce qui est aujourd'hui le Mexique et le sud-ouest des États-Unis. Source : Commons de la Rosa 2002



Les réserves

Selon Deloria, lors de la création des hiérarchies raciales en Amérique, les Africains noirs étaient considérés comme des animaux de trait tandis que les Autochtones étaient dépeints comme des animaux sauvages : « *Because the negro labored, he was considered a draft animal. Because the Indian occupied large areas of land, he was considered a wild animal*[345] ». En dépit du fait que de nombreux Afro-Américains se soient battus lors de la guerre d'indépendance, et qu'en 1776 Thomas Jefferson (lui-même propriétaire d'une centaine d'esclaves) ait déclaré dans la Déclaration d'Indépendance américaine que « tous les hommes sont créés égaux », les Afro-Américains sont demeurés esclaves dans la moitié du pays, jusqu'à ce que Abraham Lincoln établisse la Proclamation d'Émancipation en 1863. Bien que la proclamation de Lincoln ait été une victoire pour la justice, en 1865 l'État ratifie le 13e Amendement,

345 V. Deloria, *Custer died for your sins*, *op. cit.*, p. 8.

qui dispose que l'esclavage peut légalement exister s'il s'agit d'une punition pour un crime commis. Instauré dans un pays où le racisme est inhérent, le 13e Amendement impose une politique d'exclusion, de discrimination et de criminalisation des Afro-Américains. Cette politique est établie par Jim Crow à l'origine des lois instituant la ségrégation raciale en éducation, dans les transports publics, dans les mariages, dans les chemins de fer et dans les hôtels. Ces politiques ont eu des conséquences graves qui se répercutent encore aujourd'hui. Elles participent notamment à la perpétuation des incarcérations de masse[346], des disparités dans les poursuites judiciaires et des condamnations liées aux drogues[347] et à la surreprésentation de personnes racisées en prison[348]. Concernant le droit de vote au niveau national, les Autochtones ne l'ont obtenu qu'en 1948, quand l'Arizona et le Nouveau Mexique ont été les derniers États américains à implémenter le Indian Citizenship Act de 1924. Chez les Afro-Américains, ils ne l'ont obtenu qu'en 1965 avec le Voting Rights Act. Malgré ces législations, les Afro-Américains et les Autochtones restent la cible de la suppression systématique des électeurs jusqu'à aujourd'hui[349].

Les Autochtones, perçus comme des animaux sauvages par l'État *Settler Colonial* américain, ont été racisés, assujettis et assimilés au moyen de trois institutions principales : les réserves, les musées et les écoles. Conformément à la logique d'élimination des populations autochtones, qui visait à libérer un maximum d'espace pour les colons, l'État *Settler Colonial* a créé des lieux physiques afin de délimiter un espace où vivraient les Autochtones qui ont refusé d'abandonner leur culture et de s'assimiler dans le nouvel ordre colonial. Tel le lieu où le chasseur stocke sa proie, les espaces dans lesquels les colons

346 Les hommes afro-américains sont cinq fois plus incarcérés que les hommes blancs, et les femmes afro-américaines sont deux fois plus incarcérées que les femmes blanches.

347 Les Afro-Américains et les blancs font l'usage de drogues à un degré similaire, cependant, le taux d'emprisonnement des Afro-Américains liés à des accusations de drogue est près de six fois supérieur à celui des blancs.

348 Bien que les Afro-Américains et les « hispaniques » (comme les gens latinos sont connus dans la terminologie de l'État américain) ne représentent qu'environ 32% de la population américaine, ils représentaient 56% de la totalité des personnes incarcérées en 2015.

Alexander, Michelle (2012). *The new Jim Crow: Mass incarceration in the age of colorblindness*. New York : The New Press.

DuVernay, Ava (2016). "13th." *A Netflix Original Documentary*. Sherman Oaks : Kandoo Films .

(NAACP) National Association for the Advancement of Colored People (2019). "Criminal Justice Fact Sheet." *NAACP*, www.naacp.org/criminal-justice-fact-sheet/

349 Gumble, Andrew (2017, 13 septembre). "America's shameful history of voter suppression." *The Guardian*, https://www.theguardian.com/us-news/2017/sep/13/america-history-voter-suppression-donald-trump-election-fraud

ont enclavé les Autochtones ont été nommés « réserves ». Selon le *Bureau of Indian Affairs* de l'État fédéral américain, les réserves autochtones sont :

> *A federal Indian reservation is an area of land reserved for a tribe or tribes under treaty or other agreement with the United States, executive order, or federal statute or administrative action as permanent tribal homelands, and where the federal government holds title to the land in trust on behalf of the tribe.*
>
> *Approximately 56.2 million acres[350] are held in trust by the United States for various Indian tribes and individuals. There are approximately 326 Indian land areas in the U.S. administered as federal Indian reservations (i.e., reservations, pueblos, rancherias, missions, villages, communities, etc.). The largest is the 16 million-acre Navajo Nation Reservation located in Arizona, New Mexico, and Utah. The smallest is a 1.32-acre parcel in California where the Pit River Tribe's cemetery is located. Many of the smaller reservations are less than 1,000 acres.*
>
> *Some reservations are the remnants of a tribe's original land base. Others were created by the federal government for the resettling of Indian people forcibly relocated from their homelands. Not every federally recognized tribe has a reservation. Federal Indian reservations are generally exempt from state jurisdiction, including taxation, except when Congress specifically authorizes such jurisdiction[351].*

Dunbar-Ortiz évoque le fait que le concept de réserve découle avant tout d'une prolongation de la politique coloniale anglaise. À travers le temps, l'expansion des États-Unis et l'affaiblissement des nations autochtones, le concept de réserve, tel que compris par la population américaine, a évolué : la proposition d'une diminution de leur territoire contre une protection et des services sociaux, s'est transformée en geste bienveillant pour les indigènes. Aujourd'hui, la perception du public à l'égard des réserves autochtones a évolué vers l'image d'un tour gratuit suçant les ressources de l'État comme des parasites. Ce sentiment, alors, renforce l'autorité morale des institutions *Settler Colonial* dans le contrôle des images, des représentations des indigènes. Selon Dunbar-Ortiz :

350 56,2 million d'âcres représente approximativement 22,74 million d'hectares.
351 (BIA) Bureau of Indian Affairs (2019). "Frequently Asked Questions." *Indian Affairs*, https://www.bia.gov/frequently-asked-questions

> *The US establishment of a system of Indian reservations stemmed from a long British colonial practice in the Americas. In the era of US treaty-making from independence to 1871, the concept of the reservation was one of the Indigenous nation reserving a narrowed land base from a much larger one in exchange for US government protection from settlers and the provision of social services. In the late nineteenth century, as Indigenous resistance weakened, the concept of the reservation changed to one of land being carved out of the public domain of the United States as a benevolent gesture, a « gift » to Indigenous people. Rhetoric changed so that reservations were said to have been « given » or « created » for Indians. With this shift, Indian reservations came to be seen as enclaves within state's boundaries. Despite the political and economic reality, the impression to many was that Indigenous people were taking a free ride on public domain*[352].

Semblable à la façon dont l'esclavage a pu être considéré comme un moteur de civilisation pour les Africains noirs[353], les réserves ont été construites et conceptualisées comme un lieu visant à civiliser et à élever la *race* autochtone[354]. Les milliers de femmes et de filles autochtones disparues et assassinées, la pauvreté, des conditions de vie abjectes relevant du racisme environnemental sont les enjeux qui suscitent la rage actuellement dans les réserves[355].

Les écoles

Tandis que les réserves représentaient des espaces physiques servant à circonscrire et à reclure les Autochtones résistant à l'assimilation *Settler Colonial*, les écoles autochtones, elles, ont été des lieux privilégiés d'assimilation culturelle des enfants. Les institutions scolaires avaient pour objectif de « *'civilize' Native children, to eradicate Native identities, languages and cultures*[356] ». Le terme « américaniser », qui signifie le nettoyage culturel d'une personne ou d'une population par sa conversion au christianisme

352 R. Dunbar-Ortiz, *An indigenous peoples' history of the United States*, *op. cit.*, p. 10-11.
353 Hale, Sarah Josepha (1827/1852). "Northwood; or, Life North and South: Showing the True Character of Both." New York: H. Long & Brother.
354 T. Lomawaima & T. McCarty, *"To Remain an Indian": Lessons in Democracy from a Century of Native American Education, op. cit.*
355 (UIHI) Urban Indian Health Institute (2018, novembre). "Missing and Murdered Indigenous Women and Girls Report." http://www.uihi.org/wp-content/uploads/2018/11/Missing-and-Murdered-Indigenous-Women-and-Girls-Report.pdf
Hudetz, Mary (2018, 5 septembre). "Despite Past Reforms, Native Women Face High Rates of Crime." *Associated Press*, www.apnews.com/316529000f3c44988969ab22acfb34d7
V. Deloria *et al.*, *Unfolding Futures: Indigenous Ways of Knowing for the Twenty-First Century*, *op. cit.*
356 T. Lomawaima & T. McCarty, *"To Remain an Indian": Lessons in Democracy from a Century of Native American Education, op. cit.*, p. 1.

et qui peut aussi évoquer une préparation au marché du travail comme ouvriers et travailleurs domestiques, peut également être utilisé pour évoquer l'objectif colonial de « civilisation » des enfants autochtones[357]. Ces interventions, faites envers les enfants autochtones, servaient non seulement à préparer une génération au marché du travail, mais visaient également à éradiquer leur culture et leur autonomie en tant que groupe :

> *The so-called civilization of the American Indians, at times simply termed 'Americanization,' mandated the transformation of nations and individuals : replace heritage languages with English ; replace 'paganism' with Christianity ; replace economic, political, social, legal, and aesthetic institutions*[358].

Une importante partie de l'éducation des jeunes Autochtones consistait à leur faire accepter les conséquences du colonialisme—impactant leur pays, leurs familles et leurs vies—en silence. Selon Lomawaima et McCarty, cette tactique d'imposition du silence existe depuis presque le début de la colonisation européenne en Amérique :

> *Silence has been an essential part of the discipline and and regimentation imposed on Indian children by colonial educators for five centuries. As early as the 1530s, Franciscan teachers in Mexico City subjected boys to a « discipline of silence » while girls were « uplifted » through « silence and prayer*[359]*. »*

Cette imposition historique du silence au sein des institutions scolaires autochtones fait partie de l'attente *Settler Colonial* chez la population américaine en général que les Autochtones adoptent une attitude de reconnaissance silencieuse. Suivant cette logique (i.e. le faux récit suprématiste blanc américain), les États-Unis auraient réussi à obtenir un grand pouvoir grâce à Dieu (théorisé dans le concept du *Manifest Destiny*) et au travail acharné majoritairement d'immigrants blancs. Par la suite, les Américains qui profitent de ce statut élevé sans avoir contribué également à son succès (ex. : les

357 Littlefield, Alice (1989). "The BIA boarding school: Theories of resistance and social reproduction." *Humanity and Society*13.4: 428-441.

Littlefield, Alice (1993). "Learning to labor: Native American education in the United States, 1880-1930." *The Political Economy of North American Indians* : 43-59.

358 T. Lomawaima & T. McCarty, *"To Remain an Indian": Lessons in Democracy from a Century of Native American Education, op. cit.*, p. 5.

359 *Ibid.*, p. 18.

Barth, Pius Joseph (1945.) *Franciscan education and the social order in Spanish North America (1502-1821)*. Chicago : University of Chicago Press.

Autochtones, les Afro-Américains et les Latinos) n'ont pas accès à la même liberté d'expression dont jouissent les autres. Un exemple récent saillant de cette injustice est la haine qui a été dirigée envers le footballeur américain Colin Kaepernick, qui avait protesté contre la violence policière à l'égard des gens de couleur en s'agenouillant avant les débuts de matchs pendant l'hymne national américain.

Kaepernick a dit en expliquant sa position: « *I am not going to stand up to show pride in a flag for a country that oppresses black people and people of color. To me, this is bigger than football and it would be selfish on my part to look the other way*[360] »[361]. Pour avoir exprimé ce point de vue, Kaepernick a régulièrement été attaqué par Trump, qui a déclaré à plusieurs reprises que s'il n'aimait pas sa situation aux États-Unis, Kaepernick n'avait qu'à se trouver un autre pays où s'installer, un refrain souvent répété par les Américains racistes et nativistes[362]. Motivés par les attaques de Trump et des médias conservateurs, les propriétaires de la NFL ont empêché Kaepernick de poursuivre sa carrière de football après la saison 2016. En 2019, Kaepernick gagne un procès en accusant les propriétaires de la ligue de complicité et obtient plusieurs millions de dollars[363]. Bien que Kaepernick ne soit pas autochtone[364], le traitement qu'il a subi, par la confluence des forces politiques et des entreprises ayant des intérêts acquis dans la perpétuation du récit *Settler Colonial,* démontre les risques professionnels que peut comporter la critique de l'establishment *Settler Colonial*, et ce, même pour des célébrités de couleur.

Les musées

360 Around the NFL (2016, 30 août). "Donald Trump on Kaepernick: Find Another Country." *NFL.com*, National Football League, https://www.nfl.com/news/donald-trump-on-kaepernick-find-another-country-0ap3000000692256

361 L'hymne national américain, *The Star Spangled Banner*, représente depuis longtemps un sujet de division, particulièrement chez les Afro-Américains. Composé en 1831 par Francis Scott Key, et adopté en tant qu'hymne national en 1916, le premier vers de *The Star Spangled Banner* est traditionnellement chanté avant les matchs sportifs aux États-Unis et ce depuis la Deuxième Guerre mondiale. Il est intéressant de noter que le troisième vers, qui n'est jamais chanté devant le public, *évoque le meurtre d'esclaves africains qui ont tenté de s'évader comme une fierté et une démonstration patriotique* : *No refuge could save the hireling and slave, From the terror of flight or the gloom of the grave, And the star-spangled banner in triumph doth wave, O'er the land of the free and the home of the brave.*

362 Sigman, Michael (2017, 7 décembre). "A Brief History of Loving or Leaving America." *HuffPost*, www.huffpost.com/entry/rick-santorum-dennis-terry_b_1377023?fbclid=IwAR1w-7l5kpOxc9YZGLowlK5fMw00HEsDx1bDka1WSPkK03M1OX_QK78MotI

363 Hill, Jemele (2019, 19 février). "Kaepernick Won. The NFL Lost." *The Atlantic*, www.theatlantic.com/ideas/archive/2019/02/colin-kaepernick-won-his-settlement-nfl/582994/

364 Kaepernick, qui a des parents biologiques afro-américain et euro-américain, a grandi dans une famille adoptive euro-américaine.

Comme les réserves établies pour délimiter l'espace physique des Autochtones non-assimilés, et les écoles qui ont tenté d'effacer les langues indigènes en endoctrinant les jeunes, les forçant à accepter leurs situations en silence, les musées peuvent également être perçus comme des outils puissants de dévalorisation des représentations culturelles, des histoires et des réalités contemporaines des premiers peuples. Le but de ces trois institutions de dévalorisation de la culture autochtone est d'établir et perpétuer la suprématie blanche *Settler Colonial*. Selon Dawley, les musées, tels que nous les connaissons en Amérique du Nord, sont des institutions occidentales aux perspectives eurocentriques, qui perpétuent des croyances et des valeurs basées sur l'époque des Lumières. Le début de la recherche dans ce domaine et précisément en anthropologie a beaucoup contribué au processus colonial[365]. S'appuyant sur la théorie de l'évolution sociale, qui se base sur la supériorité de l'Europe, pour étudier les cultures « exotiques », les premiers anthropologues, tels que Boas, Lévi-Strauss et Malinowski, ont rabaissé et déformé les cultures indigènes et autochtones. Ce dénigrement des cultures indigènes ne se limite pas à la recherche, il a aussi influencé les représentations de ces peuples dans les musées et les perceptions du public. Selon Dawley :

> *These ideals of social evolution theory influenced « the types of exhibitions that curators developed, which in turn influenced the public's understanding of Native culture » (Lonetree 2012 : 10). Clavir pointed out that in many museums throughout history, « the predominant preservation efforts were applied to European nationalism, pinnacle acheivements, alledged European superority to other cultures, and European roots in the classical world » (2002). Therefore, imperialistic ideals regarded Indigenous knowledge as subjective and restrictive while Western knowledge was seen as scientific, objective, and free of restrictions (Mithlo 2002)*[366].

Reconduites par les musées et les anthropologues, ces représentations, présentant les peuples indigènes comme étant inférieurs, ont contribué à cette idée, toujours répandue aujourd'hui, que les Autochtones sont des peuples en voie de disparition, au bord de l'extinction. Cette mentalité a justifié l'approche paternaliste de l'État envers les Autochtones et a également motivé les pratiques muséales et anthropologiques de « sauvetage ». La construction de la collection d'objets authentiques et de restes humains indigènes est au cœur de ce processus. Selon Dawley :

---

365 Asad, Talal (Ed.). (1973) *Anthropology & the colonial encounter*. Vol. 6. London: Ithaca Press.
Lewis, Diane (1973). "Anthropology and colonialism." *Current Anthropology* 14.5 : 581-602.

366 M. Dawley, *An Analysis of Diversifying Museums: American Indians in Conservation, op. cit.*, p. 27.

> *Indigenous peoples did not have a voice in Western society; instead they were considered sub-human, and believed to one day become extinct (physically, culturally, and spiritually). Indigenous people were dying, but it was not to their own accord. In the United States, the federal government imposed on American Indians assimilative and genocidal practices, which scholars commonly refer to as the "Dark Ages of Native history" (Lonetree, 2012). American anthropologists, rather than help American Indians with their problems became leading collectors of authentic Indian artifacts and human remains. This practice of collecting Indian artifacts and remains, which stemmed from the belief that Indians were a dying race, became known as salvage anthropology (Fine-Dare, 2002; Lonetree, 2012; Riding In, 1996). Salvaged items included personal belongings, ceremonial and sacred objects, utilitarian objects, recorded language, non-consensual photographs, and human remains (Fine-dare, 2002; Lonetree, 2012; Riding In, 1996)*[367].

L'anthropologie de sauvetage, ainsi que la collecte d'objets *indiens* et de restes humains, continuent aujourd'hui d'être responsables de la déshumanisation, de l'objectivation, et de l'élimination de l'autodétermination autochtone dans leurs propres récits historiques et culturels. Plus qu'un simple manque de respect pour les ancêtres autochtones et pour leurs restes corporels, ces pratiques ont engendré une politique de représentation dans les musées et dans la culture populaire qui masque la riche diversité historique, culturelle et linguistique des nations tribales. Non seulement ces fausses déclarations systématiques dissimulent les réalités historiques des Autochtones, mais elles contribuent également à la propagation et à la perpétuation des stéréotypes négatifs envers eux aujourd'hui. Selon Dawley :

> *The interpretations of Native American cultures by non-Native peoples affected how Indigenous people were represented in the museum, which were often a distorted view of Indigenous cultures. The distorted views included such concepts, for example, the stoic and vanishing Indian, the noble savage, and the mystical Indian, which lead to derogatory stereotypes*[368].

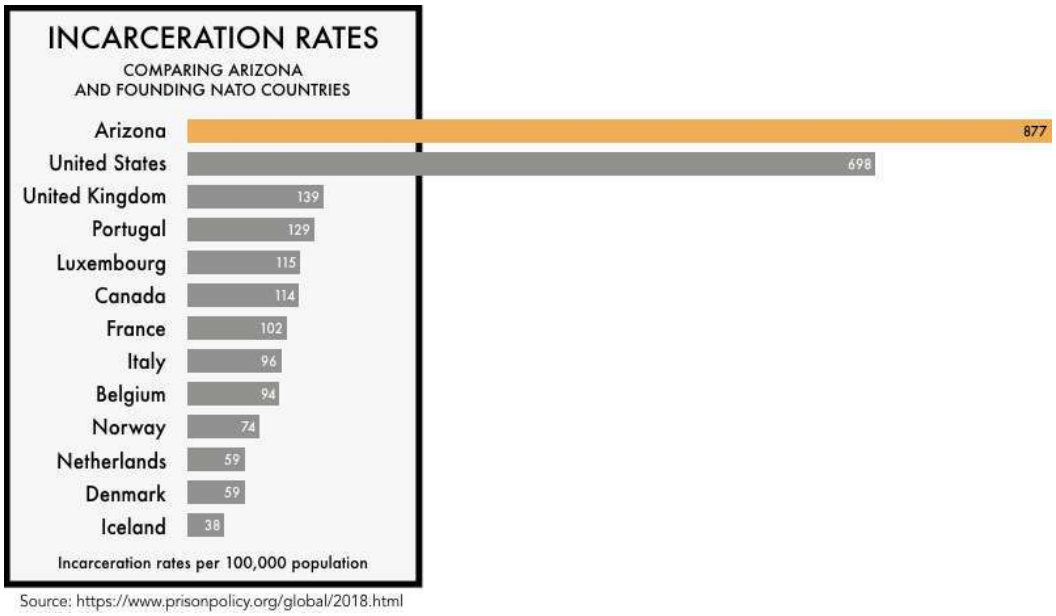
En tant qu'institutions culturelles prééminentes, les musées aux États-Unis ont utilisé la stratégie de la *Safety Zone* évoquée par Lomawaima et McCarty sur des générations, cherchant à manipuler systématiquement les représentations publiques autochtones afin qu'elles correspondent au faux récit colonial. Ces démarches ont servi à détruire l'autodétermination, à s'approprier et à fétichiser l'art et

367 *Ibid.*, p. 28.
368 *Ibid.*, p. 32.

les cultures, ainsi qu'à forcer l'assimilation des peuples autochtones. Aujourd'hui, dans le contexte de mes travaux de terrain en Arizona, les artistes contemporains autochtones sont toujours affectés par les conséquences qui découlent de la *Saftey Zone*. Le désir de l'éradiquer représente l'une des raisons d'être du groupe de graffeurs autochtones Neoglyphix décrit dans la section suivante. Selon le seul conservateur autochtone de l'Arizona State Museum et cofondateur de Neoglyphix, Dawley :

> *The lack of diverse voice and visibility in museums is evident through a Western lens and the practice of ethnographic object-based displays.*
>
> *The idea of the exotic, or Other, dominated and continues to dominate how a museum displays Indigenous belongings and Ancestors as the host of diverse cultures through exhibits that ranged from dioramas, glass cases filled with items out of context, installations, photographs, and live demonstrations. These representations are misrepresentations of Indigenous, Aboriginal, and First Nations cultures that are devoid of voice and visibility through consultation and collaboration*[369].[370]

(Image 44) Taux d'incarcération en Arizona par rapport à ceux des pays fondateurs de l'OTAN



Source: https://www.prisonpolicy.org/global/2018.html

369 *Ibid.*

Dawley, Martina & Charles Norton (2019, 17 mai). XVIIe École de printemps du Réseau international pour la formation à la recherche en histoire de l'art. The Safety Zone & Neoglyphix : Settler Colonialism, Museum Politics & Native American Hip-Hop in Arizona. Panel 7 : Études Autochtones, Université de Montréal.

370 Cette déclaration est une nouvelle version du paragraphe d'introduction de la thèse doctorale de Dawley (2013), révisée et présentée lors de la communication de Norton et de Dawley à l'École de Printemps doctorale d'Histoire de l'Art du RIFHA à l'Université de Montréal en mai 2019. Les mots soulignés l'étaient dans le texte original de Dawley, c'est pourquoi je les ai laissés dans ce format.

(Image 45) Taux d'incarcération en Arizona, statistiques des origines ethniques des détenus. Source des deux graphs : PPI 2018



IV. Le *Settler Colonialism* contemporain en Arizona : les législations racistes, l'appropriation culturelle et le racisme environnemental

Tracer des liens entre les récits historiques et la réalité actuelle n'est pas toujours évident. C'est pourquoi dans cette section trois exemples du *Settler Colonialism* et de ses conséquences qui se manifestent encore aujourd'hui en Arizona, sont présentés au moyen de projets et d'initiatives dirigés par des personnes que j'ai rencontrées et avec qui j'ai collaboré pendant mon travail sur le terrain. La prochaine section étant un compte rendu plus détaillé de mon travail sur le terrain avec des artistes collaborateurs, elle permet la transition de la théorie vers la pratique. De ce fait, elle introduit une plus grande variété d'autres artistes et de projets hip-hop engagés en Arizona.

Législations racistes

Afin d'aborder les législations racistes, l'histoire de l'ancien shérif Joe Arpaio est revisitée. Le comté de Maricopa, où Arpaio a été shérif de 1993 à 2017, abrite plus de la moitié de la population d'Arizona. Il est plus grand que sept États américains réunis, une superficie représentant deux fois le territoire de la France, c'est le lieu où se situe Phoenix, la capitale et la ville la plus grande d'Arizona. Parmi les 4,4 millions de résidents du comté de Maricopa, un tiers sont latinos, un quart ont des origines mexicaines et plus de 20 pourcents parlent espagnol à la maison. Bien qu'aucune statistique visant uniquement le comté de Maricopa ne soit disponible, le taux d'incarcération en Arizona est huit fois plus élevé que celui de la France **(Image 44)**, et présente en outre des disparités de race prononcées chez les prisonniers, reflétant le problème américain de racisme structurel. En 2010 en Arizona, comparativement aux blancs, le taux d'incarcération d'Afro-Américains était cinq fois plus élevé, celui des Autochtones trois fois et demie supérieur et celui des Latinos plus de deux fois et quart plus élevé **(Image 45)**.

Au cours de ses 24 années en poste, le shérif Arpaio se faisait une fierté de terroriser les communautés et les résidents latinos, et créait des conditions dangereuses et invivables pour ses prisonniers. Ayant juridiction sur un territoire reconnu pour sa chaleur extrême[371], Arpaio a établi un camp de prison extérieur connu sous le nom de *Tent City* ; il y a rétabli les gangs de chaîne de travail pour les détenus masculins, féminins et juvéniles (i.e. les *chain gangs* en anglais, qui sont historiquement liés à l'esclavage); il ne nourrissait les détenus que deux fois par jour avec de la nourriture avariée, parfois récupérée directement des ordures ; il prescrivait le port de sous-vêtements roses pour les détenus masculins ; il a formé un groupe de citoyens pour chasser les immigrants sans papier ; puis il utilisait une force de police lourdement armée, des acteurs de films d'action et parfois même un char d'assaut pour fermer et interroger des quartiers latinos en entier à la recherche d'immigrants sans papier. À cause de cette corruption et du traitement inhumain imposé aux prisonniers, Arpaio a été accusé par la police de plusieurs comportements répréhensibles : abus de pouvoir, utilisation abusive de fonds, absence d'enquête sur des crimes sexuels, négligence criminelle, abus de suspects en détention, dédouanement abusif dans ses affaires, application illégale de lois sur l'immigration et violations du droit électoral[372].

371 Les températures élevées de Phoenix dépassent en moyenne 40 degrés Celsius pendant la plupart de l'année.

372 Moore, Jack (2018, 10 janvier). "It's Impossible to Overstate How Truly Vile Joe Arpaio Is." *GQ*, www.gq.com/story/joe-arpaio-history

Amato, John (2013, 18 février). "Arizona Sheriff Arpaio And Steven Seagal Send In The Tanks To Bust Up Chickens." *Crooks and Liars*, www.crooksandliars.com/john-amato/arizona-sheriff-arpaio-and-steven-segal

Bien que les poursuites légales aient coûté aux contribuables du comté de Maricopa plus de 140 millions de dollars en litige durant son service en tant que shérif, la seule condamnation pénale qu'Arpaio ait eue est celle d'outrage au tribunal, survenue après qu'il ait désobéi à plusieurs reprises en juillet 2017 a un mandat fédéral lui demandant de cesser de faire du profilage racial envers les Latinos[373]. Passible d'une peine de six mois de prison, Arpaio est pardonné et exonéré par le président Trump le 25 août 2017. Ce dernier a alors proclamé qu'Arpaio était un « patriote » qui a permis d'« assurer la sécurité en Arizona » **(Image 46)**. C'est sans surprise que Arpaio est devenu la cible de plusieurs artistes, d'activistes et d'éducateurs en Arizona. Il a notamment été ciblé par les groupes Shining Soul **(Image 47)** et Neoglyphix **(Image 48)**, présentés dans la section suivante. Bien que l'Arizona ait une histoire de racisme bien avant Arpaio[374], tel qu'évoqué dans l'introduction, ce sont les deux législations racistes entérinées en 2010 qui m'ont motivé à développer ce projet : soient la SB 1070 et la HB 2281.

Lors de l'établissement du Arizona *Senate Bill* 1070 *Support Our Law Enforcement and Safe Neighborhoods Act* (SB 1070) en 2010, cette loi était la plus stricte jamais adoptée contre l'immigration irrégulière aux États-Unis[375]. Elle a donné le droit aux forces policières de déterminer le statut d'immigration d'une

---

Neiwert, David (2013, 18 février). "Hulk Smash Immigrants! Lou Ferrigno Joins Sheriff Joe's Latino-Hunting Posse." *Crooks and Liars*, crooksandliars.com/david-neiwert/hulk-smash-immigrants-lou-ferrigno-j

373 Tandis que cette pratique est commune en France, le profilage ethnique (*racial profiling* en anglais), n'est pas légal aux États-Unis. Il est pourtant l'une des méthodes la plus utilisée pour criminaliser les gens de couleur, perpétuant un système suprématiste blanc. Pour lire plus sur la façon dont il se développe d'un point de vue pratique, googlez : « *Stop and Frisk New York* ». Les détentions brèves basées sur la race (comme celles perpétrées par le *Stop and Frisk*) concernent souvent de petites quantités de drogues illicites telles que la marijuana, qui occasionnent des conséquences beaucoup plus élevées pour les personnes de couleur. Bien que les condamnations prononcées pour la détention de petites quantités de marijuana n'entraînent pas toujours une peine de prison longue, une seule condamnation pour une infraction liée à la drogue est suffisante pour rendre un Américain inéligible aux prêts étudiants fédéraux. Considérant le coût exorbitant de l'enseignement supérieur aux États-Unis et l'importance de l'éducation dans la mobilité sociale américaine, interdire aux étudiants d'emprunter de l'argent pour pourvoir à leur éducation les condamne essentiellement à une vie de pauvreté.

374 Au moins six monuments de l'armée des États Confédérés d'Amérique, qui a poursuivi et perdu la guerre civile américaine au XIXe siècle en protégeant et en étendant l'esclavagisme afro-américain, prennent place aujourd'hui en Arizona. Ces monuments n'ont pas été construits tout de suite après la guerre tels que des monuments similaires au sud du pays, ils ont plutôt été construits par des sudistes blancs qui ont émigré en Arizona après la Seconde Guerre mondiale. Ces sudistes blancs ont accumulé assez d'influence politique pour qu'en 1961, lors du centenaire de la guerre civile américaine, un drapeau confédéré soit dressé à Phoenix, planant au-dessus de la capitale. Ce drapeau ainsi que ces monuments confédérés sont des symboles très puissants et controversés : leurs supporteurs clament qu'ils ne signifient que la fierté régionale du sud, mais la majorité du pays (spécialement constitué d'Afro-Américains et d'autres américains de couleur) les considèrent comme des symboles permanents de racisme, d'esclavage et d'oppression. En dehors de l'instauration de ces symboles confédérés, au cours du XXe siècle, l'État d'Arizona a interdit aux hispanophones le droit de vote, bloquant également pendant plus de six ans l'adoption d'un jour férié national qui visait à rendre hommage au héro des droits civiques afro-américain, le Dr. Martin Luther King, ne cédant qu'après une pression nationale significative et la perte d'importants revenus touristiques (Voir Farzan 2018a ; Farzan 2018b ; Lee 2012).

375 Pour accéder au texte complet de SB 1070 : http://www.tucsonsentinel.com/local/report/042810_travel_alert/text-mexican-travel-alert-issued-az/

personne arrêtée ou détenue, sur la base de « soupçons raisonnables » que quelqu'un ne possède pas de statut légal aux États-Unis. Bien que cette loi ne semble pas trop radicale, son application et sa flexibilité dans la détermination de « soupçons raisonnables » ont donné carte blanche aux forces policières déjà racistes pour détenir, arrêter, harceler et humilier des personnes et des citoyens américains latinos et de couleur. Bien reçue par certaines communautés blanches du comté de Maricopa, où le Shérif Arpaio a illégalement profilé des Latinos pendant plusieurs années, cette loi n'a pas été partout aussi bien accueillie. Le Shérif Clarence Dupnik du comté de Pima (où est située la ville de Tucson) a refusé pour sa part d'appliquer la SB 1070. Dupnik était si fermement opposé à la loi qu'il a décidé d'écrire une critique cinglante dans le *Wall Street Journal* où il explique son opposition :

> *I have argued from the moment that this bill* [SB 1070] *was signed that it is unnecessary, that it is a travesty, and most significantly, that it is unconstitutional.… Those who look "suspiciously" like illegal immigrants will find their liberty in severe jeopardy and their pursuit of happiness disrupted—even if they are citizens or have lived, worked, paid taxes, and maybe even have served in our Armed Forces for decades*[376].

L'imposition de la SB 1070 a engendré des manifestations dans plus de 70 villes en Arizona et ailleurs. En réaction à ces protestations, le gouvernement du Mexique a émis un avertissement menaçant le rapatriement de ses citoyens vivant en Arizona et dans les environs. Bien que plusieurs batailles juridiques aient eu lieu au sujet de cette loi, la Cour Suprême des États-Unis a entériné sa section la plus controversée. Selon Alex Soto, aussi connu sous le nom MC Liaizon du groupe Shining Soul, SB 1070 n'est qu'une prolongation de la suprématie blanche et de la militarisation de la frontière qui s'est intensifiée au cours de sa vie :

> *In particular, it relates to SB 1070, but it also relates to border militarization. This has been happening before SB 1070 became law. SB 1070 just made us more of a police state. In the Tohono O'odham Nation, my people have been stuck literally in the middle of this war that's been happening. With the push of NAFTA in 1994, we had an influx of economic refugees migrate here from the so-called line to the South, and of course, the state cracked down. So Nogales, El Paso, the bigger cities,*

376 Dupnik, Clarence W (2010, 5 mai). "Arizona's Immigration Mistake." *The Wall Street Journal*, www.wsj.com/articles/SB10001424052748704342604575222420517514084

Tijuana -- all got locked down, because that's a given to lock that spot. So what happens is they have to go through the hottest, most rural, and craziest areas, which happen to be where I'm from[377].

Le HB 2281, ou l'*Arizona House Bill* 2281, a effectivement mis fin en 2010 au programme d'études mexicaines-américaines qui avait cours dans le *Tucson Unified School District*[378]. À Tucson, où la moitié des étudiants parlent l'espagnol à la maison, le programme de *Mexican American Studies* (MAS) existait depuis 1998, il promouvait l'inclusion d'étudiants issus de la diversité ethnique et encourageait une pensée critique quant à l'héritage du colonialisme dans le sud-ouest des États-Unis. Bien que le MAS ait permis aux étudiants qui y ont participé, spécialement aux étudiants Chicanos et de couleur[379], d'obtenir de meilleurs résultats aux examens standards et un taux supérieur de graduation, le programme est devenu la cible de politiciens racistes. Les législateurs, qui parrainaient la loi, se justifient d'avoir mis fin à ce programme dans le texte de loi lui-même, prétextant que le MAS, en enseignant l'histoire actuelle de la région et de ses peuples, « promouvait le renversement du gouvernement américain » et « favorisait un ressentiment envers une race ou une classe de personnes » (i.e. le programme enseignait à ses étudiants l'importance d'avoir une pensée critique envers les blancs américains). Il est intéressant de noter que, contrairement au Programme d'études mexicaines ciblé par le HB 2281, aucun des programmes d'études afro-américaines ou d'études asiatiques-américaines n'a été remis en question, mettant ainsi en lumière les liens entre le *Settler Colonialism,* le *white nationalism* et le sentiment anti-latino en Arizona.

Alors que le SB 1070 et le HB 2281 ont terni la réputation de l'Arizona à l'échelle mondiale[380], ces lois racistes ont galvanisé plus d'une génération d'artistes-activistes hip-hop dans la région. Les réactions et manifestations communautaires à Tucson ont engendré la formation d'une coalition de jeunes appelée UNIDOS en 2010. UNIDOS est un acronyme pour *United Non-Discriminatory Individuals*

377 Gibson, Carl (2013, 11 novembre). "Shining Soul: A Phoenix Hip-Hop Duo Raps on Border Militarization." *Occupy.com*, www.occupy.com/article/shining-soul-phoenix-hip-hop-duo-raps-border-militarization#sthash.CMxxyDJd.wJANEFmm.dpbs

378 Pour lire le texte complet du HB 2281, voir ici : https://www.azleg.gov/legtext/49leg/2r/bills/hb2281s.pdf
Pour lire plus de contexte et une perspective locale et opposée à la loi, voir Rao 2017.

379 Brummer, María Federico, et Sarah M. Rusk (2011, 11 avril). "Don't Compromise Mexican American Studies' Track Record of Success." *Arizona Daily Star*, tucson.com/news/opinion/don-t-compromise-mexican-american-studies-track-record-of-success/article_82666a8a-6264-58b1-b70b-f76027d0116a.html

380 *The Daily Show with Jon Stewart*, l'un des journaux télévisés les plus populaires du pays, en a fait un passage cinglant avec un administrateur de TUSD (le district scolaire unifié de Tucson) qui a fait le tour du monde en raison du racisme flagrant, de la stupidité et de l'hypocrisie de la loi HB 2281 : http://www.cc.com/video-clips/ovmyo9/the-daily-show-with-jon-stewart-tucson-s-mexican-american-studies-ban (Madrigal 2012).

Demanding Our Studies, c'est aussi un adjectif mis au pluriel, qui signifie « uni » en espagnol. Ce réseau, qui est aussi une plateforme, a été formé par des lycéens à Tucson dans le but d'opposer une résistance au *Settler Colonialism* et aux lois racistes par l'action directe, la préservation des connaissances et la sensibilisation[381]. Au cours des années qui ont suivi le passage des lois SB 1070 et HB 2281, certains jeunes leaders de l'UNIDOS ont décidé de se réunir pour former deux des collectifs de hip-hop engagés émergents en Arizona les plus importants : *Flowers & Bullets* et *Ojalá Systems*.

Flowers and Bullets[382] est un groupe communautaire qui promeut le respect de l'environnement, l'art et la rébellion non-violente contre le *Settler Colonialism*. Il a été fondé par Jesus Romero et Jacob Robles dans le *Barrio Centro*, un quartier pauvre et historiquement mexicain au sud-est du centre-ville de Tucson. Tous deux diplômés du MAS, Romero et Robles ont perdu leurs postes d'assistants éducatifs et de mentors lorsque le programme a été décimé par la loi HB 2281. Suite à quelques années de protestation visant à sauver le programme MAS, qui n'ont mené à rien, en 2012 Romero et Robles fondent *Flowers and Bullets* pour promouvoir l'autonomisation des jeunes de quartier à travers la connaissance indigène de soi, l'agriculture à petite échelle et les arts expressifs hip-hop. Selon Robles: « *Our neighborhood is a big Mexicano Chicano neighborhood. We* [*Flowers and Bullets*] *try to glorify our indigenous background and kind of acknowledge our history*[383] ».

En honorant le mode de vie indigène des Chicanos, Romero et Robles enseignent aux adhérents de *Flowers and Bullets* l'élevage de chèvres et de poules et la construction de jardins dans les cours arrière. Ces activités donnent la possibilité aux participants d'être en contact avec certaines pratiques indigènes de connexion avec la terre et de souveraineté alimentaire **(Image 49)**. Une expérience qui leur permet ensuite de consommer la nourriture qu'ils ont produite et cultivée eux-mêmes. Une partie des produits des jardins est consommée par les membres de *Flowers and Bullets*, tandis que le reste est vendu dans les marchés de produits locaux, où des savons artisanaux et produits de saison en conserve, comme

381 UNIDOS Tucson (2010). "*Unidos Tucson*, www.unidostucson.org/

382 Signifiant *Fleurs* et *Balles* en français, le nom *Flowers & Bullets* fait référence au poème éponyme de 1957 écrit par Martín Espalda promouvant la fierté de l'identité portoricaine dans le contexte d'impérialisme américain et de solidarité avec les exilés cubains à New York. Dans cette métaphore, les fleurs représentent l'art et la beauté, et les balles symbolisent les luttes des communautés opprimées. https://www.flowersandbullets.com/

383 Krygier, Rachelle (2015, 27 mai). "Graffiti Artists and Drug Dealers Put Skills to New Uses." *The New York Times Student Journalism Institute* Tucson 2015. tucson15.nytimes-institute.com/2015/05/27/graffiti-artists-and-drug-dealers-put-skills-to-new-uses/

les jalapeños marinés et la gelée de figue de Barbarie, sont aussi vendus. En 2018, *Flowers and Bullets*, accompagné de l'équipe *Community and School Garden Program* de l'Université d'Arizona, gagne une bourse de 600 000 $ pour convertir le site de Julia Keen Elementary School à *Barrio Centro Midtown Farm* (en anglais), ou à *La Siembra* (en espagnol). Ancien collège public du quartier, fermé en 2004 pour des raisons de racisme environnemental, le site est maintenant une ferme urbaine et un centre de formation pour la justice alimentaire qui a ouvert ses portes au public le 4 mai 2019 **(Image 50)**. Selon Romero, la ferme urbaine et les projets agricoles de *Flowers and Bullets* rendent la nourriture qu'ils mangent plus saine et plus abordable, tout en améliorant la sécurité et le bien-être des habitants du quartier par la création d'opportunités économiques :

> *The urban farm will not only make food affordable, but it can also transform the dynamic of our communities by creating opportunities, jobs and skills not just for those folks who are coming out of prison or dealing with abuse, but for people before they are getting into trouble, and that's community safety and wellness. This could be an example of what you can do in other communities*[384].

En plus du projet d'agriculture, *Flowers and Bullets* est actif dans le monde de l'art, aidant notamment des graffeurs de Tucson à trouver des murs légaux pour peindre (par exemple la murale à ACE Charter High School en 2012) ainsi qu'à gagner un revenu légitime pour leurs arts **(Image 51)**. Une des missions la plus importante du groupe est la création d'espaces d'expression pour les jeunes de couleur qui souhaitent partager leurs pensées et leurs expériences. Puisqu'ils représentent des formes importantes de résistance et d'autonomisation, le collectif a choisi de mettre en avant les arts hip-hop :

> *As Flowers & Bullets, one of our goals is to represent our people and incorporate the Southwest lifestyle through the artistic expression of our local Tucsonans. Through shirt designs and hip-hop art forms we display our message and establish a space where young people of color are able to express their thoughts and experiences. The core elements: Breaking, MC, Graffiti, and DJ are art forms that have always been used as a form of resistance and empowerment*[385].

384 University Communications (2018, 19 février). "New Haury Grant Centers on Habitat Restoration." *UANews*, University of Arizona, https://sbs.arizona.edu/news/new-haury-grant-centers-habitat-restoration

385 Flowers and Bullets (2019). *Flowersandbullets*, www.flowersandbullets.com/

Bien que *Flowers and Bullets* ait moins de 10 ans d'existence, les contributions positives que le groupe a apportées à la lutte contre les injustices qui découlent du *Settler Colonial* en Arizona sont tangibles **(Image 52)**. Grâce aux formations et aux opportunités offertes par les fermes de *Flowers and Bullets*, des individus, qui étaient autrefois trafiquants de drogue et membres de gangs, sont maintenant des intervenants communautaires et des artistes professionnels[386]. Les liens idéologiques et la solidarité qui se sont créés, grâce à ce groupe, entre les communautés chicanos et indigènes, opposent une forte résistance à la stratégie coloniale de diviser pour mieux régner. Somme toute, selon le professeur, ethnobotaniste et chercheur renommé de l'Université d'Arizona Gary Nabhan : « *Flowers and Bullets is a prime example of how, in Tucson, food is a means to pass on culture, push back against inequity, celebrate our place, and promote togetherness*[387] ».

Ojalá Systems[388] est « un collectif radical peu organisé d'artistes, de créateurs et de criminels » **(Image 53)**. Basé à *Barrio Viejo,* juste au sud du centre-ville de Tucson, il se définit comme : « *a mulimodal platform for creativity and anarchy in the colonized territories of the Southwest. Our work, as youth of the barrios and streets, is the creation and actualization of our lived experiences as art*[389] ». Composé de six jeunes membres chicanos et originaires de Tucson, qui étaient des lycéens et des étudiants du MAS lors de l'instauration de la loi HB 2281 (Miquitzli Dimenzio, Kevin Valdivia, Maxwell Lukas Mijnlieff Gay, Jesus Leon, Enrique Garcia Naranjo, and Efrain Estrella), *Ojala Systems* s'est formé dans l'objectif d'exploiter la synergie créative des membres du groupe. Ils favorisent la création d'arts critiques engagés et d'espaces créatifs libres interdisciplinaires pour les jeunes à Tucson. Au début, le collectif était davantage orienté vers les arts visuels, mais selon Gay, l'interdisciplinarité est maintenant l'un des aspects le plus important de leurs engagements :

> *We originally talked about Ojalá as a zine collective,*[390] *but it just sort of evolved. We want to, and have been, breaking down the barriers between things: hip-hop, poetry, theater, photography,*

386 R. Krygier, "Graffiti Artists and Drug Dealers Put Skills to New Uses", *op. cit.*

387 Nabhan, Gary Paul (2018). *Food from the Radical Center: Healing Our Land and Communities.* Washington, D.C. : Island Press.

388 En espagnol « Ojalá » signifie « avec optimisme ». Dans ses publications le groupe utilise plusieurs orthographes (ex. ojalá, ojala et ojálá) : https://soundcloud.com/ojalamusic ; https://www.ojala.systems/

389 Ojala Systems (2019). *Ojala.Systems*, www.ojala.systems/

390 Un *zine*, aussi connu sous la dénomination de *fanzine*, est l'une des formes les plus populaires d'édition indépendante, en particulier dans les communautés marginalisées. Ils traitent généralement de sujets trop controversés ou trop nichés

videography, drawing, artwork, graffiti… all that stuff stems from the same core. At least the way we do it[391].

La résistance aux législations racistes, qui engendrent nécessairement des conséquences au niveau local, est l'une des raisons d'être principales de *Ojalá*. Selon Garcia Naranjo, un de mes anciens étudiants au *Pima County Community College*, aussi connu sous le nom de scène DJ Q, elle est la genèse du collectif : « *That was kind of the genesis* [SB 1070 et HB 2281]. *If you're not going to tell us our stories, we're gonna have to reflect it in our art* [392]». Bien que la ville de Tucson ait été la cible principale de la HB 2281 ainsi que le centre de sa résistance, elle est aussi connue comme un centre régional d'art et d'activisme. Ces milieux ne sont pas toujours inclusifs pour les jeunes des quartiers populaires, Garcia Naranjo explique que *Ojalá* a aussi été créé pour s'attaquer à cet enjeu :

It comes from the need to string together all the moving pieces in Tucson. As a collective we're all a part of the music scene, the activist scene, all these circles that are geared around art and organizing. But there's an absence of our areas. Our barrios sometimes don't get a seat at the table. When talking about big arts, or documenting the art movement a lot of the Southside, the Westside, they typically get glanced over. We're speaking for — speaking with, I would say, for a population that is often times ignored[393].

Selon *Ojalá*, la principale barrière d'exclusion de certains jeunes, les empêchant de participer à la scène hip-hop à Tucson (et aux États-Unis en général), est la tendance à organiser des performances et des évènements presque uniquement dans les bars[394]. Sur le sujet, Gay explique: « *We don't see spaces that are accessible to us as young people in this place. We see that as a failure in our city that all of the spaces where shows happen*

---

pour êtres abordés par les médias grand public. Leur esthétique est irrégulière et ils sont souvent pourvus d'un design inhabituel. Pour lire plus sur les *zines*, voir Dajska 2012.

391 Ricker, John (2018, 26 avril). "Ojalá Systems Is for the Children, Community and Not Capitalism." *Arizona Sonora News Service*, arizonasonoranewsservice.com/ojala-systems-is-for-the-children-community-and-not-capitalism/

392 Vasquez, Melissa (2018, 22 février). "Poetry of the People." *Tucson Weekly*, www.tucsonweekly.com/tucson/poetry-of-the-people/Content?oid=14669158

393 *Ibid.*

394 Aux États-Unis, où l'âge légal pour consommer de l'alcool est de 21 ans, la plupart des concerts hip-hop ont lieu dans des bars interdits aux moins de 21 ans.

are bars. Ojalá is created to fulfill a need that we see, which is a lack of those spaces[395] ». Cette tendance s'inscrit dans un processus de revitalisation de la ville mis sur pied par les urbanistes de Tucson dans l'objectif d'attirer de jeunes professionnels riches[396], encourageant ainsi la gentrification des quartiers. Cette marchandisation des arts à des fins capitalistes, qui sévit à une échelle globale dans la société américaine, contribue à la dégradation de la démocratie participative et de l'environnement. Ce mouvement est l'antithèse de la philosophie esthétique d'*Ojalà*. Selon Gay :

> *Everything we do is to see our lives our lives are commoditized, capitalized, sold to advertisers. Just look at the government right now and legislation and no one's happy. It's evident we don't live in a democracy and never have, it's evident that capitalism is not serving us, it's killing our planet…. We want to be able to pay our bills off art but, and this is something I constantly think about individually as an artist, how do we make things sustainable but also not make it about the money. Because as soon as it becomes about the money it loses its value*[397].

Selon Garcia Naranjo, le désespoir créé par la criminalisation des migrants et des Latinos, issue du système capitaliste *Settler Colonial* américain, est aussi un grand défi : « *One of the concrete examples of hopelessness, or the process of creating hopelessness in communities, is the criminalization of people and specifically undocumented folks, migrant fol*ks[398] ». La possibilité de promouvoir l'expression artistique dans des espaces dépourvus de censure, souvent empêchée par des lois comme HB 2281, n'est pas qu'un but soutenu par le collectif *Ojalá*. Plus profondément, elle représente également un point d'intersection entre l'art et la justice détenant la capacité de combattre et même de démanteler le système oppressif du *Settler Colonialism* :

> *The best part of creating art in a space that lets you be free, lets you imagine justice, is that that hope really pushes you along to do amazing things despite all obstacles that are put in your way. Because*

395 *Ibid.*
396 Cet élément fait aussi partie du modèle hip-hop capitaliste standard aux États-Unis. Voir la section Réflexion Critique pour lire davantage sur le sujet.
397 *Ibid.*

398 Hijazi, Jennifer (2018, 28 mars). "Poetry and Music Empowers This Tucson Art Collective to Embrace Their Identity." *PBS*, Public Broadcasting Service, www.pbs.org/newshour/arts/poetry/poetry-and-music-empowers-this-tucson-art-collective-to-embrace-their-identity

at the end of it, the day we decide to quit on all the systems that don't serve us is the day that they fall[399].

À l'ère d'Arpaio et de Trump, où les forces de la suprématie blanche et du patriarcat sexiste s'unissent pour créer un environnement politique particulièrement toxique, Garcia Naranjo souligne l'importance, spécialement pour les jeunes, de l'art et de la résistance :

I believe in the importance of empowering youth to find their voices and stories, this act is survival and resistance — it certainly was for me. Especially now, in a moment in time where politicians and public figures like Donald Trump and Maricopa County Sheriff Joe Arpaio are speaking to the deeply rooted racist and sexist sentiments of the U.S.' white power structure. Platforms for marginalized voices are more important than ever to add depth to what it means to be an American[400].

Deux exemples récents de leurs projets sont l'album collaboratif de 2018 *Time Your Drugs*, qui est décrit comme « *a poetic narrative about spirituality, Tucson youth culture, entheogenic substances & the War on Drugs* » **(Image 54)**, et un atelier interdisciplinaire offert par le Tucson Hip Hop Festival, dont le point culminant a été la création participative d'un *zine* **(Image 55)**.

399 *Ibid.*

400 Garcia Naranjo, Enrique (2016, 12 mai). "What Is Mexcellent? Let Enrique Garcia Naranjo Explain." *Los Angeles Times*, www.latimes.com/books/jacketcopy/la-ca-jc-enrique-garcia-naranjo-20160505-snap-story.html

(Image 46) Trump annonce son pardon à Arpaio via Twitter ; Trump avec Arpaio en 2017





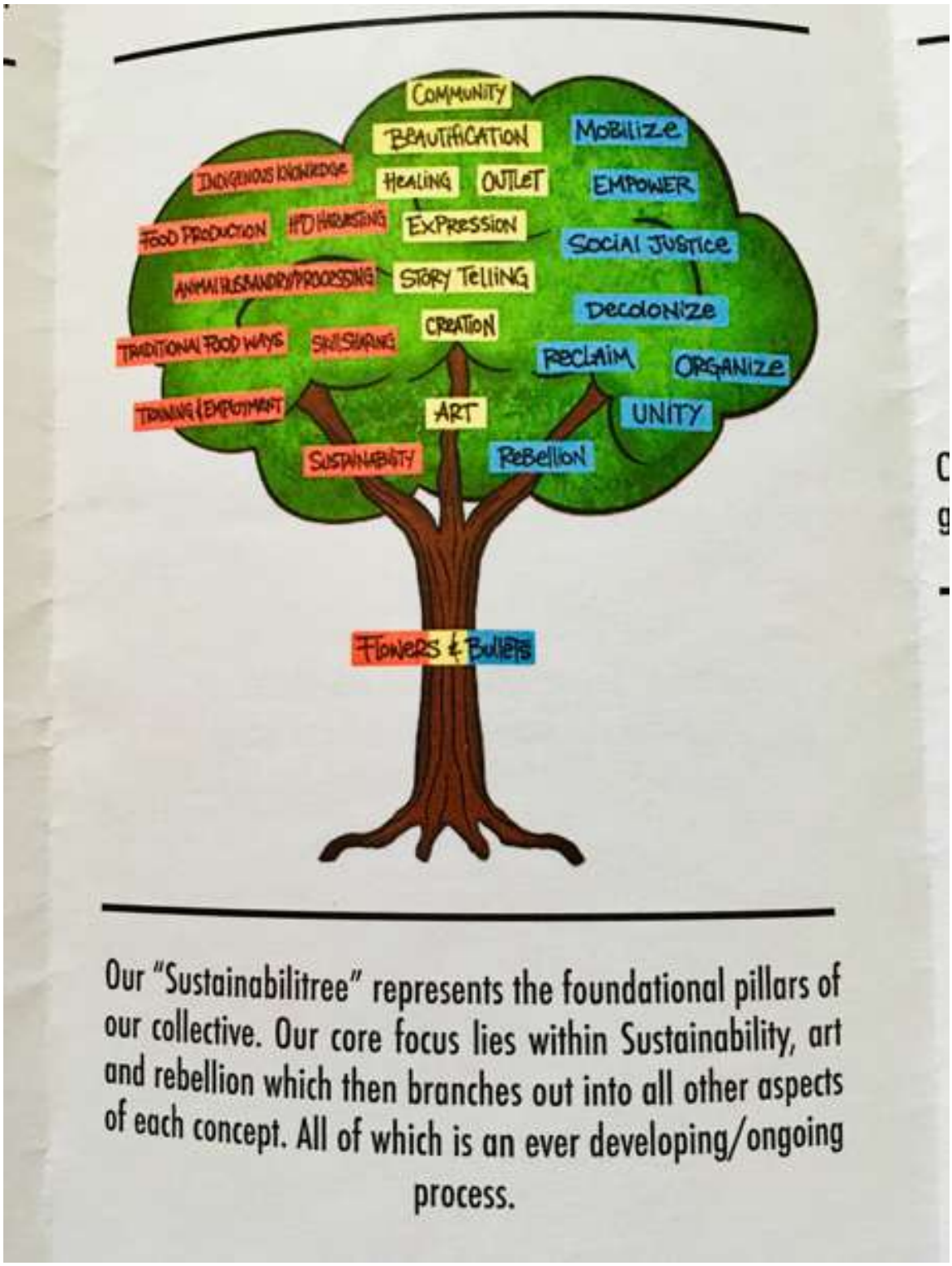
(Image 47) Affiche d'une manifestation et d'un concert hip-hop contre Arpaio à Phoenix en 2012



(Image 48) Peinture numérique qui symbolise la disparition politique d'Arpaio réalisée en 2018 par l'artiste de Neoglyphix, Dwayno Insano. Source : https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2309173065764691&set=pb.100000160594142.-2207520000.1555622352.&type=3&theater



(Image 49) Dépliant « *Sustainabilitree* » de Flowers and Bullets montre les piliers fondamentaux du collectif : « *Sustainability* », « *Art* » et « *Rebellion* ». Ces concepts sont interreliés et forment la base de leurs valeurs et de leurs engagements communautaires. Les trois photos suivantes ont été prises à la grande ouverture de *La Siembra* le 4 mai 2019.



(Image 50) Barrio Centro Midtown Farm/ La Siembra

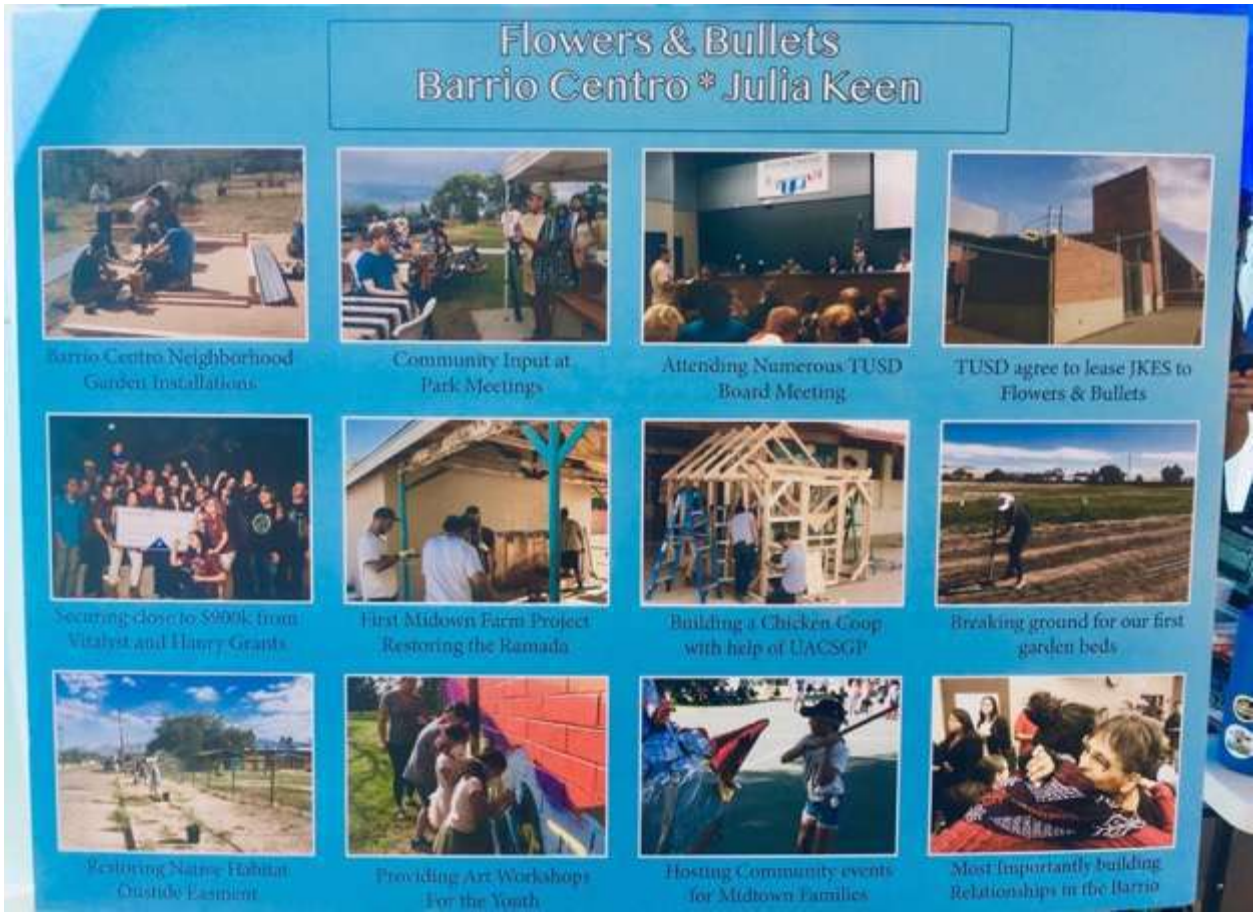


Des peintures murales des héros culturels mexicains Frida Kahlo et César Chavez saluent les visiteurs au *Barrio Centro Midtown Farm* (*La Siembra* en espagnol) une ferme et centre de formation rénové et géré par le collectif *Flower & Bullets* à Tucson.



(Image 51) *Bienvenidos* à la Ferme. Une autre peinture murale réalisée sur le vestibule souhaite la bienvenue aux visiteurs à la ferme communautaire de *Flowers & Bullets*. Au-delà d'embellir la ferme, ces peintures murales créent des espaces où des jeunes artistes aérosols et graffeurs peuvent apprendre à maîtriser leur art et le partager avec un plus grand public.

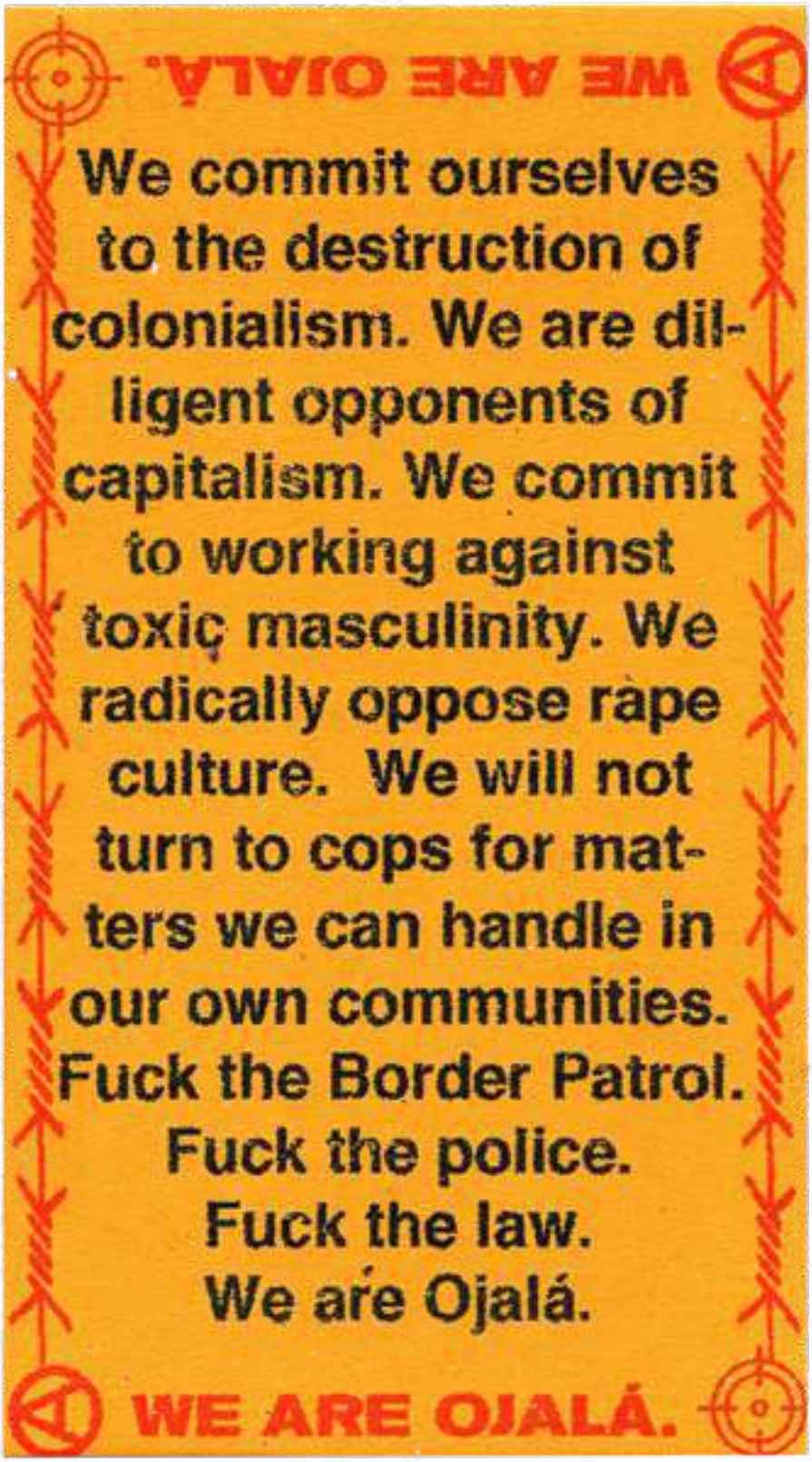
(Image 52) Les actions engagées et communautaires de *Flowers & Bullets*



Une affiche exposée à la ferme lors de sa grande ouverture montre des photos de nombreuses contributions communautaires récentes de *Flowers & Bullets*.

(Images 53) Les manifestes d'Ojàlà Systems





Source : https://www.ojala.systems/

(Image 54) Affiche de l'album collectif *Time Your Drugs* d'Ojàlà Systems paru en 2018



Source : https://ojalasystems.bandcamp.com/releases

(Image 55) Affiche de l'un des ateliers interdisciplinaires donnés par Ojalá Systems au *Tucson Hip Hop Festival* de 2019



Appropriation culturelle et *Mascottisation*

Tel qu'explicité plus haut, l'identité autochtone est méthodiquement contrôlée par le gouvernement américain à travers les concepts du *Blood Quantum* et de reconnaissance officielle des tribus. Ces méthodes de réglementation font partie de ce que Wolfe appelle la « logique d'élimination », qu'il définit comme posant l'élimination des populations indigènes comme une nécessité afin de libérer de l'espace et des ressources pour les colons étrangers. La violence a été particulièrement importante dans le processus de conquête des territoires perpétré par le système *Settler Colonial* américain. L'appropriation et l'effacement des cultures autochtones (et latinos) sont des processus coloniaux dont émane également une incommensurable violence physique et symbolique. Elle se poursuit encore aujourd'hui par la perpétuation de l'idéologie du faux récit de l'histoire américaine *Settler Colonial*. La propagation de ce faux récit, qui justifie et qui continue d'invisibiliser le génocide autochtone en soutenant la suprématie blanche, n'est pas un accident. Elle est, au contraire, le produit d'une épistémologie eurocentriste cultivée par les anthropologues et imposée par les institutions *Settler Colonial*.

Alors que les fouilles archéologiques de sites autochtones, et que la majorité des collections autochtones des musées aux États-Unis, sont fondées sur le pillage de monuments funéraires[401], le gouvernent fédéral américain adopte, en 1990, le *Native American Graves Protection Act* (NAGPRA). NAGPRA oblige toutes les agences recevant du financement fédéral à rapatrier les objets culturels autochtones (ex. restes corporels, objets sacrés et patrimoine culturel) à la tribu à laquelle ils appartiennent et/ou à ses descendants. Bien que ce programme ne soit pas parfait, il représente un développement positif dans les relations américano-autochtones[402]. En 1990, le gouvernement fédéral américain instaure également le *Indian Arts and Crafts Act* (IACA). À sa fondation, le IACA est une loi qui vise l'industrie publicitaire obligeant les artistes et les vendeurs à distinguer clairement les arts et l'artisanat indiens authentiques (i.e. des objets produits par un membre officiel d'une tribu reconnue par le gouvernement fédéral) des objets d'inspiration autochtone produits par des non-autochtones (i.e. que l'on décrit comme étant « *Native Inspired* » en anglais). Tandis que l'IACA a permis de

401 Riding In, James (1992). "Without ethics and morality: a historical overview of imperial archaeology and American Indians." *Arizona State Law Journal* 24 : 11.

402 Fine-Dare, Kathleen Sue (2002). *Grave injustice: The American Indian repatriation movement and NAGPRA*. Lincoln : University of Nebraska Press.

poursuivre la production d'art autochtone de contrefaçon à grande échelle[403], certains de mes collaborateurs, qui sont des artistes autochtones, considèrent davantage l'IACA comme une protection pour les collectionneurs d'art autochtone que comme une protection pour les artistes autochtones.

Malgré le progrès apporté par certaines protections gouvernementales comme le NAGPRA et l'IACA, l'appropriation des cultures, motifs, images et symboles autochtones est toujours monnaie courante aux États-Unis, spécialement dans les domaines de la mode et du sport. Dans l'industrie de la mode, la liste des designers et des maisons de couture qui se sont récemment appropriés des éléments d'autres cultures à des fins capitalistes est impressionnante : Marc Jacobs, Jean Paul Gaultier[404], Alexander McQueen, Christian Dior, Chanel, Balenciaga, Valentino, Gucci, Paul Frank, DSquared et Ralph Lauren[405]. Bien que des échanges culturels aient cours depuis les temps immémoriaux entre Autochtones et Eurodescendants, l'appropriation des cultures autochtones (et latinos) par des designers, maisons de couture et entrepreneurs européens et euro-américains représente une toute autre affaire. Selon Ziff & Rao, ces appropriations font partie du système d'assimilation forcée imposée aux groupes minoritaires[406], qui représente une partie importante de la logique génocidaire du *Settler Colonialism*[407]. La réappropriation culturelle dans le domaine des arts, ayant également été un enjeu important par le passé, est toujours une problématique présente visant à célébrer, contrôler et réprimer

---

403 Boyd, Kealey (2019, 8 février). "World's Largest Native American Art Forgery Ring Distributed $12M of Fakes." *Hyperallergic*, hyperallergic.com/483700/worlds-largest-native-american-art-forgery-ring-distributed-12m-of-fakes/

404 Pour répondre à ses appropriations, en septembre 2017 Gaultier s'est « marié » à l'artiste canadien autochtone Kent Monkman (Cri/Eeyou) dans le cadre de l'exposition d'art performance de Monkman *Another Feather in Her Bonnet* au Musée de Beaux-Arts de Montréal. Monkman, qui est apparu pour l'événement en tant *Miss Chief Eagle Testickle*, son alter égo *two-spirit*, avait critiqué Gaultier pour ses appropriations historiques de coiffes à plumes, qui tiennent une valeur sacrée et cérémonielle énorme pour les tribus des plaines américaines et canadiennes d'où elles sont originaires. Pendant la cérémonie de mariage, Gaultier et *Miss Chief* ont été prononcés « collaborateurs » de vie et ils se sont engagés mutuellement à : « *recognize each other's culture and celebrate their individual uniquenesses as strengths* ». Ils ont aussi proclamé que « *Through the alliance of marriage, we learn to understand and forgive the mistakes of our partners and build true understanding.* ». Dans plusieurs traditions autochtones d'Amérique du Nord, les homosexuels et bisexuels sont connus et révérés en tant que gens de *two-spirits* (« bi-esprits » en français). Pour lire davantage sur le mariage de Monkman et Gaultier, voir Jay 2018 ; pour lire davantage sur le concept et les personnes qui se définissent comme *two-spirits*, voir Lang 1999.

405 NYT, Style Magazine (2016, 21 septembre). "A Brief History of Designers Appropriating Culture." *The New York Times*, www.nytimes.com/slideshow/2016/09/21/t-magazine/fashion/a-brief-history-of-designers-appropriating-culture/s/old-fashion-slide-SYWB.html?interstitial=true&prev=0&next=4&src=5

406 Ziff, Bruce H., and Pratima V. Rao (Eds.). (1997). *Borrowed power: Essays on cultural appropriation*. New Brunswick : Rutgers University Press.

407 P. Wolfe, "Settler Colonialism and the Elimination of the Native", *op. cit.*

les peuples et cultures minoritaires. Les *Blackfaces* en sont un bon exemple. Cette technique de maquillage théâtrale utilisée originellement par des interprètes blancs pour caricaturer les Afro-Américains dans les *minstrel shows* était très populaire aux États-Unis au courant du XIXe siècle **(Image 56)**. Les *minstrel shows* sont des spectacles itinérants composés de sketchs comiques, de numéros de variétés, de danse et de musique qui visaient à atténuer et propager des stéréotypes négatifs sur les Afro-Américains[408]. Combinés avec l'interdiction des acteurs afro-américains dans une grande partie du sud des États-Unis, naturellement ces méthodes de dénigrement et ces stéréotypes sont perpétrés de manière subtile et franche renforçant la suprématie blanche qui justifie l'ordre du jour *Settler Colonial*.

Selon Kent Monkman (Cri/Eeyou), artiste autochtone canadien connu pour ses expositions et ses œuvres interrogeant l'appropriation culturelle autochtone dans l'industrie de la mode, on ne peut pas policer les artistes et l'influence qu'ils ont. Néanmoins, les réappropriations artistiques autochtones par des Européens et Euro-américains s'inscrivent dans le même système *Settler Colonial* qui a violemment arraché les terres aux peuples autochtones, les enfants autochtones à leurs parents et les langues autochtones à leurs locuteurs.

> *You can't police how artists draw influence from the world, but you can create awareness about what's cool and what's not and how to collaborate and engage each other in a respectful way…. When you have a dominant culture taking from a marginalized one, that's where you run into problems. Indigenous people have had more than their fashion stolen. They have had land, language, children—every aspect of their life and culture—taken from them. So there's a lot of sensitivity when things are removed from their original context. People find that traumatizing; it triggers a lot of reactions that relate to these other thefts*[409].

408 Lott, Eric (2013). *Love & theft: Blackface minstrelsy and the American working class*. Oxford : Oxford University Press.

409 Jay, Sarah (2018, 6 novembre). "Jean Paul Gaultier Married Kent Monkman to Apologize for Cultural Appropriation. Here's Why It Matters." *FASHION Magazine*, fashionmagazine.com/fashion/jean-paul-gaultier-cultural-appropriation/

Dans le sport américain, des tribus, des personnages et des images autochtones sont aussi régulièrement utilisés comme mascottes ou pour nommer les équipes du niveau scolaire et amateur au niveau professionnel. Les exemples sont nombreux[410], mais les deux plus pertinents sont :

- Les *Cleveland Indians*, équipe de baseball professionnelle en Ohio. Son logo, incontestablement raciste « *Chief Wahoo* », a finalement été (mais pas définitivement) suspendu en 2018 après 70 ans d'utilisation et des décennies de manifestations **(Image 57)** ;
- Les *Washington Redskins*, équipe professionnelle de football américain basée à Washington, DC, la capitale du pays. Bien que les origines du mot « *redskin* » (i.e. « peau rouge » en français) soient obscures, le terme a historiquement été utilisé par les administrateurs et les gouvernements locaux *Settler Colonial* dans un contexte de récompense donnée aux colons pour le meurtre d'hommes, de femmes et d'enfants autochtones. La récompense était versée seulement sur présentation d'une « peau rouge », une preuve du meurtre qui était généralement un cuir chevelu ou un autre reste corporel **(Image 58)**. Ces meurtres font partie de ce que Wolfe appelle le phénomène de « l'homicide à la frontière », visant à libérer de l'espace d'exploitation pour les *settler colonizers* en Amérique du Nord.

Bien que des forces économiques immenses soutiennent les équipes qui s'approprient culturellement un visuel autochtone, des activistes, designers et artistes résistent et critiquent ces vols historiques et présents perpétrés par le *Settler Colonialism*. Lors de mes travaux de terrain en Arizona, j'ai eu le privilège de rencontrer et de me lier d'amitié avec deux individus très actifs et dynamiques dans ce domaine : le designer Jared Yazzie (Diné/Navajo), qui détient sa maison de couture OxDx[411], et le comédien de 1491s, poète, graffeur de Neoglyphix et artiste multimédia Bobby Wilson[412] (Sisseton Wahpeton Dakota)[413].

410 D'autres exemples connus sont les *Seminoles* de l'Université de l'État de Floride, les Chicago Blackhawks de la ligue de hockey professionnelle américaine, et l'équipe de baseball professionnelle les Atlanta Braves. En mai 2019, l'État du Maine (dans le nord-est), est devenu le premier aux États-Unis à interdire complètement l'utilisation des mascottes autochtones dans ses écoles et universités publiques. Pour lire plus sur l'histoire et les controverses liées aux mascottes autochtones dans le monde du sport américain, voir King & Springwood 2001.
411 https://www.oxdxclothing.com/ ; www.facebook.com/oxdxclothing/ ; https://www.instagram.com/oxdxclothing.
412 http://www.1491s.com/ ; https://www.instagram.com/bobbydues
413 Pour lire plus de la mode et des designers amérindiens engagés hors d'Arizona comme Jessica Metcalfe, Adrienne Keene, Patricia Michaels, Virgil Ortiz, Bethany Yellowtail, Kristen Dorsey et Jamie Okuma voir Grinberg 2013.

Jared Yazzie est originaire de Holbrook en Arizona. Il a fondé sa maison de couture OxDx dans son dortoir à l'Université d'Arizona en 2009, où il étudiait en ingénierie. Bien que sa boutique et son atelier soient maintenant basés à Tempe, le modus operandi artistique de Yazzie reste le même. Chez OxDx, Yazzie combine dans ses créations des motifs traditionnels Navajo à l'esthétique punk (connue pour ses valeurs subversives et égalitaires) à des graffitis (critiques et subversifs). Ce faisant, il crée des t-shirts et du *streetwear* qui attirent l'attention sur des enjeux autochtones tels que la fausse représentation et l'appropriation culturelle, le racisme environnemental et la violence faite aux femmes[414]. Deux de ses dessins les plus populaires traitent directement des enjeux discutés dans cette section : le faux récit de la « découverte » des Amériques par Christophe Colomb, et la fausse représentation de l'image des Autochtones dans le logo des *Cleveland Indians*. Pour sa critique du faux récit de Colomb, Yazzie a créé un t-shirt où l'on peut lire le texte en anglais « Native Americans Discovered Columbus ». Cette réalisation critique et renverse très efficacement, le récit eurocentriste et *Settler Colonial* de la fondation des États-Unis **(Image 59)**. Pour sa critique du logo des *Cleveland Indians*, Yazzie s'est réapproprié l'image connue de *Chief Wahoo* et l'a assemblée à des éléments du logo du groupe punk les Misfits ; une combinaison qui rend l'image beaucoup plus sombre et grave **(Image 60)**. Yazzie s'est approprié l'image de *Chief Wahoo* de manière critique, puisqu'il n'avait pas envie de la faire circuler davantage dans son état original. Il a ainsi réuni la forme et les couleurs du logo de *Chief Wahoo* avec le logo de crâne des Misfits pour arriver à créer une image familière mais choquante dont le but était de susciter des discussions sur la représentation erronée des peuples et de l'imagerie autochtones dans la culture populaire américaine. Selon Yazzie :

> *The 'Mis-Rep' tee is play on words: as in 'misrepresented.' The image is a combination of the Cleveland Indians logo and the logo of the punk band Misfits. I didn't want to leave the logo as is, to have it out there for people to see and think of Native people that way. So I changed it, and now people have to ask what it means, get in conversation about it*[415].

Bobby Wilson, aussi connu par son nom de graffeur Bobby Dues, est originaire de Minneapolis au Minnesota, une grande ville dans le nord de la région du Midwest des États-Unis. En 2015 Wilson

414 Ruiz-Grossman, Sarah (2016, 6 mai). "Wear These Native Designs Instead Of Urban Outfitters." *HuffPost*, www.huffpost.com/entry/oxdx-native-clothing-line-appropriation_n_572a46c4e4b096e9f090151a

415 *Ibid.*

déménage à Tucson, où il participe régulièrement à des expositions du collectif Neoglyphix, tout en restant actif dans sa troupe d'humour les 1491s. Les 1491s, nommé ainsi en référence à l'année précédant l'arrivé de Colomb en Amérique du Nord, est un groupe composé de cinq interprètes autochtones : Ryan Red Corn (Osage Nation), Dallas Goldtooth (Mdewakanton Dakota-Diné), Sterlin Harjo (Seminole-Muscogee), Migzi Pensoneau (Ponca-Ojibwe), et Bobby Wilson (Sisseton Wahpeton Dakota). Ils créent des vidéoclips (qu'ils affichent directement sur leur chaîne YouTube[416]) et interprètent des sketchs comiques illustrant la vie contemporaine des Autochtones, souvent en se réappropriant et en critiquant des stéréotypes *Settler Colonial*.

Les 1491s ont notamment participé à une table ronde de discussion pour le *Daily Show avec Jon Stewart,* le journal satirique télévisé paru en 2014[417]. La discussion portait sur la controverse entourant le nom *Redskins*, plus précisément sur la perception que pouvaient en avoir certains fanatiques ainsi que certains activistes autochtones. L'émission dans laquelle participaient les 1491s devait se dérouler en deux étapes : le tournage de la table ronde devait d'abord se faire un samedi soir, et le tournage des membres de 1491s rencontrant des fanatiques des *Redskins* devait se faire au stade avant le match du dimanche matin suivant. Bien que le tournage de la table ronde ait été somme toute une expérience positive pour les 1491s, la visite au stade n'a pas été un succès. En raison des nombreuses menaces de violence et d'agressions dirigées envers les 1491s par les fans des *Redskins* lors du match, le clip de la visite au stade n'a même pas pu être diffusé à la télévision[418]. Malgré le progrès qui a été fait dans certains secteurs, l'expérience des 1491s au match des *Redskins* reflète l'étendue de la violence réelle qui continue de toucher les Autochtones encore aujourd'hui, et montre également comment cette violence est utilisée pour faire taire les activistes et les critiques à l'encontre des bénéficiaires du système *Settler Colonial*.

416 1491s chaîne YouTube https://www.youtube.com/channel/UC2DtnRRJlLybIzFhlf542Hg

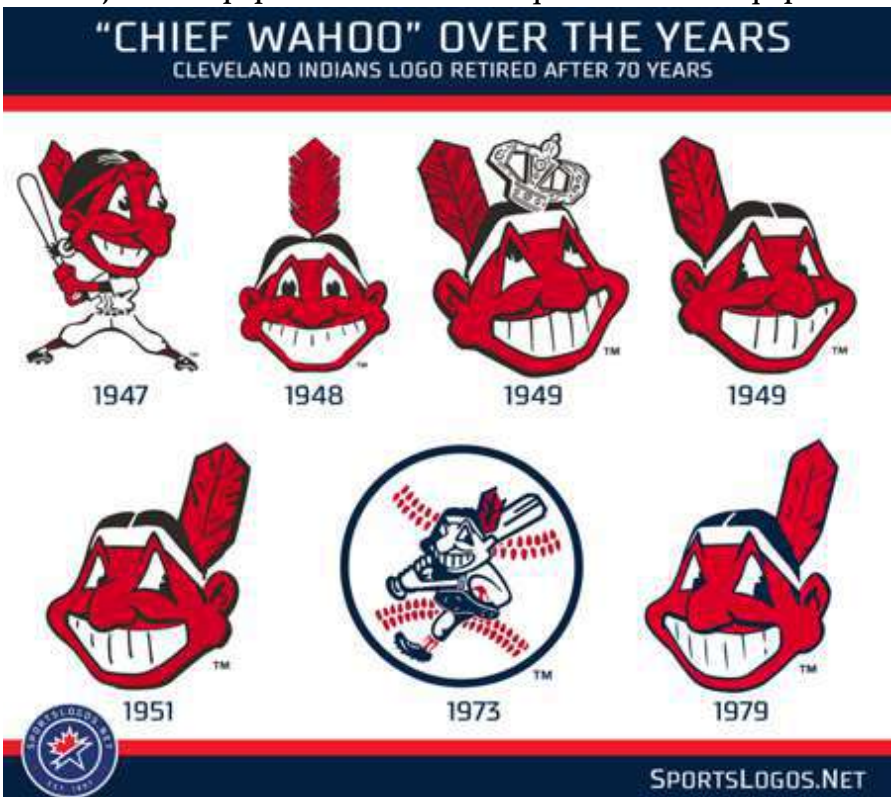
417 Jones, Jason (2014, 25 septembre). "The Redskins' Name - Catching Racism - The Daily Show with Jon Stewart (Video Clip)." *Comedy Central*, www.cc.com/video-clips/189afv/the-daily-show-with-jon-stewart-the-redskins--name---catching-racism

418 Pensoneau, Migizi (2014, 30 novembre). "Behind The Scenes Of Our Tense Segment On The Daily Show." *HuffPost*, www.huffpost.com/entry/1491s-daily-show_b_5907244?guccounter=1

(Image 56) Le *Blackface* et les *Minstrel Shows*. Cette affiche du *William H. West Minstrel Show* de 1900 démontre la transformation de l'interprète blanc en « Noir ».

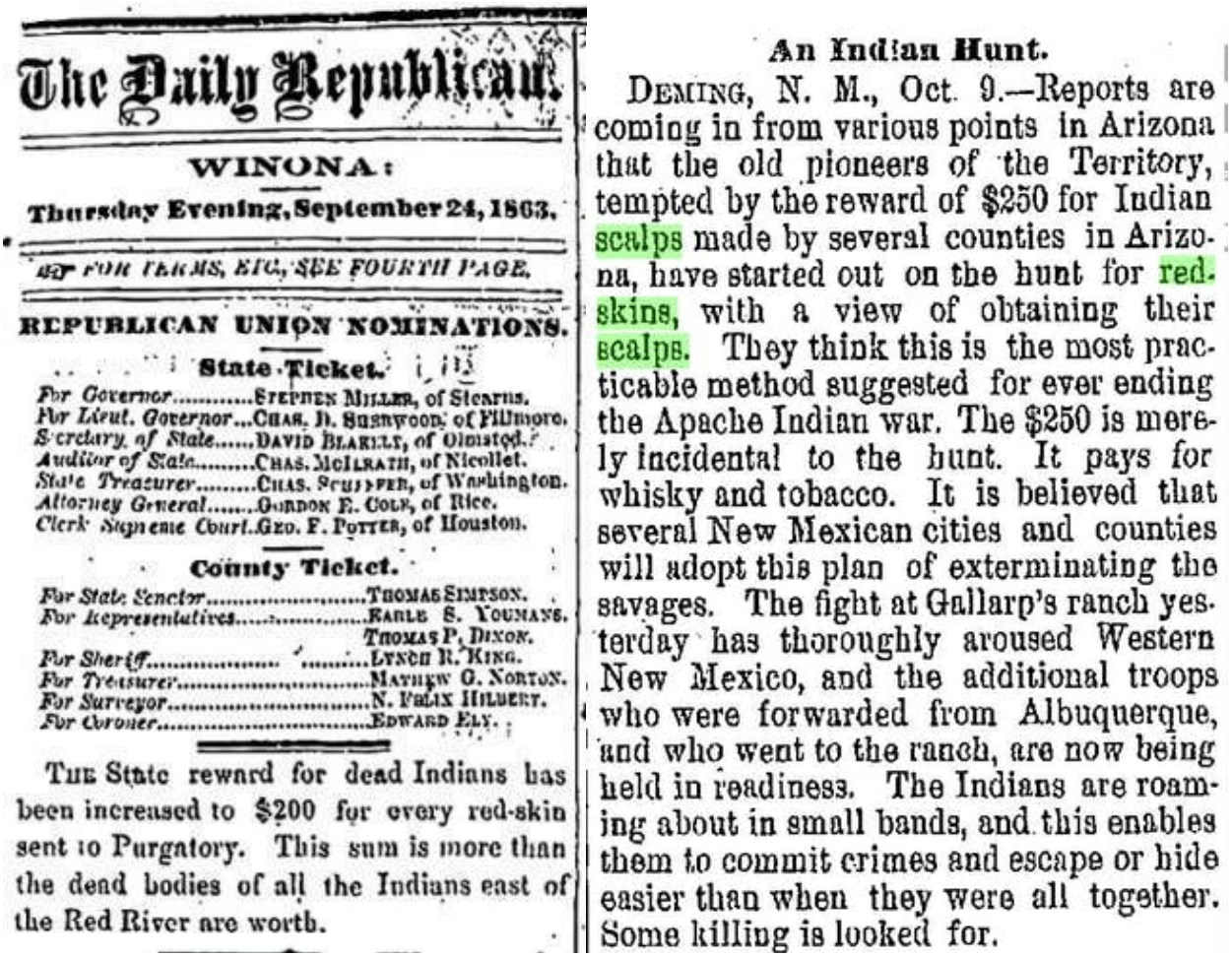


(Image 57) L'évolution de *Chief Wahoo* à travers les logos, notoirement racistes, de l'équipe des *Indians* de Cleveland. Bien que l'équipe n'utilise plus ce logo sur leurs uniformes, ni pour leur marketing officiel, l'image est toujours très populaire chez les fanatiques blancs de l'équipe.



(Image 58) L'utilisation historiquement violente du mot « *Redskin* » dans les annonces de journaux

Au XIXe siècle, des colonnes de journaux du Minnesota et du Nouveau-Mexique annoncent des récompenses pour les colons européens qui tuent des Autochtones et ramènent leurs corps. La récompense annoncée pour chaque corps ($200 et $250) dépasse le salaire annuel moyen de l'époque aux États-Unis.



The Daily Republican.

WINONA:

Thursday Evening, September 24, 1863.

☞ FOR TERMS, ETC., SEE FOURTH PAGE.

REPUBLICAN UNION NOMINATIONS.

State Ticket.

For Governor.....STEPHEN MILLER, of Stearns.
For Lieut. Governor...CHAS. D. SHERWOOD, of Fillmore.
Secretary of State.....DAVID BLAKELY, of Olmsted.
Auditor of State.....CHAS. McILRATH, of Nicollet.
State Treasurer.....CHAS. SCHUPPER, of Washington.
Attorney General.....GORDON E. COLE, of Rice.
Clerk Supreme Court..GEO. F. POTTER, of Houston.

County Ticket.

For State Senator.....THOMAS SIMPSON.
For Representatives.....EARLE S. YOUMANS.
THOMAS P. DIXON.
For Sheriff.....LYNCH R. KING.
For Treasurer.....MATHEW G. NORTON.
For Surveyor.....N. FELIX HILBERT.
For Coroner.....EDWARD ELY.

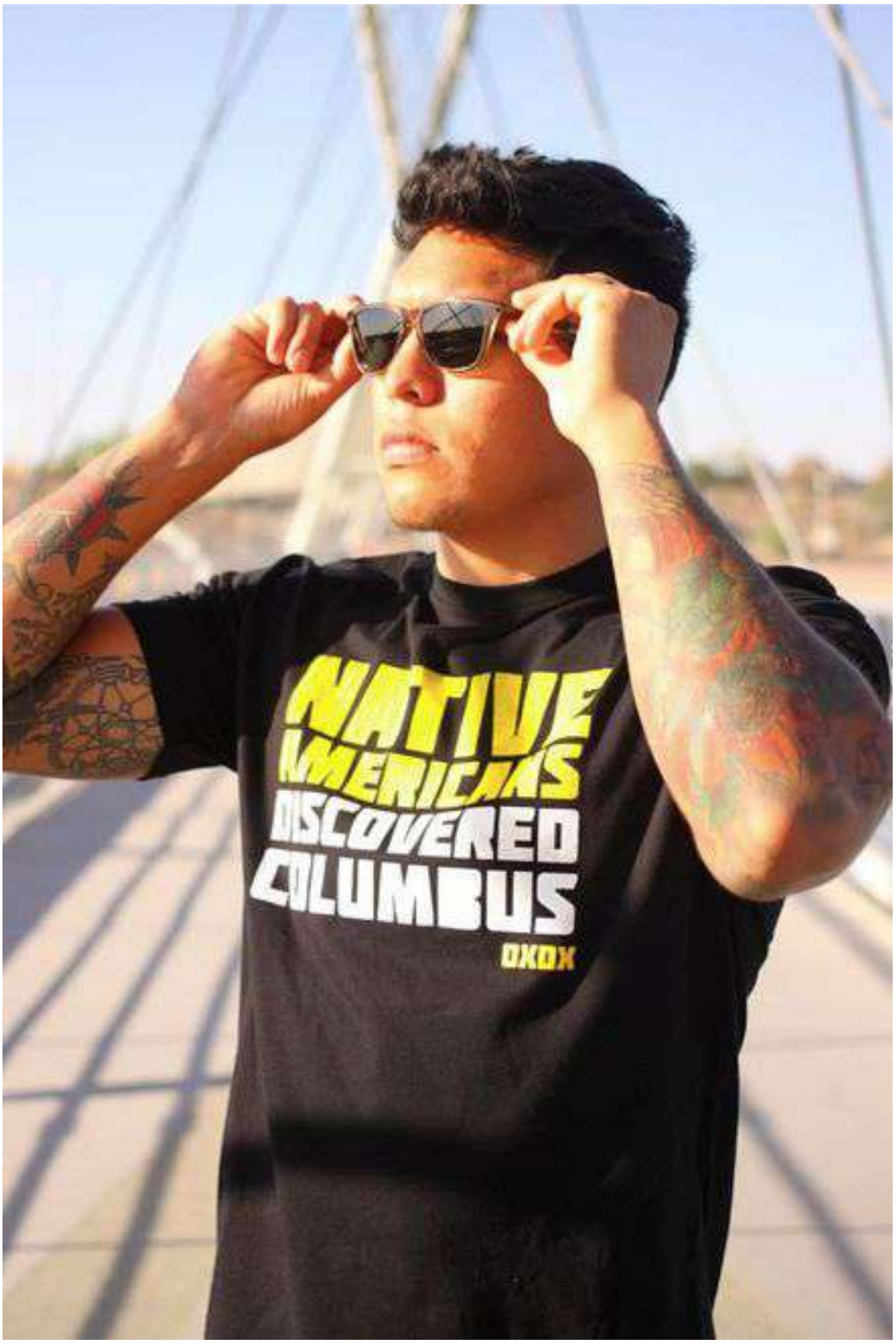
THE State reward for dead Indians has been increased to $200 for every red-skin sent to Purgatory. This sum is more than the dead bodies of all the Indians east of the Red River are worth.

An Indian Hunt.

DEMING, N. M., Oct. 9.—Reports are coming in from various points in Arizona that the old pioneers of the Territory, tempted by the reward of $250 for Indian scalps made by several counties in Arizona, have started out on the hunt for redskins, with a view of obtaining their scalps. They think this is the most practicable method suggested for ever ending the Apache Indian war. The $250 is merely incidental to the hunt. It pays for whisky and tobacco. It is believed that several New Mexican cities and counties will adopt this plan of exterminating the savages. The fight at Gallarp's ranch yesterday has thoroughly aroused Western New Mexico, and the additional troops who were forwarded from Albuquerque, and who went to the ranch, are now being held in readiness. The Indians are roaming about in small bands, and this enables them to commit crimes and escape or hide easier than when they were all together. Some killing is looked for.

Sources : https://www.mollylarkin.com/whats-name-shameful-case-washington-redskins/ ; https://newsmaven.io/indiancountrytoday/archive/seeking-250-reward-settlers-hunted-for-redskin-scalps-during-extermination-e-m9B_A2N79k-hEF9bbit0IQ/

(Image 59) Le T-shirt « Native Americans Discovered Columbus » conçu par Jared Yazzie de la maison de couture OxDx



Source : Ruiz-Grossman 2018

(Image 60) Le T-shirt « Mis-Rep » conçu par Jared Yazzie de la maison de couture OxDx



Source : Ruiz-Grossman 2018

Racisme environnemental

Le racisme environnemental, aussi connu sous la dénomination de justice environnementale, est un concept créé aux États-Unis dans les années 1970 et 1980 qui vise à interroger la gestion inéquitable des risques, des pollutions et des infrastructures toxiques dans les communautés de couleur[419]. Ces injustices environnementales existent aux niveaux international, national et local dans une multitude de sociétés. Par exemples :

- L'exportation de déchets (soit électroniques, soit industriels, soit recyclables) des pays riches (souvent occidentaux et majoritairement blancs) vers les pays pauvres (souvent du sud où vivent majoritairement des gens de couleur) montre l'intersection qui relie le pouvoir économique, la gestion environnementale et la justice raciale.
- A la *Ciudad de Mexico*, capitale nationale du Mexique, les ordures de la ville sont entreposées, stockées et triées dans les quartiers les plus pauvres, où vivent les indigènes au nord du centre-ville loin des quartiers plus riches et touristiques tels qu'*el Centro Histórico*, *Polanco* à l'ouest et *Coyoacan* au sud.
- Au Michigan, dans le nord du *Midwest* des États-Unis, un problème de pollution et de contamination, qui aurait complètement pu être évité en 2014, a rendu l'eau de la ville de Flint (majoritairement afro-américaine et pauvre) imbuvable. Lors de la révision et la soumission de cette thèse en 2020, ce problème n'est toujours pas résolu.

L'histoire du racisme environnemental aux États-Unis est, sans surprise, liée au *Manifest Destiny* et à la conquête de l'ouest par les colons euro-américains découlant du régime *Settler Colonialism*. L'implantation du *Indian Removal Act of 1830* en 1850 a obligé toutes les tribus et nations autochtones, qui vivaient sur des terres traditionnelles situées à l'est de la Rivière Mississippi, à se déplacer plus à l'ouest vers des terres trop sèches, éloignées et stériles pour attirer l'attention des colons ou des corporations[420]. Plus tard, au XIXe siècle, le bison américain a été chassé presque jusqu'à l'extinction, dans le cadre d'un programme de l'armée américaine qui encourageait les colons à en tuer le plus

419 Bullard, R.D. (1994). *Unequal Protection : environmental justice and communities of color*, San Francisco : Sierra Club Books.

420 Hooks, Gregory, and Chad L. Smith (2004). "The treadmill of destruction: National sacrifice areas and Native Americans." *American Sociological Review* 69.4 : 558-575.

possible **(Image 61)**. De concert avec le *Indian Removal Act*, ces chasses ont été organisées afin de priver les Autochtones des plaines de leurs moyens de subsistance et de les forcer ainsi à se rendre dans des réserves plus à l'ouest. Plus tard, lors de la Deuxième Guerre mondiale, les bases et les installations militaires se sont régulièrement établies à proximité des réserves autochtones, puisque ces endroits étaient considérés comme des sites à faible risque, en raison de leur isolement et de leur densité de population relativement faible[421].

En Arizona, de 1944 à 1986, les sociétés minières ont récolté 4 millions de tonnes d'uranium en territoire Navajo grâce à des contrats facilités par le gouvernement américain, qui utilisait l'uranium pour la fabrication des bombes nucléaires. De 1945 à 1992, le même gouvernement a effectué plus de 1 000 essais nucléaires, principalement aux îles Marshall, mais également dans les États de l'ouest du Colorado, de l'Alaska et du Nevada. À la fin de la guerre froide, plus de 500 mines d'uranium sont abandonnées sur les territoires de la nation Navajo. Aujourd'hui encore, beaucoup de membres de cette nation meurent d'insuffisance rénale et des cancers liés à la contamination par l'uranium. Une nouvelle recherche relève la présence d'uranium chez les bébés qui naissent dans la réserve Navajo[422]. Aujourd'hui aux îles Marshall, les cancers et les anomalies congénitales liés aux radiations, ainsi que la relocalisation forcée causée par la dégradation de l'environnement, ont détruit et dispersé la société traditionnelle marshallaise au fil de quelques générations seulement. Loin des îles Marshall et de la Nation Navajo, à partir des années 1920, le racisme environnemental influence également la planification de la construction de la ville de Phoenix. Par exemple, les industries et d'autres agents polluants étaient intentionnellement planifiés pour se retrouver près des quartiers peuplés par les personnes de couleur et le plus loin possible des zones résidentielles *anglo* et *white*. Ce système du *Sunbelt Apartheid* existe toujours par la ségrégation des résidents latinos et pauvres dans les zones industrielles de *South Phoenix*[423].

421 *Ibid.*

422 Morales, Laurel (2016, 10 avril). "For The Navajo Nation, Uranium Mining's Deadly Legacy Lingers." *NPR*, www.npr.org/sections/health-shots/2016/04/10/473547227/for-the-navajo-nation-uranium-minings-deadly-legacy-lingers

423 Bolin, Bob, Sara Grineski, and Timothy Collins (2005). "The geography of despair: Environmental racism and the making of South Phoenix, Arizona, USA." *Human Ecology Review*: 156-168.

Le projet du *Dakota Access Pipeline* sur la réserve *Standing Rock* et le *South Mountain Freeway Project* à Phoenix en Arizona sont deux des manifestations récentes du racisme environnemental envers les Autochtones. Le *Dakota Access Pipeline* (DAPL), aussi connu comme le *Bakken Pipeline*, est un oléoduc de 1 886 km qui s'étend de Stanley au Dakota du Nord à Patoka en Illinois, il traverse les États du Dakota du Sud et de l'Iowa. Initialement, il devait passer par la ville de Bismarck, la capitale du Dakota du Nord, qui possède un taux de résidents euro-américains de 93%, mais en septembre 2014, son trajet a été modifié à cause des risques de contamination de l'eau potable[424]. Le nouveau trajet proposé, qui est la route actuelle de l'oléoduc aujourd'hui, si situe à 500 mètres au nord de la Réserve de *Standing Rock*. Sa trajectoire passe en bas du lac Oahe et des rivières Mississippi et du Missouri, trois sources d'eau importantes pour les gens de la réserve et des communautés autochtones nombreuses au sud.

En raison de préoccupations similaires à celles des résidents blancs de Bismarck quant à la contamination de l'eau, et de craintes quant à la perturbation d'anciens lieux de sépulture des Sioux, il y avait une résistance vocale depuis le début de ces plans. Au printemps 2016, LaDonna Brave Bull Allard, une aînée des Sioux de Standing Rock, crée un camp qui servira de centre de préservation culturelle et de résistance spirituelle contre la construction de l'oléoduc. Au cours de l'été, ce camp et d'autres camps affiliés ont attiré des milliers d'activistes venant de partout dans le monde afin de soutenir la lutte contre l'oléoduc. Ces appuis et manifestations ont attiré l'attention aux niveaux national et international et sont considérés comme ayant contribué à : « *reshaping the national conversation for any environmental project that would cross the Native American land*[425] ». Grâce à ce rapport de force, en décembre 2016, le corps d'ingénieurs de l'armée américaine sous l'administration Obama refuse de donner l'autorisation pour forer sous la rivière Missouri évoquant des raisons environnementales. Malheureusement, en janvier 2017, le nouveau président Trump renverse la décision d'Obama par un ordre exécutif. En février 2017, les soldats de la garde nationale américaine délogent de force les derniers manifestants afin de permettre la construction de l'oléoduc[426]. Le premier juin 2017, l'oléoduc

424 Dalrymple, Amy (2016, 18 août). "Pipeline route plan first called for crossing north of Bismarck." *The Bismarck Tribune*, https://web.archive.org/web/20161101185338/http://bismarcktribune.com/news/state-and-regional/pipeline-route-plan-first-called-for-crossing-north-of-bismarck/article_64d053e4-8a1a-5198-a1dd-498d386c933c.html

425 Liu, Louise (2016, 13 septembre). "Thousands of protesters are gathering in North Dakota – and it could lead to nationwide reform." *Business Insider.* https://www.businessinsider.com/photos-north-dakota-pipeline-protest-2016-9/#while-members-of-the-standing-rock-sioux-tribes-began-protesting-the-project-as-early-as-april-protests-heated-up-in-august-as-numbers-increased-to-the-thousands-1

426 Wong, Julia Carrie (2017, 23 février). "Police remove last Standing Rock protesters in military-style takeover;" *The Guardian*, https://www.theguardian.com/us-news/2017/feb/23/dakota-access-pipeline-camp-cleared-standing-rock

devient commercialement opérationnel, et depuis, il transporte de 75 000 à 91 000 mètres cubes de pétrole brut par jour.

Le *South Mountain Freeway Project* est une extension routière située à l'ouest et au nord de l'autoroute *AZ 202 Loop*. Elle fait le tour des régions de l'est et centrale de Phoenix en traversant et reliant les villes satellites de Scottsdale, Mesa, Gilbert et Chandler. Approuvé en 2015, prévoyant une ouverture pour 2019 ou pour 2020, le *South Mountain Freeway* traverse le *South Mountain Park and Preserve*, connu sous les noms de *Moadog* ou *Moahdak Do'ag* par les membres de plusieurs tribus autochtones d'Arizona qui s'occupent de ce site sacré. En 2016, des membres de la tribu Akimel O'odham et des militants pour l'environnement ont créé un camp près du chantier de construction de la future autoroute pour manifester contre les impacts négatifs qu'elle va engendrer. Selon les membres du camp:

> *Moadag is one of the most sacred sites to the Four Southern Tribes of Arizona, which are the Gila River Indian Community, the Ak-Chin Indian Community, the Salt River Pima-Maricopa Indian Community, and the Tohono O'odham Nation. There are over 20 Arizona tribes which attach cultural significance to the South Mountain Range…. When we say we are making our stand at camp, we mean that we are praying for the mountain, and for the animals and plants there. We have donations and campers coming in every day*[427].

Lors de mes travaux de terrain en Arizona, j'ai assisté à plusieurs évènements visant à sensibiliser le public et à recueillir des fonds pour les luttes et organisés conjointement par DAPL et *South Mountain Freeway*. Les artistes et collectifs hip-hop engagés comme Shining Soul et Neoglyphix prenaient régulièrement part à ces rassemblements. Ils ont tous deux organisé plusieurs concerts et expositions en vue d'une collecte de fonds visant à soutenir ces luttes. En plus de ses contributions monétaires, l'artiste visuel Dwayno Insano, cofondateur de Neoglyphix et lui-même membre de la tribu *Salt River Pime-Maricopa Indian Community* gardienne du site sacré le *Moadag*, a créé et fait circuler plusieurs œuvres critiques du *South Mountain Freeway* et de ses impacts environnementaux et culturels **(Images 62 & 63)**. En tant que photographe bénévole pour le blog et journal *The iiSH* (*Indigenous Intellectual Sovreignty*

427 Maryniak, Paul (2016, 5 octobre). "South Mountain Freeway Design Rolled out as Native Americans Ramp up Protests." *East Valley Tribune*, www.eastvalleytribune.com/arizona/south-mountain-freeway-design-rolled-out-as-native-americans-ramp/article_80dc9bee-8992-11e6-9fce-5b7c922577c3.html

Hub)[428], j'ai assisté à une manifestation et à un rassemblement organisés en solidarité au DAPL et à *South Mountain Freeway Project* au centre-ville de Phoenix en septembre 2016 (**Images 64, 65 & 66)**.

Bien que les Américains de toutes origines puissent apprécier la nature, la question de la préservation des lieux sacrés révèle des différences significatives entre les cosmologies, les épistémologies et les valeurs communes des Autochtones et des colons euro-américains. Au cours des 20 000 dernières années, les communautés autochtones, qui vivaient alors en Amérique du Nord, ont dû assurer la gestion de l'environnement, vue comme un devoir sacré transcendant les individus et même les générations[429]. L'avènement du capitalisme et de la technologie dans les sociétés *Settler Colonial* a érodé le lien qui existait alors entre les êtres humains et leur environnement. Alors que la majorité des spiritualités autochtones posent la nature comme un réseau interconnecté qui inclut les êtres humains, la vision chrétienne du monde capitaliste, qu'ont la plupart des allogènes aux États-Unis, repose plutôt sur l'idée de la nature comme étant un obstacle à vaincre ou à apprivoiser dans une quête de richesse. Penser la nature uniquement comme une ressource à exploiter a des conséquences. À l'ère du réchauffement climatique, de l'instabilité climatique accrue, de l'acidification et de l'élévation du niveau de la mer, nous assistons à la concrétisation de la dégradation de l'environnement. Selon Deloria, et des scientifiques climatiques de partout à travers le monde, les humains sont face à l'urgence pour réévaluer l'approche de la gestion de l'environnement et de sa durabilité :

> *Sacred places are the foundation of all other beliefs and practices because they represent the presence of the sacred in our lives. They properly inform us that we are not larger than nature and that we have responsibilities to the rest of the natural world that transcend our own personal desires and wishes. This lesson must be learned by each generation ; unfortunately the technology of industrial society always leads us in the other direction. Yet it is certain that as we permanently foul our planetary nest, we shall have to learn a most bitter lesson. There probably is not sufficient time for the non-Indian population to understand the meaning of sacred lands and incorporate the idea into their lives and practices. We cannot but hope that some protection can be afforded these sacred places before the world becomes wholly secular and is destroyed*[430].

428 https://www.facebook.com/pg/theiish/about/ ; https://twitter.com/thatstheiish

429 Par exemple, le principe des sept générations de la nation Haudenosaunee (mieux connue sous le nom d'Iroquois) exige que les décisions que nous prenons aujourd'hui aboutissent à un monde durable sept générations plus tard.

430 Deloria, Vine (1972/1994). *God is red: A native view of religion*. Wheat Ridge : Fulcrum Publishing, p. 281-282.

(Image 61) Photo d'un tas de crânes de bisons américains tués par des colons lors de chasses massives organisées dans les années 1870



Source :
https://en.wikipedia.org/wiki/Environmental_racism#/media/File:Bison_skull_pile_edit.jpg

(Image 62) Peinture numérique « Enslaved to Development » (2018) réalisée par l'artiste de Neoglyphix, Dwayno Insano. Il critique avec cette œuvre la construction de l'autoroute *South Mountain Freeway* et son impact sur le *Moadag* et les peuples qui le considèrent comme lieu sacré.



Source : https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2676873782327949&set=pb.100000160594142.-2207520000.1559438256.&type=3&theater

(Image 63) Peinture numérique « Groundtaking » (2019) réalisée par l'artiste de Neoglyphix, Dwayno Insano. Il critique avec cette œuvre la construction de l'autoroute *South Mountain Freeway* et son impact sur le *Moadag* et les peuples qui le considèrent comme lieu sacré.



Source: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2427059060642757&set=pb.100000160594142.-2207520000.1559438448.&type=3&theater

(Image 64) Des orateurs s'adressent à la foule lors de la manifestation contre le DAPL et le *South Mountain Freeway* au centre-ville de Phoenix. Les trois photos suivantes captées le 10 septembre 2016.



(Image 65) Des résidents de Phoenix et d'autres participants au rassemblement versent de l'argent pour soutenir les manifestants des camps contre le DAPL pendant que des orateurs s'adressent à la foule, lors du rallye contre le DAPL et le *South Mountain Freeway.*



(Image 66) Des participants au rassemblement signent une banderole afin de montrer leur solidarité avec les manifestants du DAPL et du *South Mountain Freeway*



V. Travail de terrain : Les engagements de Shining Soul et de Neoglyphix

J'ai rencontré les deux MCs du groupe Shining Soul, Alex Soto et Franco Habré **(Image 67)**, pour la première fois dans le bâtiment du *Historic Y* à Tucson le soir du 18 octobre 2014. Ils venaient de terminer une performance lors de l'événement *Shake Off The Occupation, From the Borderlands To Palestine : A Benefit for Gaza /Un Concierto de Benefico a Gaza* **(Image 68)**. Je me souviens clairement avoir été impressionné par leurs paroles engagées, leur énergie positive, leur présence sur scène et le son nostalgique et mélodique de leurs instruments et échantillons musicaux. Je me suis présenté à eux lorsqu'ils sont sortis de scène en les remerciant d'abord pour leur performance. Nous avons ensuite échangé quelques mots superficiels sur nos projets militants respectifs. Quelques semaines plus tard, le vendredi 7 novembre 2014 au matin, je reçois un appel téléphonique surprise de ma meilleure amie de l'époque qui m'invite à venir la rejoindre sur la pelouse devant le Arizona State Museum (ASM) pour l'aider dans l'installation de la première exposition de Neoglyphix, un nouveau collectif de graffeurs et d'artistes aérosols autochtones qui ouvrira le lendemain matin[431].

Je me trouvais dans ma classe au moment de l'appel. J'étais précisément en train de réviser et de finaliser mon plan de cours d'anthropologie économique que je devais enseigner 15 minutes plus tard. J'ai eu très peu de temps pour choisir ce que j'allais faire : soit je continuais la leçon comme prévu, soit je décidais de fournir à mes étudiants une occasion unique d'assister à l'installation d'une des rares expositions autochtones contemporaines dans le plus grand et plus vieux musée d'anthropologie du sud-ouest des États-Unis. Après quelques brefs moments de réflexion, j'ai accepté l'invitation de mon amie en annonçant à mes étudiants qu'ils auraient la chance de faire une expérience d'apprentissage par l'expérience. Au moment de cette annonce, je ne savais aucunement que cette décision me lancerait dans un projet de recherche s'échelonnant sur plus de quatre ans, dans cinq pays différents, et composerait la plus longue section de ma thèse.

En générant le corpus de ce projet, j'ai appliqué la méthode d'observation participante aux expositions, concerts, ateliers, réunions et répétitions artistiques ; à l'organisation des interventions, des évènements et des ateliers publics à travers la pédagogie hip-hop en collaboration avec les artistes engagés décrits ici ; à l'incorporation de matériaux et d'évènements réalisés par des artistes engagés,

431 Pour voir le clip promotionnel de Neoglyphix 2015, qui résume visuellement l'événement de Neoglyphix 2014 accompagné par la musique de Shining Soul : https://www.youtube.com/watch?v=3bwemYxlLYI (Otero 2015).

collaborant occasionnellement à mes cours universitaires, apportant des réflexions critiques et permettant des occasions d'apprentissage par l'expérience et service. J'ai été aussi guidé et aidé énormément par plusieurs conversations formelles et informelles avec la co-directrice et co-fondatrice de Neoglyphix, Dr. Martina Dawley, Alex Soto et Franco Habré de Shining Soul. Considérant que l'autodétermination dans la représentation des artistes et des peuples autochtones et chicanos est au cœur de cette section, j'ai tenté, dans cette section et tout au long de ce projet, de laisser les artistes et les collaborateurs parler pour eux-mêmes, en intégrant des citations provenant directement d'eux et de leurs œuvres et performances créatives autant que possible. Puisque Shining Soul et Neoglyphix sont connus en Arizona et internationalement, j'ai pu utiliser des extraits d'articles et des interviews déjà publiés comme citations. J'ai également modéré, enregistré, transcrit et cité sélectivement, avec la permission des autres participants, les discours publics de la table ronde sur le Hip Hop Autochtone au Tucson Hip Hop Festival 2017.

À l'exception des conversations avec l'une de mes mentors et également membre du jury de ma thèse, Dr. Dawley (qui n'étaient pas enregistrées, mais documentées à l'aide de notes ethnographiques), j'ai décidé tôt dans la planification de ce projet de concentrer mes efforts et mon temps sur le terrain. Je souhaitais ainsi développer un rapport et des relations professionnelles et amicales avec les artistes engagés afin de faciliter l'observation participante et les interventions directes, contrairement aux autres sections de cette thèse, qui sont basées sur des entretiens ethnographiques, formels et enregistrés. En tant qu'Euro-Américain, anthropologue et employé d'une institution historiquement liée au *Settler Colonialism* en Arizona (i.e. l'Université d'Arizona), cette approche m'apparaissait correcte. Considérant également les ruptures de confiance occasionnées par des chercheurs travaillant avec des Autochtones en Arizona récemment[432], cette approche était la seule manière viable et responsable de générer un corpus pour réaliser ce projet[433]. Bien qu'il ait été un succès jusqu'à maintenant, le travail de terrain et l'analyse de cette étude ont également généré plusieurs questions qui sont partiellement développées dans la conclusion de cette Section et abordées plus en détails dans la section de conclusion de la thèse elle-même. Maintenant qu'une confiance et que des relations professionnelles et amicales avec les artistes collaborateurs ont pu être établis, il sera facile d'utiliser des méthodes de recherche plus intimes s'il advenait que je revienne sur le terrain pour de futures recherches.

432 Pacheco, Christina M., et al. (2013). "Moving forward: breaking the cycle of mistrust between American Indians and researchers." *American journal of public health* 103.12: 2152-2159.

433 Pour lire davantage sur les défis et les protocoles à suivre dans la recherche avec les communautés autochtones et des artistes engagés, voir la section de Réflexion Critique.

(Image 67) Photo des membres du groupe hip-hop engagé Shining Soul, de gauche à droite : Franco Habre/Bronze Candidate, Alex Soto/MC Liaizon et Lawrence Martinez/DJ Reflekshin. Photo promotionnelle envoyée à l'auteur par le groupe en 2017.



(Image 68) Affiche pour l'événement *Shake Off The Occupation, From the Borderlands To Palestine : A Benefit for Gaza /Un Concierto de Benefico a Gaza* organisé par l'artiste/activiste Cosmo Brown/Timo Padilla à Tucson le 18 octobre 2014



Shining Soul

Rapper on sabbatical, radical MC
I keep it tactical like Hannibal, Alex the Great is who I be,
Fanatical yet practical like Cochise
Anti-capitalist, smash capital from Phoenix to DC
Taking it international, I Rage Against the Machine,
By keeping the spit flammable, like molotovs I heave
Light it up like kerosene, yo is how I intervene (huh)
Take and crash the scene (huh) when me and BC convene
Soundbombing, bringing the Rawkus
Yo my inner-compass has no reluctance for injustice
Hence why I bust this, dope rhyme with substance
I spit what I want while saying 'Fuck Columbus'

-MC Liaizon/Alex Soto, extrait du freestyle qui a ouvert
La table ronde Native American Hip Hop au
Tucson Hip Hop Festival 2017

Shining Soul[434] est un groupe de hip hop engagé qui vient de Phoenix en Arizona. Il a été formé en 2007 par le *beatmaker* et MC Franco Habré (nom de scène Bronze Candidate) et le MC Alex Soto (nom de scène MC Liaizon). Le DJ Lawrence Martinez (nom de scène DJ Reflekshin) a rejoint le groupe en 2013. Shining Soul a sorti trois albums (*We Got This* de 2011, *Sonic Smash* de 2013 et *Politics Aside* de 2016). Le groupe tourne depuis des années aux États-Unis (partout dans le sud-ouest et dans plusieurs réserves autochtones ; de même qu'à Oakland, à Seattle, à Los Angeles, à Chicago, à Detroit, à Washington D.C. et au Kansas), au Canada (à Vancouver, à Toronto et à Montréal), il a même réalisé une tournée d'ateliers et de concerts de trois semaines en Allemagne. Bien que ses membres soient autochtones (Soto est Tohono O'odham et Martinez est Navajo) et chicanos (Habré)[435], et que

434 https://shiningsoulmusic.bandcamp.com/ ; http://shiningsoul-music.blogspot.com/ ; https://www.facebook.com/shiningsoulphx/

435 Habré est un résident qui a vécu toute sa vie à Phoenix il vient d'une famille d'activistes chicanos ; Soto est originaire de la Nation de Tohono O'odham à Sells, en Arizona, il a passé son adolescence à Phoenix où il habite toujours ; et Martinez est né dans la réserve Navajo de Shiprock, au Nouveau Mexique, il habite maintenant à Phoenix depuis plusieurs années.

l'identité soit une partie fondamentale de la culture hip-hop[436], Shining Soul ne s'identifie pas comme groupe autochtone. Selon Martinez, ils se considèrent comme des artistes hip-hop avant tout : « *One thing we've never really said is that we are native hip-hop. We're just hip-hop. We just happen to be Native Americans who do hip-hop*[437] ».

Shining Soul a été particulièrement actif dans les dernières années, notamment en faisant plusieurs tournées et séances d'enregistrement de sa musique. Ses membres, en tant qu'artistes hip-hop, souhaitent mettre en lumière les injustices sociales et initier un changement radical. Dans sa biographie officielle, le groupe Shining Soul évoque l'influence des origines activistes new-yorkaises de la culture hip-hop sur sa musique :

> *Straight outta the desert borough, Arizona's premier hip-hop duo Shining Soul, show that the element of rap still is a conduit for revolutionary change. Fronted by MCs Liaizon of Central Phoenix/Tohono O'odham Nation and Bronze Candidate of South Phoenix, Shining Soul brings to light the social injustices that attack their daily lives, such as the criminalization and militarization of indigenous and immigrant communities, while sharing and maintaining the essence of hip hop culture*[438].

Bien qu'ils s'identifient d'abord comme des artistes hip-hop, les problèmes spécifiques liés au système *Settler Colonial,* qui ont un impact négatif sur leurs communautés et qui font donc partie de leur identité, sont également mentionnés dans leur biographie. Leur appartenance à des communautés indigènes, dénigrées et marginalisées par le système *Settler Colonial*, a une influence importante sur leur musique résistante et engagée. Plutôt que d'invisibiliser l'assimilation des Premiers Peuples par le *Settler Colonialism*, Soto et Habré considèrent que la connaissance de soi et de son histoire, notamment de l'instauration du faux récit colonial par les colons, est un outil important pour les personnes autochtones. C'est ce qu'ils essaient de mettre en avant dans leur musique et dans leurs luttes :

---

436 Flores, Juan (2000). *From bomba to hip-hop: Puerto Rican culture and Latino identity*. New York : Columbia University Press.
Forman, Murray, and Mark Anthony Neal (2011). *That's the joint!: the hip-hop studies reader*. London : Routledge.
Hill, Marc Lamont (2009). *Beats, rhymes, and classroom life: Hip-hop pedagogy and the politics of identity*, *op. cit.*

437 Keil, Jason (2017, 10 octobre). "Shining Soul Nominated for Three Native American Music Awards." *Phoenix New Times*, www.phoenixnewtimes.com/music/native-american-music-awards-shining-soul-9721620

438 Sonic Bids (2019). "Shining Soul Bio." *Sonicbids*, www.api.sonicbids.com/band/shiningsoul/

> **MC Liaizon**: *First and foremost, I'm Tohono O'odham, which translates to desert people and is the second largest tribe next to the Navajo in the so-called U.S. Our land mass is as big as the state of Connecticut and shares 79 miles of so-called US/Mexico border. The line was drawn since 1848 with the Gadsden Purchase, so our nation and community has been divided in half. Our tribal lands go to Rocky Point, Hermosillo, and spans as far north as Phoenix.*
>
> …
>
> **Bronze Candidate**: *I'm a Chicano, I come from generations in the valley of what we call Phoenix. I'm pretty much a desert person as well. But three generations is not that long, people like my boy Alex, MC Liaizon, he's been here since time immemorial. So what does that look like when I'm trying to claim space here? So my music comes from me as a human being, as a Chicano, and as an MC and beat maker. So that brings it back to this imperialism we try to address in our music*[439].

Tel que décrit en détail dans cette section, le système impérialiste auquel Habré se réfère se déploie sous plusieurs formes en Arizona et plus globalement aux États-Unis. L'une des formes les plus insidieuses de l'impérialisme américain est la suprématie blanche puisqu'elle a des ramifications persistantes imbriquées dans la hiérarchie sociale et dans l'économie de l'Arizona et de tout le pays. Plutôt que de se décourager et de se soumettre à sa domination, les artistes de Shining Soul s'inspirent de l'histoire des luttes contre le *Settler Colonialism*, et des changements tangibles et positifs qu'elles ont occasionnés en Arizona et ailleurs. En se référant au slogan du *United Farm Workers Movement* de César Chavez (i.e. *Si se puede* en espagnol, traduit par « Oui, nous pouvons » en français), Habré/Bronze Candidate conceptualise l'Arizona comme un lieu important pour la lutte contre la suprématie blanche, les mentalités toxiques du *Settler Colonialism* et ses effets économiques et sociaux :

> **Bronze Candidate**: *[Arizona] It's also the home of Si Se Puede, as we say. And the house of insurrection. It's in our rhymes. It's the front lines of this new white supremacy we're seeing, and that's what we call it, because that's what it is. It comes from colonization and this domination of the social order, you see the disparities in the distribution of quote-unquote wealth.*
>
> **Carl Gibson**: *And you see it in high unemployment rates in indigenous communities compared to white communities, incarceration rates and all that?*

439 C. Gibson, "Shining Soul: A Phoenix Hip-Hop Duo Raps on Border Militarization", *op. cit.*

> **Bronze Candidate**: *Right. It's the allegiances that are there that are not talked about and kind of invisible. There's destitute people across the board. Whatever you look like, whatever your pigment is. It's that allegiance to what we call whiteness. Because that gives you privilege over people who are darker than you. And at the end of the day, I mean, you don't want to be criminalized for being poor. You want to pass the buck to someone else. And look at who's historically been marginalized and how violence has been projected upon certain groups of individuals*[440].

En plus de critiquer le *Settler Colonialism* à travers leur musique et dans leurs interviews, le 21 mai 2010, Habré et Soto, au sein d'un groupe de six activistes, occupent et ferment le siège d'US Border Patrol à Tucson pour protester contre la militarisation de la frontière américano-mexicaine et la criminalisation des peuples autochtones et Chicanos **(Image 69)**. Depuis 2008, Habré et Soto sont également très actifs dans l'organisation d'ateliers pédagogiques donnés gratuitement sur le hip-hop. Ces ateliers sont ouverts aux jeunes d'Arizona, des réserves autochtones et généralement des lieux où ils passent en tournée. Pendant mes observations participantes avec Shining Soul (décrites plus en détail dans le paragraphe suivant), j'ai découvert que leurs ateliers étaient majoritairement organisés dans les bibliothèques publiques de Phoenix, où travaillent Habré et Soto comme bibliothécaires à temps partiel[441] **(Image 70)**. Selon Soto, son travail de bibliothécaire lui a non seulement permis de payer ses factures et de soutenir sa musique, mais a également permis à Shining Soul de présenter la culture hip-hop aux jeunes dans un format institutionnel.

> *I started working there* [à la bibliothèque] *to support myself and my music, but then it also turned out to be one of the first places Shining Soul held rhyme-writing workshops for youth…For us, it was a place where hip-hop could be presented in an institutional format, while also helping young people understand what they are capable of*[442].

---

440 *Ibid.*

441 Bien que DJ Reflekshin ait apporté des contributions et des connaissances précieuses, et bien qu'il soit le membre du groupe le plus âgé et le plus célèbre, il n'a pas joué un rôle central dans ce projet. Pendant la période de mon travail sur le terrain, Habré et Soto travaillaient à temps partiel avec le *Phoenix Public Library*, ils avaient donc plus de temps pour faire les ateliers et pour contribuer à ma recherche. Pendant ce temps Martinez/DJ Reflekshin travaillait à plein temps dans un secteur différent. Il avait un emploi bien rempli à cause de ses nombreuses participations à des événements et des performances, générées par son succès en tant qu'artiste solo avant de rejoindre le groupe.

442 Reznick, Alisa (2019, 9 mai). "Dean's Medalist Uses Music, Education to Advocate for Native Americans in Arizona." *ASU News*, asunow.asu.edu/constituent-type/alumni?page=2&page%5Cu003d34=

Les ateliers de Shining Soul que j'ai observés et co-facilités débutaient toujours par un aperçu historique de la culture hip-hop mettant en avant ses racines activistes. La deuxième partie de l'atelier visait plutôt à montrer les techniques de création et de production d'arts hip-hop, avec une attention particulière portée aux éléments de MCing (i.e. la composition et la performance de chanson rap), de DJing (i.e. le turntablisme) et la création de rythmes ou de musique instrumentale (i.e. le *beatmaking*). Bien que l'organisation de ces ateliers représente une partie importante de la mission que s'est donnée Shining Soul, l'expression et le partage musical restent leurs priorités. Selon Soto, évoquant leur tournée de 2015 en Allemagne, les ateliers pédagogiques peuvent parfois servir de porte d'entrée pour réaliser des concerts et des performances :

> *We got invited to do beat making workshops that we've been doing around here for the past seven years…. We are doing workshops for kids 8 a.m to 5 p.m. Monday through Friday, they are going to make beats, they're gonna do some rhymes and perform a song. That's more or less what paid for the ticket, and they were like 'you're out here anyway, want to go on tour?' and we were like 'fuck yeah.' Our first priority is to get our music across*[443]. (Moses 2015)

Afin de mener l'observation participante avec Shining Soul, j'ai organisé plus de 10 événements entre le 7 septembre 2016 et le 4 mars 2017[444], qui se sont tous déroulés (tous sauf un) dans la zone métropolitaine de Phoenix[445]. De toutes les interactions que j'ai pu avoir avec Shining Soul, j'inclus dans cette liste uniquement les événements documentés par des notes de terrain anthropologique. Dans le cadre de l'entièreté de nos interactions (i.e. celles qui ont été documentées formellement, ainsi

443 Moses, Jeff (2015, 14 mai). "Shining Soul Prepares to Teach Hip-Hop to German Children." *Phoenix New Times*, www.phoenixnewtimes.com/music/shining-soul-prepares-to-teach-hip-hop-to-german-children-7327373

444 Bien que j'aie tissé des relations amicales avec le groupe depuis 2014, ce n'est que pendant l'année scolaire 2016-2017 que j'ai réellement pu entamer un travail de terrain avec Shining Soul lorsque j'ai été embauché comme professeur de français à l'Université de l'État d'Arizona à Tempe, une ville satellite presque entièrement encerclée par la ville de Phoenix, la capitale de l'État d'Arizona.

445 L'observation de deux ateliers de Hip Hop 101 pour les jeunes organisés par Shining Soul à la branche Palo Verde de la Bibliothèque Publique de Phoenix (les 7 et 28 septembre 2016) ; des performances à Arizona Hip-Hop Day 2016 (le 19 novembre) et un concert au Crescent Ballroom (le 6 février 2017) où j'ai amené quelques uns de mes étudiants de français de l'Université de l'État d'Arizona, tous les deux à Phoenix ; la réunion mensuelle de *Ableton User Group* à Tempe (28 novembre 2016) ; la réunion de *Dance Matters* à l'Université de l'État d'Arizona pour promouvoir un cours de hip-hop qui a été annulé par l'administration universitaire plus tard le jour même de la réunion (29 novembre 2016) ; un atelier de l'écriture créative à la biaisé de la pédagogie hip-hop à la branche César Chavez de la Bibliothèque Publique de Phoenix (3 décembre 2016) ; une session d'écriture et de freestyling avec Bronze Candidate chez moi à Tempe (20 décembre 2016) ; le tournage du clip pour la chanson « All Day » par Shining Soul à Nogales, Sonora, Mexique (5 février 2017) ; et une réunion chez Habré pour discuter les échantillons de l'instrumentale qu'il a réalisée pour la tournée des ateliers de pédagogie hip-hop au Maroc en mars 2017 (4 mars 2017).

que les rendez-vous informels et amicaux), j'ai agi à titre de fan, d'ami, de co-organisateur et de co-facilitateur d'ateliers, de promoteur (d'une tournée européenne en 2018 qui ne s'est pas réalisée), de modérateur et de co-panéliste. J'ai collaboré avec Shining Soul à l'organisation de trois interventions pédagogiques qui ont connu un certain succès :

1. Ils sont venus faire une présentation de 75 minutes, le 11 novembre 2015, pour discuter de leur musique et de leur engagement social dans mon cours d'anthropologie linguistique ANT 215 : *The Nature of Language* à Pima County Community College à Tucson. L'intervention a commencé avec un rap freestyle de Soto accompagné d'un beatboxing live fait par Habré. La discussion s'est ensuite poursuivie sur les chansons « *Papers* »[446] et « *No Mercy* »[447], toutes deux critiquant la politique raciste d'immigration américaine et la militarisation de la frontière en Arizona, surtout sur la Nation Tohono O'odham[448] **(Image 71)**.

2. L'atelier « 123…Rap ! Une Soirée de Hip Hop (en) Français », qui s'est déroulé le 1er novembre 2016 à l'Université de l'État d'Arizona à Tempe, co-facilité par Norton, Soto et Habré, et organisé avec la *School of International Languages and Cultures* et le Cercle Français. L'atelier a utilisé le modèle mis en avant par l'association culturelle parisienne et pédagogie hip-hop 123…RAP ![449] pour faire découvrir aux participants (plus de 35 étudiants et professeurs de langues de l'Université de l'État d'Arizona, en plus de quelques résidents de Tempe ne faisant pas partie du milieu académique) le hip-hop francophone. L'événement visait à leur donner une occasion d'apprendre à composer et à interpréter leurs propres textes de rap en français avec le soutien d'un professeur français, d'un expert en pédagogie hip-hop (Norton) et d'artistes hip-hop locaux professionnels (Soto et Habré) **(Image 72)**. Pendant la première partie de l'atelier, Norton a présenté la chanson « Blend » de Gaël Faye et Tumi[450] afin de montrer la complexité et la diversité du rap français et francophone, de discuter de l'utilisation de la langue informelle dans l'art et la communication quotidienne (ex. : le verlan et le mélange des langages dans l'emploi du français en contextes postcoloniaux) et de guider les participants

446 Clip de « Papers » : https://www.youtube.com/watch?v=x79mpAj84ww ; paroles « *Papers* » : https://genius.com/Shining-soul-papers-lyrics
447 Clip de « *No Mercy* » : https://www.youtube.com/watch?v=8eW_MndajlE
448 J. Moses, *op. cit.*
449 https://www.onetwothreerap.com/ ; https://www.facebook.com/OneTwoThreeRap/
450 Clip de « Blend » : https://vimeo.com/54882018 ; paroles : https://genius.com/Gael-faye-blend-lyrics

dans l'apprentissage plus traditionnel du français à travers la grammaire, la syntaxe et le vocabulaire.

La deuxième partie de l'atelier, dirigé par Soto et Habré, a notamment offert aux participants une introduction à l'histoire et à la culture hip-hop, à la composition des textes et instruments hip-hop, à la musique et aux engagements de Shining Soul. Une brève discussion a suivi sur les conséquences actuelles du *Settler Colonial* au niveau local et sur les enjeux auxquels font face les communautés de Habré et de Soto à Phoenix et en Arizona (ex. la militarisation de la frontière et la criminalisation des personnes autochtones et chicanos). L'atelier s'est ensuite conclu par une période de 20 minutes consacrée à l'écriture de textes de rap en français où les participants bénéficiaient de l'aide des intervenants. La période d'écriture était suivie d'un cypher (i.e. performance de rap en groupe) où ils ont eu l'occasion d'interpréter leurs propres textes et de se joindre à une performance musicale d'artistes hip-hop professionnels **(Image 73)**.

3. La table ronde autour du Hip Hop autochtone au Tucson Hip Hop Festival 2017 (THHF 2017), a eu lieu à Tucson le 25 février 2017 **(Image 74)**. Modérée par Norton, cette table ronde réunissait des artistes hip-hop des nations Pascua Yaqui, Tohono O'odham, Hopi, Navajo/Diné, Omaha et latino/Chicano pour discuter des problèmes et des enjeux liés au hip-hop autochtone en Arizona. L'identité et l'authenticité ont été les deux thèmes centraux des présentations, auxquelles ont assisté avec enthousiasme plus de 40 membres de la communauté[451].

Le point culminant de nos collaborations a été en février et mars 2017. Il y a d'abord eu le tournage du clip de la chanson de Shining Soul « All Day »[452] et l'organisation en collaboration avec le groupe d'une tournée internationale d'ateliers pédagogiques hip-hop dans les écoles du *American Language Center* au Maroc et avec l'association 123…Rap ! à Paris dans le 18e. Le clip de « All Day » a été tourné

451 Khmara, Danyelle (2017, 23 février). "Tucson Hip-Hop Fest Is More than Dope Flow and Strident Rhymes." *Tucson Weekly*, www.tucsonweekly.com/tucson/tucson-hip-hop-fest-is-more-than-dope-flow-and-strident-rhymes/Content?oid=7597696&fbclid=IwAR0bK7UNVlV6dwCoawzvJZS4zXWbcyUjZKqlPW16K5MtcEFi-Keb4tWWOvs

452 Clip de « All Day » : https://www.youtube.com/watch?v=hIaGI1L00Co

en deux étapes dans deux lieux significatifs du *Settler Colonialism* en Arizona : à un poste de contrôle de la US Border Patrol, situé sur la nation Tohono O'odham, près de Sells en Arizona ; et devant le mur de la frontière américano-mexicaine à Nogales, à Sonora, au Mexique. Réalisé par le cinéaste et l'artiste multimédia Klee Benally[453] (Navajo/Diné), les couplets de Habré (filmé devant le mur de la frontière) et de Soto (filmé devant le point de contrôle) sont entrecoupés d'un témoignage en langue O'odham livré par Winona Larson (citoyen de la nation O'odham et résident permanent à Choulic Village, qui se situe à moins de 15 kilomètres de la frontière). Le témoignage condamne l'imposition de la politique d'immigration *Settler Colonial* sur le territoire des O'odham. Plus qu'une simple critique du racisme et de la xénophobie dans les politiques d'immigration *Settler Colonial*, le clip de « All Day » montre que les valeurs humaines universelles de respect, de solidarité et d'amitié transcendent la fétichisation capitaliste du libre marché et de la militarisation de la frontière.

En 2017, pendant la deuxième semaine de mars, j'ai effectué une tournée dans les écoles du *American Language Center* au Maroc dans les villes de Meknès, Fès, Oujda, El Jadida, Mohammadia, Casablanca et Marrakesh, et à Paris 18e en collaboration avec 123…RAP ! **(Image 75)**, livrant 12 ateliers pédagogiques sur le hip hop. J'ai préconisé le format de 123…RAP ! afin d'enseigner l'anglais à travers un clip de hip-hop, et la discussion critique de son contexte culturel, historique et géographique. Pour ces ateliers, les paroles et le clip de « All Day » ont permis d'expliquer aux étudiants marocains les enjeux *Settler Colonial* auxquels font face les communautés Tohono O'odham et chicanos en Arizona. Pour la section de l'atelier où les étudiants devaient composer et interpréter leurs propres chansons hip-hop, j'ai demandé à Habré/Bronze Candidate de créer une pièce instrumentale composée d'échantillons musicaux Gnawa, une vieille tradition musicale du désert marocain. En plus de fournir aux étudiants marocains une palette musicale qui leur serait familière, l'utilisation de cette pièce dans l'atelier avait pour fonction de fusionner la théorie et la pratique de l'apprentissage des langues. Elle a également permis d'illustrer la capacité dynamique du hip-hop à créer des connexions, à travers l'expression artistique, entre des gens aux frontières géographiques, linguistiques et culturelles différentes. Finalement, dans l'esprit des ateliers pédagogiques de hip-hop livrés par Shining Soul, un clip de cinq minutes a aussi été réalisé exclusivement pour les ateliers de la tournée. Dans ce clip, Habré/Bronze Candidate accueille les étudiants et leur explique le processus créatif en leur montrant

453 https://kleebenally.com/

l'équipement qu'il a utilisé pour créer la pièce instrumentale Gnawa/hip-hop qui accompagne son rap à la fin de l'atelier.

En plus d'un engagement direct dans les causes qui leur tiennent à cœur, l'existence et l'action en toutes directions d'un groupe hip-hop engagé composé d'artistes autochtones et chicanos, unis pour dénoncer les injustices, va à l'encontre des processus mis en place par le *Settler Colonial*. Il réussit à contrer la stratégie coloniale qui vise à diviser pour mieux régner. De plus, dans un État marqué par le racisme structurel et un financement défaillant dans l'éducation publique, offrir aux jeunes pauvres de couleur des ateliers gratuits de production artistique, d'histoire critique et d'expression de soi représente également un geste de résistance importante face à la suprématie blanche et au colonialisme. Selon Soto:

> *The threat is always there whenever artists -- especially hip-hop artists who are brown and who are indigenous, especially with a politically conscious message such as ours -- travel. But I'm ready for anything, because you never know how the state is going to operate with their regulation of movement…I wouldn't say we have any fear, because we aren't doing anything -- except for being who we are and traveling across Mother Earth, and Mother Earth has no boundaries and no borders*[454].

(Image 69) Soto (en bas à gauche vêtu d'un chandail bleu à manches longues) et Habré (plus loin à gauche vêtu d'un chandail blanc) avec d'autres activistes se sont enfermés dans le vestibule du siège de l'US Border Patrol à Tucson pour manifester contre la militarisation de la frontière et la criminalisation des migrants en Arizona, le 24 mai 2010.



Source : O'odham Solidarity 2011

454 J. Moses, "Shining Soul Prepares to Teach Hip-Hop to German Children", *op. cit.*

(Image 70) Photo de l'atelier jeunesse Hip Hop 101 organisé par Shining Soul, à la division Palo Verde de la bibliothèque publique de Phoenix, le 28 septembre 2016



(Image 71) Photo de la première intervention organisée avec Shining Soul dans le cours de ANT 215 : *The Nature of Language à Pima County Community College* à Tucson le 11 novembre 2015. Le jeune homme au centre de la photo, portant un pull gris sans chapeau est Enrique Garcia Naranjo/ DJ Q du collectif Ojalá Systems.



(Image 72) L'affiche annonçant l'atelier « 123…Rap ! Une Soirée de Hip-Hop de Rap (en) Français » co-facilitée par Shining Soul et l'auteur le 1er novembre 2016 à l'Université de l'État d'Arizona

123...RAP!: Une Soirée de Hip-Hop Français





Tuesday, November 1st	6:00-7:30PM | LL 165

Presented in collaboration with the Cercle Français, this workshop will feature live beats from Arizona's premier hip-hop duo Shining Soul, present an interactive lesson on French language and hip-hop culture, and conclude with a writing workshop where participants will compose and perform original lyrics in French.

Please contact Charles Norton with any questions: charles.norton@asu.edu

SHINING SOUL

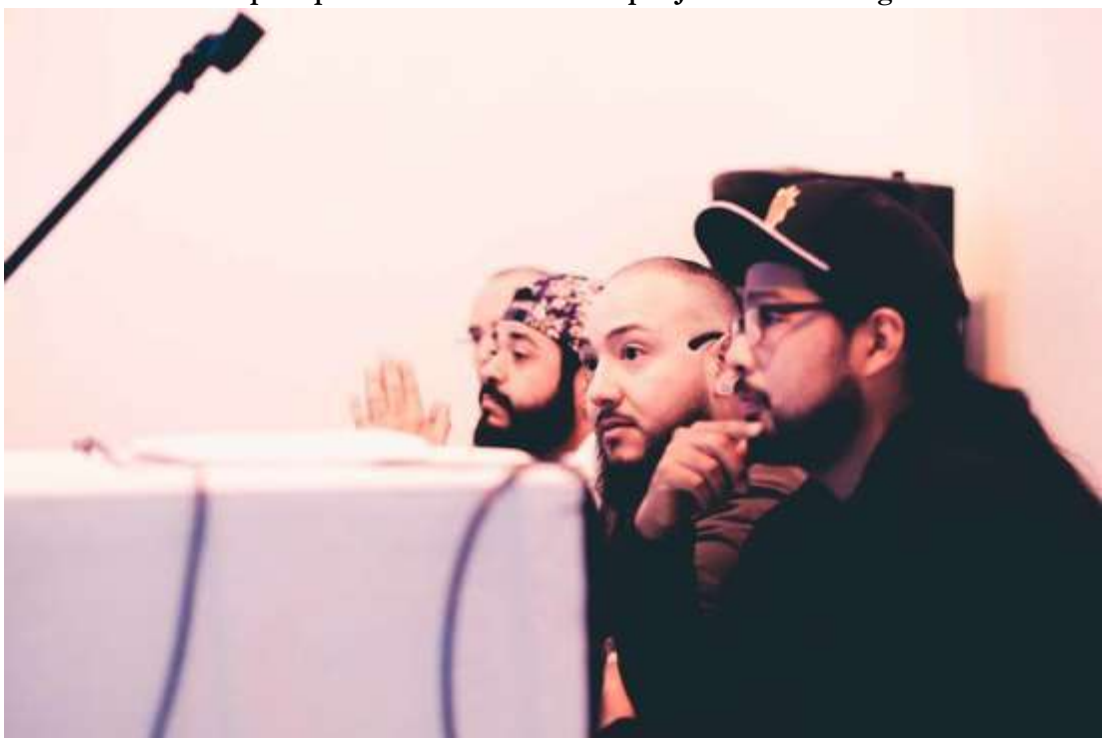
ASU School of International Letters and Cultures
Arizona State University

Silc.asu.edu

(Image 73) Photo du cypher/performance d'étudiants, qui ont participé à l'atelier « 123…Rap ! Une Soirée de Hip-Hop (en) Français » avec Soto et Habre de Shining Soul (au centre droit de l'image) le 1er novembre 2016 à l'Université de l'État d'Arizona



(Image 74) Soto et Habré de Shining Soul, Daniel G. et Norton à la table ronde Hip Hop Autochtone au Tucson Hip Hop Festival de 2017. Photo par Julius Schlosburg.



(Image 75) Affiche de la tournée des ateliers de pédagogie hip-hop au Maroc et à Paris en 2017



Neoglyphix

We represent the action of living, breathing, painting, of being in the now. We're not going to sit in a museum for 'specialists' to study and claim to know what's going on with the past. We're here, we're now, and we're telling our own stories, our ideas in our own way[455].

-Dwayne Manuel/Dwayno Insano

Fondé en 2014 par la professeure de l'Université d'Arizona et conservatrice de l'ASM, Dr. Martina Dawley (Hualapai/Navajo) et l'artiste visuel Dwayne Manuel/Dwayno Insano (Onk Akimel O'odham), Neoglyphix[456] est un collectif dynamique de graffeurs et d'artistes aérosols autochtones basé en Arizona. Le nom Neoglyphix est un amalgame du préfixe « Neo », du grec *neos* signifiant « nouveau », et « Glyphix » qui fait référence à des arts et des écrits muraux anciens de sociétés indigènes tels que les Égyptiens et la culture Maya. Bien que le nombre de participants varie beaucoup d'un événement à l'autre, le groupe Neoglyphix compte environ une vingtaine d'artistes affiliés **(Image 76)**,[457] qui ont des styles divers **(Image 77)** et qui sont originaires des communautés indigènes différentes en Arizona, en Californie, au Nouveau Mexique, à Sonora (Mexique), et à Hawaii.

Formé pour s'attaquer au manque de représentation d'artistes autochtones contemporains dans les espaces publics[458] et les institutions comme le *Arizona State Museum* à cause de l'adhésion au *Safety Zone*[459], Neoglyphix a deux objectifs principaux : 1) rappeler au public que les Autochtones existent toujours, et qu'ils participent à la vie et à la culture moderne des États-Unis et d'ailleurs ; et, 2) engager

455 Aztlan Collective (2017, 3 juillet). "Native American Artist, Dwayne Manuel Re-Imagines O'odham Designs." *The Aztlan Collective*, www.aztlancollective.com/dwayne-manuel/

456 https://www.neoglyphix.net/ ; https://www.facebook.com/Neoglyphix-589105461610583/; https://www.instagram.com/neoglyphix/ ; neoglyphix16@gmail.com

457: Navem (Onk Akimel O'odham), Unek (Jemez Pueblo/Tewa), Eroder (Onk Akimel O'odham), Dytch66 (Apache), Nox (Tohono O'odham), Ingen (Tohono O'odham), Dwayno Insano (Onk Akimel O'odham), Breeze (Onk Akimel O'odham), Strike (Tohono O'odham), Akers (Yaqui), Cyfi (Yaqui), Robr (Oah'u), Cozie (Navajo), Douglas Miles (Apache), Dues (Sisseton Wahpeton Dakota), Lokey (Akimel O'odham), Yuku (Yaqui), Rezmo (Navajo), Trie (Santa Clara Pueblo), Vyal (Yaqui), Rogue (Tohono O'odham) et Reznik (Tohono O'odham). Bien que la professeure Martina Dawley ne soit pas graffeuse, en tant que co-fondatrice, elle reste toujours active dans l'organisation et dans la promotion du groupe.

458 Par exemple, l'artiste Neoglyphix Breeze affirme que: « *It's tough to find contemporary indigenous art represented in Phoenix…there are a lot of indigenous artists, so we wanted to bring a platform for those artists to have a voice and present their work* » (Trimble 2017).

459 T. Lomawaima & T. McCarty, *"To Remain an Indian": Lessons in Democracy from a Century of Native American Education*, *op. cit.*

les jeunes et les communautés diverses à travers l'interaction directe avec les artistes Neoglyphix pendant leurs expositions, rendant l'art autochtone contemporain accessible à tout le monde. Selon Dawley :

> *Neoglyphix is all about the art as a visual movement and we want to let everybody know that Indigenous peoples are here and they are amazing, and they have amazing art. It's just not only about turquoise, it's not about baskets, it's not about pottery, but it's about what you see every day, in everyday life. So it's pretty multifaceted, but the two main messages we want to express is that : 1) Indigenous people have amazing talents ; they're here. 2) It's all about the youth and community. We want to be here for the youth, for the community, to let them know that Indigenous people are not just people from the past, and we do want to express to the youth that they are relevant. They are important. They do have talents, whether it's scribbling on a note pad. Whether it's listening to hip-hop music. Whether it's dreaming about being a great athlete, they are relevant. That's what Neoglyphix is all about*[460].

Pour atteindre ses buts et ainsi rendre l'art contemporain autochtone plus accessible et visible, les organisateurs et les artistes de Neoglyphix utilisent principalement la technique du *live painting* (i.e. le peinture en direct) comme moyen pour faciliter les interactions et le dialogue entre les artistes et le public **(Image 78)**. Selon mes observations, qui sont corroborées par le succès du groupe, le *live painting* est un outil très puissant. Il permet non seulement de démontrer que les peuples autochtones existent toujours et créent des arts contemporains, mais il permet aussi de démystifier les arts aérosols et le graffiti en général. Le *live painting* est une technique flexible, Neoglyphix l'utilise sous plusieurs formes : des expositions en plein air (ex. : Neoglyphix 2014 et 2015 devant le ASM), des ateliers et formations de graffiti et d'art aérosols avec des jeunes (ex. : à Anchorage Museum en 2016[461]), et pour collecter des fonds et soutenir l'activisme environnemental qui résiste à la DAPL et au *South Mountain Loop*[462]. En dehors du *live painting*, Neoglyphix atteint ses objectifs à travers le mentorat

460 Speakerbox X HipHop (2016, 25 août). "Wild Stylin' with Local Graffiti Collective Neoglyphix." *YouTube*, Downtown Radio 99.1FM, www.youtube.com/watch?v=5_81lRZN7j4

461 Voir : www.anchoragemuseum.org/media/press-releases/street-art-empowers-youth/ (Anchorage Museum 2016).

462 Les interventions de *live painting* de Neoglyphix dans ces trois domaines mentionnés sont nombreuses. Voici une liste partielle des événements produits par le groupe en 2016 et en 2017 : le *Indigenous Fine Arts Market* à Santa Fe, Nouveau Méxique ; Indigenous Comic Con à Albuquerque, Nouveau Mexique ; exposition de Neoglyphix à la Salt River Pima Maricopa Indian Community ; exposition *de First Fridays* à Tucson en collaboration avec l'association BarrioMindz ;

intergénérationnel d'artistes autochtones lors de la conception de murales collaboratives dans des espaces publics et privés (ex. : le *Tucson Museum of Art* et des bureaux gouvernementaux à la Salt River-Pima Indian Community) **(Image 79)**. Tel que l'aborde la citation de Dwayno Insano au début de cette section, toutes les interventions de Neoglyphix ont pour objectif de mettre en avant la survivance des peuples autochtones, leur dynamisme et le fait qu'ils sont les auteurs de leur propre destin.

Bien que les membres du collectif Neoglyphix soient des artistes contemporains, leur esthétique et leur pratique sont toujours ancrées dans les arts autochtones plus « traditionnels ». Par exemple, son co-fondateur, Dwayne Manuel, est le fils d'Alice Manuel, reconnue dans le domaine du tissage de paniers O'odham. Elle est, elle-même, très active dans la préservation et la formation des arts autochtones[463]. De plus, les formes et l'esthétique des paniers O'odham sont largement influencées par les designs de Manuel **(Images 80)**. Selon l'artiste :

> Hôte (4 :34) : *How would you describe your style ?*
>
> Dwayno : *My style for my murals I would describe as Indigenous Wildstyle. More specifically O'odham Wildstyle because I use a lot of my people's basketry designs in the murals I do. They're complex and very colorful, but it's a wildstyle version of traditional artwork I guess you could say.*
>
> Hôte (5 :10) : *Let's say that you're painting a mural, what type of elements and design components would you say that you use ? What type of colors ?*
>
> Dwayno : *Very circular, with a lot of circular designs, but at the same time a lot of squares and rectangles. For my color choices, I use a lot of complementary colors : orange versus blue, red verses green, yellow versus purple…If I describe it to the viewers, it would be like an explosion pretty much*

exposition de *First Saturdays* au Huhugam Cultural Center dans le Gila River Nation ; le Tucson Hip-Hop Festival ; et le Ajo Mural Festival dans le Tohono O'odham Nation.

463 Southwest Folklife Alliance (2018, 26 avril). "Not Just a Basket: A Conversation with Alice Manuel." *Southwest Folklife Alliance*, www.southwestfolklife.org/not-just-a-basket-a-conversation-with-alice-manuel/?utm_campaign=shareaholic&utm_medium=email_this&utm_source=email

because the basket designs always starts from the middle and expand out. I like to play off that in my murals where they expand beyond…I also like the idea of movement[464].

Manuel, en utilisant les motifs de son peuple comme inspiration pour ses dessins, réalise des arts visuels et matériels qui permettent de recontextualiser sa culture dans des formes qui sont plus accessibles pour les jeunes et pour un public plus contemporain. Par exemple, pour mettre en avant l'histoire de la région, lors du Superbowl de 2015 (qui a eu lieu à Phoenix), la compagnie Nike a recruté Manuel pour créer une gamme limitée de produits conçus sur mesure inspirés des cultures autochtones locales[465]. Pour créer ces articles, Manuel a combiné des dessins sportifs modernes à des images traditionnelles provenant de la cosmologie de sa culture **(Image 81)**. Dans sa collection pour Nike, et dans ses murales abstraites, Manuel utilise le motif traditionnel O'odham de I'itoi, connu en anglais comme le *Man in the Maze* (« l'homme dans le labyrinthe » en français). Cette image est significative dans la cosmologie et l'histoire de l'origine des peuples O'odham, c'est l'un des motifs primaires dans les paniers O'odham **(Images 82)**. Pour Manuel, l'utilisation de ces images traditionnelles pour des produits commerciaux et dans les arts modernes n'est pas de l'appropriation culturelle. C'est seulement une autre manière de recontextualiser sa culture dans la société américaine contemporaine. La collection de Nike réalisée par Manuel, ainsi que ses tableaux digitaux et ses murales aérosols, permettent de faire comprendre à un public plus large que les peuples autochtones existent toujours, et qu'ils utilisent des médias et des méthodes contemporaines pour faire avancer leurs propres traditions artistiques. Selon Manuel, ses dessins représentent un point d'intersection entre la culture et l'esthétique O'odham et la société américaine contemporaine :

[The designs] are representations of the relationship between traditional Native American culture and modern American society and culture. Pretty much everything is a circle in O'odham culture, the maze of life, the sun, the moon, we dance in a circle, and a lot of ceremonies utilize circular composition. It feels right to me and is aesthetically perfect, the eye loves to look at it[466].

---

464 Speakerbox X HipHop (2016, 17 décembre). "Dwayno Insano of Neoglyphix Chills w/ SBX." *YouTube*, Downtown Radio 99.1FM, www.youtube.com/watch?v=ubkWolmcHJk

465 Gay, Gerald M. (2015, 22 février) "UA Grad Designs Nike Shoes with O'odham Imagery." *Arizona Daily Star*, https://tucson.com/business/local/ua-grad-designs-nike-shoes-with-o-odham-imagery/article_df2062d9-9ff4-592b-8581-640d1a6456ed.html

466 Aztlan Collective, "Native American Artist, Dwayne Manuel Re-Imagines O'odham Designs", *op. cit.*

La famille et la culture de Manuel sont des inspirations pour lui. Dans sa pratique, il accorde également beaucoup d'importance à l'éducation et à l'engagement auprès d'étudiants. Manuel, qui possède un diplôme de l'Institute of American Indian Arts[467] et une maîtrise en Beaux-Arts de l'Université d'Arizona, croit que le rôle de l'artiste est d'inspirer la créativité et l'autonomisation chez les jeunes avec lesquels il travaille. En décrivant une récente visite dans une classe d'art à la Cactus Canyon Middle School, Manuel a déclaré :

> *It was important [for me to come to the school] because my job as an artist is to inspire, and more specifically, to inspire the youth. If my journey and experience can be inspiration and/or motivation for a young person to spark their soul with some sort of power, then I have done my job…. My lessons were primarily on higher education, art, and perseverance. I try to encourage teens by empowering their expression, ideas and thoughts. I want students to learn that we all have a journey to take and we should always choose a journey that is fulfilling, positive and worth something to our inner-selves*[468].

En dehors de ses visites dans ces classes, Manuel a également donné des cours d'art à ses anciennes écoles, à l'Université d'Arizona à Tucson et chez lui, à Salt River High School, qui est située dans la Salt River-Pima Indian Community, à l'est de Phoenix. Avec son ami et collègue artiste de Neoglyphix, Breeze, Manuel offre des formations populaires d'art aérosol et de graffiti à des jeunes marginalisés de Phoenix à travers le programme *Labor of Love*. Ils enseignent dans leurs cours la manipulation de peinture aérosol en tant qu'outil artistique, et montrent comment l'utiliser pour combattre les stéréotypes négatifs liés au graffiti. Ils expliquent également les méthodes de préparation et de sécurité et l'importance de la persévérance dans les arts et dans la vie. Selon Manuel:

> Hôte (14 :39) : *So Dwayno, we were talking about the programs you're planning on having in the future for teaching.*
>
> DWAYNO (14 :51) : *Teaching…for Neoglyphix our aim is to reach out to the youth more. So a lot of our actual members already do a lot of youth work themselves. More specifically my homie from*

467 https://iaia.edu/

468 Smith, Mykayla (2017, 18 mai). "Graffiti Artist Visits School to Inspire, Motive Students." *Canyon Chronicle*, www.canyonchronicle.com/805/news/graffiti-artist-visits-school-to-inspire-motive-students/

home Breeze, or Breeze One from Phoenix. We teach at-risk youth at home in a program called Labor of Love…What we do is we work with youth and we do a lot of painting. We teach them how to prep walls…Our main tool we use is spray paint and we're going to spin that negative thought where people think it's just vandalism…Our thing is to teach these students how to use it, how you manipulate it properly…That's what we focus on more than anything else, but a lot times there's different projects that require a brush. Then we also teach them how to protect their lungs, so you gotta wear masks…What I notice is that a lot of these youth are really drawn to the graffiti aspect of it…they're really drawn to this urban art…so we get a lot students who want to learn it…. We also teach them stuff, you know it's easy to quit. It's hard work finishing a wall and we show them that we got to follow through and finish regardless…So perseverance is definitely a life lesson they come away with learning how to paint walls[469].

Au-delà d'offrir une initiation à l'expression créative aérosol, Manuel et ses collaborateurs utilisent leurs formations pour aider les jeunes participants à mieux comprendre leurs émotions et à développer une bonne communication orale. Bien que la majorité des jeunes de toutes origines rencontrent des difficultés de communication et de gestion de leurs émotions, ces défis sont encore plus importants pour certains jeunes Autochtones, qui en plus d'éprouver tous les problèmes typiques liés à l'adolescence, doivent vivre avec des traumatismes historiques et actuels imposés à leurs communautés par le *Settler Colonialism* américain. Selon Manuel :

Dwayno (18 :21) : *I've seen in my students that they have a lot of things they hold in and it comes out later, not through art but emotions. So I think it's good that they get stuff out all the time that's not healthy to keep inside. Art and expression helps out with that, pulling out all these ideas and these thoughts, maybe these dark thoughts…I've seen a lot of my students go through that and become better humans.*

(19 :30) *Another thing I think is communication. They can talk to each other via text or some kind of typing, but I notice with my students that a lot of time they have a hard time verbally getting their point across or talking without using buttons to type stuff*[470].

469 Speakerbox X HipHop, "Dwayno Insano of Neoglyphix Chills w/ SBX", *op. cit.*
470 *Ibid.*

Bien que la majorité des formations offertes par Manuel et Neoglyphix s'adressent aux jeunes Autochtones, ils organisent des événements avec des groupes et des collaborateurs de divers horizons. À l'été 2019 notamment, les artistes Neoglyphix Yuku et Dues collaborent avec le *Tucson Museum of Art* afin de créer un programme pilote pour des jeunes marginalisés de Tucson et de la Tohono O'odham Nation. De plus, au cours des cinq années pendant lesquelles j'ai pu collaborer avec Neoglyphix, le groupe a facilité plusieurs expériences d'apprentissage de service avec mes étudiants aux origines très différentes dans diverses institutions. Ces collaborations sont discutées dans la section suivante. Manuel confirme que l'objectif de Neoglyphix est d'aller vers les jeunes Autochtones, mais que le groupe est ouvert à travailler avec toutes les institutions qui le rejoignent.

> Dwayno (20 :44) : *We mostly reach out to our community kids, Indigenous kids. But like I said, a lot of our artists already do youth work, so maybe even just reach out to Neoglyphix and say 'Hey, we want to do a workshop with youth.' We can also send someone over or as a group go over*[471].

Pour l'observation participante avec Neoglyphix, j'ai organisé au moins 10 événements entre le 7 novembre 2014 et le 7 janvier 2017. Mon travail de terrain avec Neoglyphix comprend deux événements de préparation (organisation et mise sur pied de tables rondes)[472], cinq réunions de planification[473] **(Image 83)** et trois expositions[474]. De même que pour Shining Soul, l'intégralité des interactions que j'ai pu avoir avec le groupe n'a pas été prise en compte dans le corpus puisque j'ai choisi d'inclure seulement les événements que j'ai documentés avec des notes de terrain anthropologiques. Bien que ces interactions ne se retrouvent pas dans le corpus formel, elles ont joué un rôle central dans le succès de ce projet en établissant un lien avec les artistes et collaborateurs. Dans le cadre de toutes mes interactions avec le collectif Neoglyphix, j'ai agi au titre de bénévole (préparation et récupération des panneaux en bois, création de documentation pour les expositions et de *flyers*), de coordinateur et de superviseur de bénévoles, de promoteur (d'une tournée européenne en 2018 qui ne s'est pas réalisée), de modérateur et de co-panéliste. Pour réfléchir sur la question éthique en tant que

471 *Ibid.*
472 Le 7 novembre 2014 au Arizona State Museum et le premier octobre 2015 à Barrio Hollywood, tous les deux à Tucson.
473 Le 6 septembre 2015 et le 11 septembre 2016 au ASM à Tucson, le 29 octobre au Centre de Loisirs de San Xavier à la Mission San Xavier sur le territoire de la nation Tohono O'odham au sud de Tucson, la réunion de planification de Tucson Hip-Hop Festival en novembre 2016 au centre-ville de Tucson et le 3 décembre 2016 sur la Salt River Pima-Maricopa Indian Community à l'est de Scottsdale, en Arizona.
474 La levée de fonds pour Neoglyphix 2015 au *Flycatcher* à Tucson, l'exposition de Neoglyphix le 24 octobre 2015 au ASM à Tucson et le 7 janvier 2017 à The Hive à Phoenix.

chercheur qui travaille avec des communautés autochtones, j'ai profité de cinq conversations formelles avec Dr. Dawley[475], et de plusieurs conversations informelles avec des ami(e)s, des artistes et des mentors autochtones.

Pour quantifier et discuter des résultats de mes collaborations avec Neoglyphix, leurs descriptions sont divisées en deux catégories : 1) l'engagement éducatif, et 2) la recherche collaborative :

1) Suite à l'exposition de Neoglyphix en 2014, où j'ai amené une vingtaine de mes étudiants pour aider à la logistique de l'événement, Dr. Dawley m'a invité en janvier 2015 à joindre le Neoglyphix Guild (un groupe majoritairement composé de non-graffeurs chargé du soutien et de la logistique des événements) à titre de coordinateur des bénévoles. J'ai ainsi participé aux réunions de planification, où j'ai appris beaucoup sur les dynamiques et les engagements de Neoglyphix. De plus, ce poste m'a permis de mettre à profit les événements de Neoglyphix, que j'ai pu utiliser comme occasions d'apprentissage pour mes étudiants. J'ai noué des collaborations avec le groupe dans le cadre de mes cours dans les trois institutions où j'étais embauché comme professeur adjoint et instructeur d'anthropologie, de français, d'études africaines et Hip-Hop durant la période de mon travail sur le terrain : Pima County Community College (PCCC) et l'Université d'Arizona (UA) à Tucson, et l'Université de l'État d'Arizona (ASU) à Tempe et à Phoenix.

   Notre collaboration la plus forte dans ce domaine a été l'exposition de Neoglyphix 2015 **(Images 84)** qui s'est déroulée au semestre d'automne 2015, alors que je donnais deux cours d'anthropologie économique à l'UA et un cours d'anthropologie linguistique à PCCC. À la fin de l'année 2015, bien que j'aie quitté Tucson, j'ai continué à donner des cours en ligne à l'UA jusqu'en 2019. Les événements de Neoglyphix (et autres organisations hip-hop à Tucson) ont continué à être des ressources précieuses d'apprentissage pour mes élèves et pour mes cours. Ainsi, notre collaboration a fourni des opportunités d'apprentissage par l'expérience à mes étudiants universitaires dans trois institutions différentes[476], ainsi que pour divers groupes

475 Le 17 décembre 2015, le 11 février 2016, le premier août 2016, le 11 septembre 2016 et le 7 mai 2019 tous à Tucson.
476 ANT 215 The Nature of Language à PCCC ; ANTH 150 Many Ways of Being Human, FREN 202 Intermediate French Language and Culture, FREN 371 Hip-Hop Cinema, FREN 373 US & Francophone Hip-Hop Cultures à UA ; FRE 110 Intensive French Language and Culture et FRE 202 Intermediate French Language & Culture à ASU.

d'étudiants[477] et d'amis originaires de Tucson et de Phoenix non inscrits dans les universités. Ce projet m'a également donné l'élan de développer deux nouveaux cours : AIS/AFAS 285 Native American Hip-Hop Cultures à UA (organisé avec Dr. Dawley) et FRE/SLC 194 Introduction to Hip-Hop Cultures in France and Beyond à ASU. Bien que ces nouveaux cours n'aient pas encore été donnés, ils sont le fruit de cette collaboration.

2) Un autre aspect de nos collaborations concerne la recherche universitaire et la plateforme qu'elle me donne pour propager les messages et les travaux de Neoglyphix à des publics différents. Lorsque j'ai proposé à Dr. Dawley de faire cette recherche, elle m'a demandé comment mon travail pouvait contribuer aux communautés autochtones d'où les artistes Neoglyphix sont issus. J'ai répondu qu'en plus de leur prêter main forte en tant que coordinateur des bénévoles, je souhaitais utiliser mon privilège en tant que chercheur affilié à des institutions d'enseignement supérieur internationales, telle que l'Université d'Arizona, pour amplifier et diffuser les messages, les voix et les travaux de Neoglyphix. Cet aspect est abordé plus en détail dans la section « Réflexion critique ».

En plus des conférences à Helsinki en 2015[478] et à Marseille en 2017[479], où j'ai présenté seul les travaux de Neoglyphix qui faisaient partis de mon projet doctoral, j'ai co-présenté nos collaborations avec Dr. Dawley et une artiste de Neoglyphix à deux autres colloques internationaux. Le 30 mars 2018, le Dr. Dawley et l'artiste de Neoglyphix Rezmo ont contribué à la Table Ronde des Artistes et Pédagogues Engagés Hip-Hop au Colloque Pédagogie Hip-Hop à l'Université de Paris Nanterre, que j'ai organisé et modéré **(Image 85)**. Ils y ont présenté leurs perspectives et leurs expériences. Le Dr. Dawley avait déjà une grande expérience de présentation de ses recherches dans le cadre de colloques. Visiblement, l'expérience a toutefois été très précieuse pour Rezmo, qui a fait remarquer avec joie à sa famille après la table ronde, que ses contributions étaient traduites de l'anglais au français. Un autre événement collaboratif s'est aussi déroulé dans le cadre d'une communication sur la politique de la représentation autochtone réalisée par Neoglyphix, co-facilitée par Dr. Dawley et l'auteur de la XVIIe École

477 Les programmes d'anthropologie à PCCC et à l'UA ; les programmes de français à UA et ASU ; American Indian Studies, Native American Student Association, Arizona Assurance Scholars et Peace Corps Fellows de UA.
478 Le *Hip-Hop North and South* (à l'Université de Helsinki en novembre 2015).
479 Le 8e Journée des Doctorants du Laboratoire Population, Environnement et Développement (à l'Université Aix-Marseille en mars 2017).

du Printemps en Histoire de l'Art de la RIFHA à l'Université de Montréal en mai 2019 **(Image 86)**.

Le travail de Neoglyphix est très important puisqu'il permet de s'attaquer au manque d'autodétermination des Autochtones dans leurs représentations au sein des institutions, comme les universités et les musées, ainsi que dans les espaces publics en général. L'exemple de l'organisation de cette table ronde, à l'Université de Montréal en 2019, renforce cette réalité. Parmi les quatre participants et le modérateur du débat panel d'Études autochtones de l'École du Printemps en Histoire de l'Art de RIFHA à l'Université de Montréal, Dr. Dawley était le seul participant d'origine autochtone. Bien que le Canada fasse des efforts pour reconnaître le génocide historique et l'oppression persistante des peuples des Premières Nations[480], le pays souffre toujours des limites du *Safety Zone* et du *Settler Colonialism*. Comme le ASM à Tucson, le Musée McCord à Montréal (considéré comme l'un des meilleurs musées des cultures autochtones au Canada)[481] ne comptait qu'une seule conservatrice indigène en 2019 parmi les neuf conservateurs employés par le musée.

Pour conclure la section sur mon travail de terrain, il sera utile de noter quelques différences entre mes collaborations avec Shining Soul et Neoglyphix. En tant qu'éducateur d'expérience détenant une expertise dans la pédagogie hip-hop, les interventions faites avec Shining Soul ont été particulièrement collaboratives dans un rapport d'égal à égal. J'ai observé et soutenu leurs ateliers et engagements, tout comme ils ont soutenu mes ateliers et mes cours avec du matériel artistique. Nous avons ainsi programmé et exécuté des interventions ensemble. Avec Neoglyphix, bien que le groupe m'ait traité avec respect et égalité, le rapport n'était pas le même. Il me semble que c'est parce que je ne suis ni graffeur, ni Autochtone, et que leurs travaux et raison d'être comme groupe sont beaucoup liés à l'identité autochtone. De ce fait, avec Neoglyphix, mon rôle a plutôt été d'observer, d'apprendre et d'offrir du soutien là où c'était possible de le faire pendant mon apprentissage. Deux exemples de ce soutien sont le recrutement et la coordination des volontaires qui participaient à mes cours, ainsi que le maintien des relations avec des groupes étudiants. Les deux approches ont donné des résultats positifs pour les deux groupes, pour la recherche ainsi que pour mes étudiants. Ce travail de terrain collectif m'a beaucoup appris sur l'art, l'éducation, l'histoire du Settler Colonialism en Amérique du Nord et ses effets dans la réalité contemporaine en Arizona et aux États-Unis. Pour en savoir

480 Voir : http://nctr.ca/about-new.php et https://www.mmiwg-ffada.ca/
481 https://www.musee-mccord.qc.ca/fr/

davantage sur les défis méthodologiques et les enseignements tirés de ce travail de terrain, voir la section « Réflexion critique ».

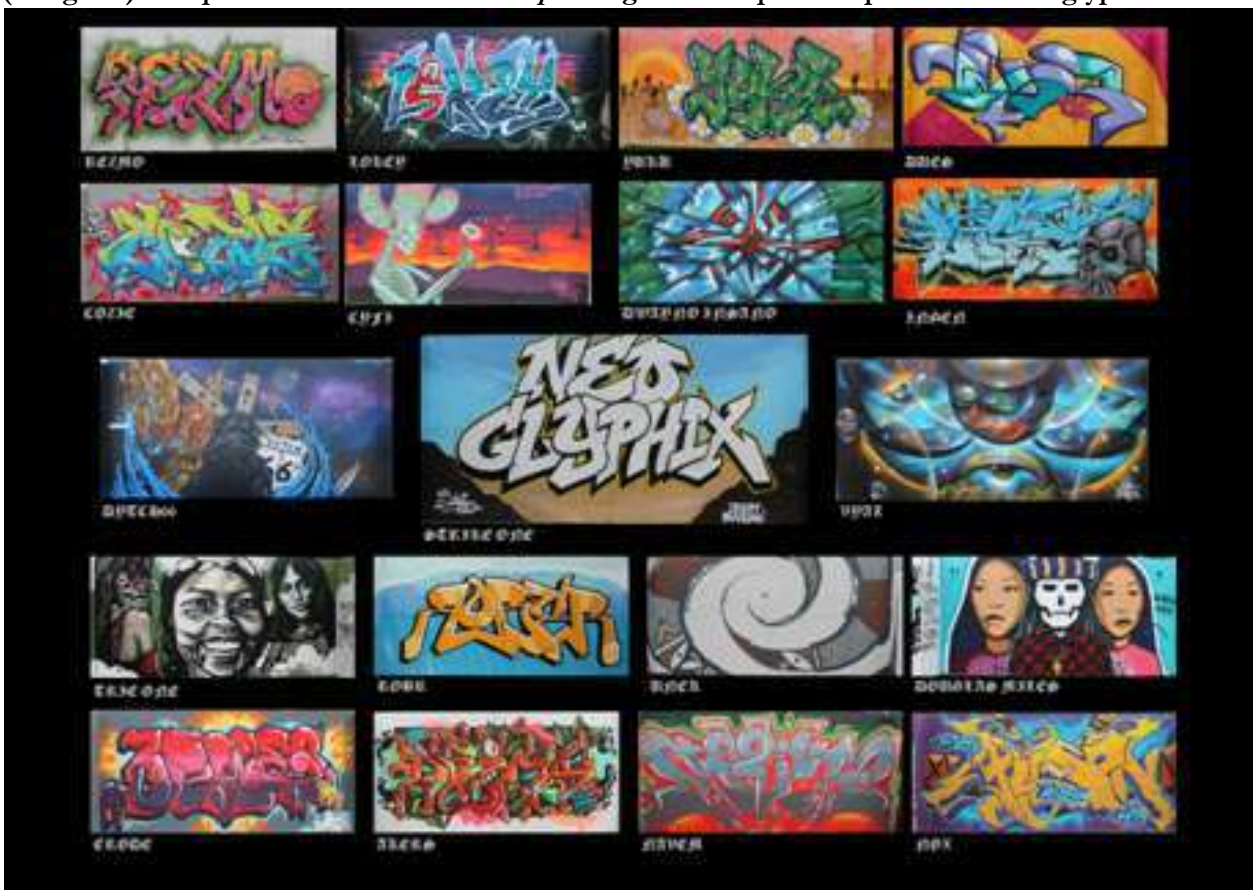
Non seulement ces deux groupes utilisent la culture hip-hop pour résister aux conséquences du S*ettler Colonialism* telles que le racisme structurel, la militarisation de la frontière et la fausse représentation des peuples autochtones par des musées et la culture populaire, mais ils utilisent également leurs expériences et perspectives pour faire avancer et enrichir la culture hip-hop et leurs communautés grâce à la performance, l'éducation et l'action directe.

(Image 76) Les artistes du Neoglyphix de 2015, photographiés devant le Arizona State Museum



Debout de gauche à droite : Reznik – participant étudiant (Tohono O'odham), Navem (Onk Akimel O'odham), Unek (Jemez Pueblo/Tewa), Eroder (Onk Akimel O'odham), Dytch66 (Apache), Nox (Tohono O'odham), Ingen (Tohono O'odham), Dwayno Insano (Onk Akimel O'odham), Strike (Tohono O'odham), Akers (Yaqui), Cyfi (Yaqui), Robr (Oah'u), Cozie (Navajo), Douglas Miles (Apache), Dues (Sisseton Wahpeton Dakota), Lokey (Akimel O'odham). À genoux de gauche à droite : Yuku (Yaqui), Rezmo (Navajo), Trie (Santa Clara Pueblo). Couchée au centre : Dr. Dawley. Absents sur la photo - Vyal (Yaqui), Breeze (Onk Akimel O'odham) et Rogue (Tohono O'odham). Photo par Amy Davila (Akimel O'odham)

(Image 77) Compilation des murales de *live painting* réalisées pour l'exposition de Neoglyphix en 2015



Source : Dr. Martina Dawley



(Image 78) L'artiste de Neoglyphix, Rogue fait du *live painting* sur un panneau en bois au *Tucson Hip Hop Festival* de 2018. Source : https://www.instagram.com/p/BfvvMyGnC2s/

(Image 79) La murale « Lady Justice » (2018/2019) de Dwayno Insano réalisée au Centre de Justice de la communauté autochtone de Salt River-Pima. L'artiste commente son oeuvre : *My largest acrylic painting to date ! This piece provided me with many personal challenges. Testing my patience, technical and physical capabilities, I felt like the painting was almost neverending. Thank you to the Court staff, security and visitors for allowing me to create in your space.*



Source :https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2820111884670804&set=a.368688746479809&type=3&theater

(Images 80) Tableaux digitaux de Dwayno Insano utilisant des formes de paniers O'odham



« Gleaming in the Conglomeration » (2019)



« You Were Born with the Stars in Your Eyes » (2018)

Sources : https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2740223319326328&set=pb.100000160594142.-2207520000.1562712640.&type=3&theater **;**

https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2609191979096130&set=pb.100000160594142.-2207520000.1562712644.&type=3&theater

(Image 81) Les Nike Air Trainer 3 Premium conçus par Dwayno Insano de Neoglyphix, sur lesquels le motif traditionnel O'odham *Man in the Maze* a été intégré.



Source : https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2643879468960714&set=pb.100000160594142.-2207520000.1562712644.&type=3&theater

(Images 82) On retrouve le dessin *Man in the Maze* dans la plupart des paniers traditionnels O'odham, dans le grand sceau de la Salt River-Pima Indian Community ainsi que dans les œuvres contemporaines de Dwayne Manuel.





Sources : https://earthart.org/happenings/kiva/labyrinths.html ; https://www.srpmic-nsn.gov/

(Image 83) Norton pose au centre avec les artistes de Neoglyphix, Nox, Ingen, Eroder et Dwayno Insano, après une réunion de planification à la Mission San Xavier dans la Nation Tohono O'odham en 2016. Photo par Dr. Martina Dawley.



Source : https://www.instagram.com/p/BMKfCySAVP2/

(Images 84) L'affiche de l'exposition de Neoglyphix réalisée en 2015 accompagnée de la liste des membres de la guilde et des autres artistes et organisations participants



STAGE PERFORMANCES

GRUPO COATLICUE
NATHIAS ARTINE (KUNG FU)
TUCSON YOUTH POETRY SLAM
NIYOL (ALEX)
TYGEL PINTO & MOSS ORION
R.A.W. AXIEM
LEILANI CLARK (POET)
GERTIE AND THE T.O. BOYZ
HA:ṢAÑ PREPARATORY &
LEADERSHIP HS ART STUDENTS
TU ROC
D SLOAN
OXDX
MC OPTIMAL
SHINING SOUL
DEAD CHIEFS
STUDENT ORGANIZATIONS

NEOGLYPHIX GUILD 2015

CO-ORGANIZERS: MARTINA DAWLEY
(HUALAPAI/NAVAJO)
DWAYNE MANUEL
(ONK AKIMEL O'ODHAM)
EXHIBIT DESIGNER: RENE GARCIA
(TOHONO O'ODHAM)
GRAPHIC DESIGNER: JAIME JACKSON
(AKIMEL O'ODHAM)
PHOTOGRAPHER: AMY DAVILA
(AKIMEL O'ODHAM)
VIDEOGRAPHER: ELIJAH GARCIA
(YAQUI)
STAGE COORDINATOR: GABRIEL OTERO
(YAQUI)
BENEFIT EVENT: PIKE ROMERO
VOLUNTEER COORDINATOR: CHARLES NORTON
FASHION COORDINATORS: ASHLEY TSOSIE-MAHIEU
(NAVAJO)
VANESSA DECARDENAS
ARCHIVISTS: JESSICA KNIEST
KARI QUIBALLO
MEMBERS: ALAINA PIERCE (TOHONO O'ODHAM)
TIM PASQUAL (TOHONO O'ODHAM)

ARTISTS

AKERS (YAQUI)
COZIE (NAVAJO)
CYFI (YAQUI)
DYTCH66 (APACHE)
DOUGLAS MILES (APACHE)
DREMPT (TOHONO O'ODHAM)
DUES (SISSETON WAHPETON DAKOTA)
DWAYNO INSANO (ONK AKIMEL O'ODHAM)
ERODE (ONK AKIMEL O'ODHAM)
LOKEY (TOHONO O'ODHAM)
NAVEM (ONK AKIMEL O'ODHAM)
INGEN (TOHONO O'ODHAM)
NOX (TOHONO O'ODHAM)
REZMO (NAVAJO)
ROBR (NATIVE HAWAIIAN)
STRIKE ONE (TOHONO O'ODHAM)
TRIE (SANTA CLARA PUEBLO)
UNEK (JEMEZ PUEBLO/TEWA)
YUKU (YAQUI)
JERRICO FRANCISCO (TOHONO O'ODHAM)

(Image 85) Dr. Dawley partage ses expériences ainsi que son expertise par Skype lors de la Table Ronde réunissant des artistes et des pédagogues hip-hop engagés au Colloque de Pédagogie Hip-Hop à l'Université de Paris Nanterre le 30 mars 2018. Photo par Hellen Miller.



(Image 86) Dr. Dawley partage son expertise sur la théorie de la *Safety Zone* ainsi que ses expériences en tant qu'unique conservatrice autochtone lors du panel d'Études autochtones à la XVIIe École de printemps en Histoire de l'Art du RIFHA, à l'Université de Montréal, le 17 mai 2019. Photo par Sayantan Mukhopadhyay.



VI. Conclusion

Malgré la connaissance que j'avais de l'histoire des systèmes d'oppression aux États-Unis avant cette recherche, ma participation à ce projet m'a fait comprendre et considérer à nouveau la profondeur et l'étendue du système de *Settler Colonialism* aux États-Unis. Bien qu'il soit dépeint par le folklore du faux récit national comme le vestige d'une histoire passée, le *Settler Colonialism* est un système actif et contemporain. Il utilise la violence physique et symbolique, l'appropriation et l'effacement culturels, le racisme structurel et environnemental, la violence policière, les déplacements et l'assimilation forcée, l'inégalité de genre et de revenu, ainsi que la stratégie de diviser pour mieux régner afin de maintenir une économie politique patriarcale et hétéronormative qui marginalise et criminalise les pauvres, dégrade l'environnement et favorise les grandes entreprises et les hommes blancs. Ce système destructeur et insoutenable est basé sur l'idéologie de la suprématie blanche, qui utilise des concepts comme le *Manifest Destiny* et le *Safety Zone* pour se renforcer et s'immiscer de manière subtile dans les lois, les programmes scolaires, les médias populaires, le langage, la moralité, l'esthétique, la politique et même le sport à tous les niveaux dans toutes les régions du pays.

Les cinq ans de travail de terrain que j'ai effectué pour ce projet m'ont permis de comprendre que Shining Soul et Neoglyphix ont émergé en tant qu'artistes de hip-hop engagés en Arizona grâce à leur intégrité artistique, à la portée géographique de leurs interventions et à leur dévouement pour l'éducation et l'engagement social en résistant au *Settler Colonialism* américain. Ces deux groupes utilisent la culture hip-hop pour résister au racisme structurel, à la militarisation de la frontière et à la fausse représentation des peuples autochtones. En outre, ils s'appuient également sur leurs propres expériences de marginalisation, perpétrées par le système *Settler Colonial*, pour faire avancer et enrichir la culture hip-hop de leurs propres communautés et de partout où ils se produisent grâce à leurs performances, à leurs enseignements et à leur engagement.

Même s'ils ont réussi à marier le hip-hop avec l'engagement pendant mon travail sur le terrain, les situations des groupes continuent à changer et évoluer. Shining Soul s'est séparé au début de l'année 2019 et ses membres suivent leurs propres chemins. Habré/Bronze Candidate se concentre davantage sur la production de reggaeton et sur la gestion d'artistes, il a rejoint son ami DJ Organic[482] pour fonder

482 @djorganicbeats

le label LATE BLMR Records[483], qui a lancé son premier projet instrumental (Compilation, Vol 1) en août 2019. Soto/MC Liaizon, après avoir repris ses études, a obtenu un baccalauréat en biblioéconomie de l'Université de l'État d'Arizona, où il a reçu une médaille du doyen[484]. Il a ensuite commencé, à l'été 2019, des études supérieures en tant que boursier à la Knowledge River à l'Université de l'Arizona[485]. Martinez/DJ Reflekshin continue de représenter le Furious Styles Crew[486] et se produit régulièrement en Arizona, et au niveau international. Chez Neoglyphix, les artistes femmes Rezmo (Navajo) et Yuku (Yaqui) et la photographe/conservatrice Amy Davila (Akimel O'odham) ont assumé des rôles de leadership dans le groupe, le professeur Dawley agit toujours à titre de conseillère pour sa part. Manuel/Dwayno Insano continue de faire des murales collaboratives, de donner des cours d'art à la Tohono O'odham Community College et il a lancé une exposition des peintures murales solo dans la dernière année[487].

De façon plus significative, Neoglyphix a complètement coupé les liens avec le Arizona State Museum pour ainsi devenir une organisation indépendante à but non lucratif. Bien que l'affiliation de Dawley au ASM l'ait aidée à débuter, les contraintes inhérentes au *Safety Zone* imposées par le musée ont finalement retardé sa croissance. En discutant de la fondation et du développement de Neoglyphix, Dawley décrit de façon concise le pouvoir d'action et de transformation que lui a permis son poste de curatrice à l'ASM, le succès inattendu des premières expositions de Neoglyphix de 2014 et de 2015, et la prise de conscience du besoin de dépasser les limites institutionnelles :

> *That's where it happened, it was 2014. I was a brand new faculty member at the university, and I didn't realize that I could sign papers and do things, so we took the front lawn by storm and we did that two years in a row. And we broke away, so we are no longer affiliated with the Arizona State Museum. We are on our own, we are our own organization, and we plan to keep growing*[488].

L'analyse de la trajectoire de Neoglyphix met donc en évidence l'importance d'embaucher plus de conservateurs et d'experts autochtones et de couleur dans les musées, les universités et les institutions

483 http://lateblmr.com/
484 A. Reznick, "Dean's Medalist Uses Music, Education to Advocate for Native Americans in Arizona", *op. cit.*
485 https://ischool.arizona.edu/knowledge-river
486 https://www.furioustylescrew.com/
487Par exemple, son exposition « Landslice » se déroule au Tucson Museum of Art du 5 août 2019 au 30 juin 2020 : https://tucsonmuseumofart.org/exhibition/landslice/
488 Speakerbox X HipHop, "Wild Stylin' with Local Graffiti Collective Neoglyphix", *op. cit.*

culturelles. Le développement et l'expansion de Neoglyphix montrent le potentiel restreint des expositions d'art autochtone contemporain dans les institutions *Settler Colonial* comme le ASM. Dans le cas de Neoglyphix, avant de devenir indépendant, ses exhibitions ont été reléguées littéralement à l'espace physique hors de l'institution muséale.

Malgré les efforts de Shining Soul, de Neoglyphix et de plusieurs autres artistes et activistes contemporains qui tentent de résister au *Settler Colonialism*, ce dernier persiste encore aujourd'hui en raison de la cupidité, de l'apathie généralisée et d'un manque de pouvoir politique individuel, un trait typique du capitalisme en phase tardive. En conséquence, l'importance de ce type d'activisme et d'engagement artistique, dans le climat politique actuel, ne peut être surestimée. Par exemple, le président américain est un suprématiste blanc ouvertement xénophobe, et un instructeur de l'ASU fait face à une peine de prison pour avoir déposé des bouteilles d'eau dans le désert afin d'aider les migrants[489]. A Tucson, l'Université de l'Arizona a récemment criminalisé les étudiants de couleur qui protestaient contre la US Border Patrol[490] en même temps que contre l'autorisation donnée au retour[491] et à la présence d'un « prédicateur » blanc, raciste, misogyne, homophobe et violent sur le campus qui utilise régulièrement l'espace pour proclamer que les femmes qui portent des vêtements serrés méritent d'être violées[492]. Ainsi, en cette époque marquée par le retour du nationalisme et du fascisme racisé, par l'instabilité grandissante du climat, par la dégradation de l'environnement, et par de fréquentes fusillades publiques, on ne saurait trop insister sur l'importance des arts engagés et militants, et sur l'importance d'écouter les voix et les connaissances des peuples autochtones. Si la politique est corrompue et que les institutions culturelles et les établissements d'enseignement supérieur ne parviennent pas à défendre la dignité et les droits humains fondamentaux, les artistes et les acteurs de la scène se doivent de le faire.

Finalement, le S*ettler Colonialism* américain lève le voile sur l'hypocrisie fondamentale sur laquelle le projet des États-Unis américains est fondé. Le document fondateur du pays, qui déclare que tous les hommes sont créés égaux, a ironiquement été écrit par des propriétaires d'esclaves et des trafiquants d'êtres humains. Comme les cas de Kalief Browder et Ethan Couch le démontrent, il existe deux

489 https://www.huffpost.com/entry/scott-warren-arizona-undocumented-migrants_n_5ceee754e4b00cfa19658ebd
490 https://www.theguardian.com/us-news/2019/apr/22/arizona-students-border-patrol-protest-charges-dropped
491 En 2016 il a été banni du campus pendant un an après avoir été reconnu coupable d'avoir agressé une étudiante qui avait contesté l'un de ses « sermons ».
492 http://www.wildcat.arizona.edu/article/2017/09/the-return-of-brother-dean

systèmes juridiques. Un pour les blancs/riches et un pour les noirs/pauvres. Le même pays qui a créé la culture hip-hop en tant que forme d'autonomisation créative et de résolution non violente des conflits chez les jeunes marginalisés est également le pays où le système d'incarcération et les fusillades à grande échelle de civils sont les plus importants dans le monde. Pour les artistes présentés dans cette section, l'hypocrisie américaine et les systèmes oppressifs que le pays continue à mettre en place représentent une menace pour leur existence tout en leur servant d'inspiration **(Images 87)**. En tant qu'immigrant européen de quatrième génération aux États-Unis, j'ai bénéficié de ces systèmes oppressifs et je m'efforce d'utiliser les privilèges qui en découlent pour y résister et les démanteler. Tel que le montre cette section, de nombreux artistes en Arizona résistent au colonialisme. De collaborer avec eux a été un grand privilège dans ma vie professionnelle. La diffusion de leurs messages était l'un des objectifs de ce travail collectif afin de lutter contre le *Settler Colonialism* et de démanteler le racisme institutionnel.

(Images 87) Œuvres de la série de peintures numériques *The Great American Possession* réalisées par Dwayne Manuel/Dwayno Insano. Selon l'artiste : *This 'Great American Possession' series is beginning to consume me, such as the demonic spirit consumes its host, such as America has consumed the Indigenous of this land. Drink it down, it never goes down smooth.*



« Devoured by Life, Liberty and the Pursuit of Happiness » (2018)

« The Patriot Infestation » (2018)



Sources : https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2405831246098872&set=pb.100000160594142.-2207520000.1565916007.&type=3&theater ; https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2339166429432021&set=pb.100000160594142.-2207520000.1565916007.&type=3&theater

Section 5 Réflexion Critique

I. Introduction et encadrement

> *There is no such thing as a **neutral** education process. Education either functions as an instrument that is used to facilitate the integration of the younger generation into the logic of the present system and bring about conformity to it, **or** it becomes "the practice of freedom," the means by which men and women deal critically and creatively with reality and discover how to participate in the transformation of their world*[493].
>
> -Paulo Freire

Cette section pose une réflexion critique sur mes expériences de professeur, de chercheur et d'artiste-enseignant hip-hop des 11 dernières années. Ces différentes pratiques se sont déroulées au-delà des limites géographiques abordées dans les trois sections ethnographiques précédentes. En ce sens, cette section est un espace d'élaboration et de synthétisation d'observations significatives que j'ai réalisées pendant mes écritures, qui traversent les frontières politiques, disciplinaires et philosophiques de cette thèse. Logiquement, dans le contexte global de ce projet, les enjeux concernant la pédagogie hip-hop semblent seulement pouvoir se préciser à partir de l'identification des thèmes communs qui appartiennent à divers domaines. En outre, cette section inclut des citations longues provenant directement de sources primaires qui servent de points de départ au développement d'idées plus abstraites. En somme, j'aborde dans cette partie, les défis, les échecs et les introspections liés à la méthodologie et à la pédagogie que j'ai préconisées au cours de mes travaux ainsi que dans ma vie personnelle. Je souhaite, par ces partages, développer une perspective holistique dans mes projets et engagements.

La pédagogie critique

493 Freire, Paulo (1970/1993). *Pedagogy of the oppressed* (MB Ramos, Trans.). New York : Continuum, p. 16.

Bien que Decroly[494] ait développé et diffusé le concept de l'éducation active en Europe au début du vingtième siècle, les approches et méthodes de l'école nouvelle ne sont pas bien connues par les lectures anglophones et les pédagogues nord-américains. Bien que je continue de me renseigner sur Decroly grâce à ma formation en France, c'est l'influence de Paulo Freire et son concept de la pédagogie critique qui m'a guidé pendant la conceptualisation et le travail de terrain de cette thèse. Méthodologiquement, la réflexion critique est un élément constitutif central de la pédagogie critique et de ses éléments que sont la pédagogie engagée et la pédagogie transformatrice. Ces méthodes sont au cœur de mes interventions éducatives et artistiques hip-hop. Le concept de pédagogie critique a été développé par le professeur et philosophe brésilien de l'éducation Paulo Freire lorsqu'il donnait des cours d'alphabétisation à des adultes défavorisés, paysans et citadins. Elle a été formalisée lors de la publication de son ouvrage renommé, la *Pédagogie des opprimés* en 1968. Philosophiquement, la pédagogie de Freire est nourrie du marxisme et de la théologie de la libération. Pédagogiquement, elle dénonce la méthode d'éducation déséquilibrée par laquelle l'enseignant ordonne aux élèves de mémoriser des faits sans aucune participation ni conscience critique[495].

Le concept de *conscientzção*, traduit du portugais par bell hooks par « critical awareness and engagement » en anglais, ou *conscience critique et engagement* en français[496], est au centre de la pédagogie critique. En utilisant le cadre marxiste, et par conséquent la dialectique hégélienne maître-esclave, la *conscientzção* s'exerce à partir du moment où les étudiants deviennent des « sujets » plutôt que des « objets » d'études. Plus important encore, elle influe sur leurs conceptualisations du monde. À travers cette perspective critique, les étudiants adoptent une position libératrice qui rend possible une compréhension plus approfondie du monde et de la réalité. De plus, la perspective critique facilite la perception et l'exposition des contradictions sociales et politiques généralement occultées par les institutions et les exigences de la vie moderne et « capitaliste ». Ainsi, l'importance de réfléchir en plus d'agir prônée par la praxis marxiste et la révélation des oppressions et des luttes qui visent à les

494 O. Decroly et G. Boon, *Vers l'école rénovée, Une première étape*, Paris, 1921. Accessible ici grâce à la Fondation Ovide Decroly : http://ecoledecroly.be/wa_files/Vers_20l_27e_CC_81cole_20re_CC_81nove_CC_81e.pdf

495 Le *banking method of education* (ou « la méthode d'éducation bancale ») est décrite par hooks comme *a rote, assembly line approach to learning…that is rooted in the notion that all students need to do is consume information fed to them by a professor and be able to memorize it* (1994 : 13-14). Bien que la méthode bancale soit toujours proéminente dans l'éducation supérieure aux États-Unis, elle semble malheureusement encore plus enracinée en France, selon mes expériences en tant qu'enseignant universitaire dans les deux pays.

496 hooks, bell (1994/2014). *Teaching to transgress*. New York/London : Routledge, p. 14.

éradiquer, sont au centre de la conscience critique freirienne[497]. Dans une salle de classe, cette transformation (et la pédagogie critique elle-même) se produit lorsqu'il y a démocratisation des apprentissages. Cette pratique se développe à partir d'une participation active, d'un dialogue constant entre le professeur et ses étudiants, et entre les professeurs eux-mêmes, et par une volonté de rendre possible la poursuite des apprentissages en dehors des cours. Si elle opère avec succès, la pédagogie critique peut enrichir et éclairer à la fois les enseignants et les élèves, et ainsi élever la pratique de l'éducation en une pratique d'émancipation et d'autonomisation pour les étudiants de toutes classes sociales.

La pédagogie transformatrice

La pédagogie transformatrice, aussi connue comme pédagogie engagée, est la fille de la pédagogie critique[498]. Une de ses partisanes les plus augustes est la professeure et théoricienne afro-américaine Gloria Watkins (elle-même une étudiante critique et collègue de Freire), mieux connue sous son nom de plume, bell hooks. Née dans une famille pauvre d'agriculteurs du sud rural et raciste des États-Unis pendant la ségrégation au milieu du XXe siècle, Hooks est maintenant une éducatrice de renom. Avant d'arriver à créer ses bases personnelles et un cadre pour ses propres recherches, elle attribue sa liberté face aux conditions d'éducation racistes et oppressives, à la pédagogie critique de Freire et aux enseignantes noires critiques de sa jeunesse :

> *…[G]rowing up in a rural area in the agrarian south, among black people who worked the land, I felt intimately linked to the discussion of peasant life in Freire's work and its relation to literacy. You know there are no history books that really tell the story of how difficult the politics of everyday life was for black people in the racially segregated south when so many folks did not read and were so often dependent on racist people to explain, to read, to write. And I was among a generation learning those skills, with an accessibility to education that was new. The emphasis on education as necessary for liberation that black people made in slavery and then on into reconstruction informed our lives. And so Freire's emphasis on education as the practice of freedom made such immediate sense to me.*

497 Mustakova-Possardt, M. (2003). "Is There a Road Map to Critical Consciousness? Critical consciousness: a study of morality in global, historical context." *One country* 15.2 : 50-63. https://www.onecountry.org/story/there-roadmap-critical-consciousness

498 Selon hooks, "*Making the classroom a democratic setting where everyone feels a responsibility to contribute is a central goal of transformative pedagogy*" (1994 : 39).

> *Conscious of the need for literacy from girlhood, I took with me to the university memories of reading to folks, of writing for folks. I took with me memories of black teachers in the segregated school system who had been critical pedagogues providing us liberatory paradigms. It was this early experience of liberatory education in Booker T. Washington and Crispus Attucks, the black schools of my formative years, that made me forever dissatisfied with the education I received in predominantly white settings. And it was educators like Freire who affirmed that the difficulties I had with the banking system of education, with an education that in no way addressed my social reality, were an important critique*[499].

Au-delà du profond pouvoir émancipateur de l'alphabétisation et de l'accès à l'éducation, notamment à l'université, la pédagogie critique et engagée a également joué un rôle essentiel dans les recherches et la théorisation de hooks. En fait, la conceptualisation freirienne de hooks de l'objet au sujet se matérialise triomphalement en 1981 dans la publication de son premier livre *Ain't I a Woman, Black Women and Feminism*. Révélant, à la fois, le regard eurocentré et bourgeois du féminisme américain, et la nature patriarcale du mouvement des droits civils afro-américain, hooks utilise sa conscience et sa perspective critique pour évaluer et contribuer à la transformation des deux plus importants mouvements sociaux américains du XXe siècle. Le livre *Ain't I a Woman* de hooks, qui est née dans une communauté agraire pauvre, majoritairement analphabète, bien qu'il ait été écrit lorsqu'elle était étudiante de premier cycle, a contribué à l'établissement d'un principe fondateur du féminisme actuel, soit l'intersectionnalité. Il reste un texte fondamental dans ce domaine à ce jour.

Tel que le démontrent les trajectoires éducative et professionnelle de Hooks, la pédagogie critique, et ses déclinaisons, permettent d'acquérir des facultés profondes d'engagement, d'autonomisation et de réalisation de soi. En outre, semblable aux encadrements marxistes épousés par Fanon, James et Zinn, la pédagogie freirienne favorise une perspective critique mondiale à travers laquelle les luttes postcoloniales (et par conséquent les luttes néolibérales) peuvent être réfléchies au-delà des frontières nationales, culturelles et linguistiques. Selon hooks, cette théorie critique, qui s'inscrit dans une perspective globale, représente un outil important pour tous les peuples marginalisés. Elle permet de réaffirmer la valeur de leurs vies et de leurs perspectives, et de situer leurs propres expériences dans le cadre d'une lutte mondiale, pour combattre les injustices et transformer la société :

499 b. hooks, *Teaching to transgress, op. cit.*, p. 51.

> *Freire's work (and that of many other teachers) affirmed my right as a subject in resistance to define my reality. His writing gave me a way to place the politics of racism in the United States in a global context wherein I could see my fate linked with that of colonized black people everywhere struggling to decolonize, to transform society*[500].

Osumare analyse la solidarité entre les peuples historiquement opprimés par l'impérialisme européen, elle la théorise à travers la culture hip-hop comme une « *connective marginality of historical oppression*[501] ». Elle propose l'idée que c'est la conscience critique, inhérente au hip-hop, qui a permis de revitaliser ces liens internationaux. En tant que chercheur étudiant l'intersection entre la culture hip-hop, l'éducation et l'engagement, dans un contexte global, j'affirme l'utilité du cadre freirien dans tous mes champs d'étude. Je l'utilise comme base pour organiser mes observations et comme encadrement pour apporter humblement mes nouvelles théorisations. En outre, je l'utilise aussi pour tenter de mieux comprendre comment les injustices, dont j'ai été témoin dans mon propre pays, et même ailleurs lors de mon travail de terrain, s'inscrivent dans un système mondial qui est interconnecté.

Organisation

L'objectif général de ce projet est d'utiliser la recherche ethnographique, effectuée sur différents territoires, pour mettre en lumière et analyser l'implication de la culture hip-hop dans les domaines de l'éducation et de l'engagement social. Cette étude s'inscrit dans un continuum de recherche effectuée sur la pédagogie hip-hop que Petchauer appelle la « *grounded literature* », qui comble le fossé entre la pratique locale et la théorie sociale[502]. Comme le montrent les sections ethnographiques précédentes, ce projet propose le hip-hop comme cadre intersectionnel pour aborder les questions liées aux droits de l'homme à travers les cultures, les langues et les frontières politiques. La réflexion critique suivante fournit des preuves et des perspectives supplémentaires sur ces sujets. Le reste de cette section est divisé en cinq sous-sections qui abordent les sujets suivants : le « hip-hop » auto-défini ; la commercialisation de la culture hip-hop ; la tournée d'ateliers de pédagogie hip-hop au Maroc (2017)

500 b. hooks, *Teaching to transgress, op. cit.*, p. 53.
501 Osumare, Halifu (2007). *The Africanist aesthetic in global hip-hop: Power moves*. New York : Palgrave McMillan, p. 141.
502 Petchauer, Emery (2009). "Framing and Reviewing Hip-hop Educational Research." *Review of Educational Research* 79.2 : 946-978.

; la collaboration avec des partenaires autochtones ; et finalement les défis pédagogiques, les échecs méthodologiques et ma propre progression personnelle pendant le travail de terrain.

II. Le « hip-hop » auto-défini

Toute recherche requiert une grande démarche de synthétisation d'informations pour arriver à présenter un narratif cohérent. Un des défis inhérents à ce processus est d'arriver à décider quelles informations doivent être incluses et lesquelles doivent être exclues du projet final. Dans la recherche ethnographique, les enjeux liés à ce processus sont particulièrement importants puisque le chercheur décide quelles sont les expressions individuelles qui porteront la voix de groupes et de mouvements beaucoup plus larges qu'elles. Après avoir sélectionné ses collaborateurs clés, le chercheur doit générer, examiner et analyser les narratifs qu'il a recueillis. Ces récits sont souvent longs et le chercheur doit arriver à en distiller des citations concises qui transmettent, de manière efficace, les messages les plus saillants à ses lecteurs.

En communiquant les données présentées dans les trois sections ethnographiques précédentes, des joyaux de connaissance hip-hop ont été perdus dans le processus de création d'un récit de recherche cohérent. Cette section comprend quatre citations longues de collaborateurs clés en Arizona et à Malte. Présentées en bas en caractères gras, elles portent sur la nature, les applications pratiques et l'importance transformatrice de la culture hip-hop. Bien qu'une des raisons d'être de cette section soit d'offrir un espace qui permet aux participants rencontrés de parler plus longuement d'eux-mêmes, les citations présentées sont titrées et incluent des brefs commentaires afin d'établir un contexte nécessaire à leur réception. Bien qu'elles puissent permettre de rafraîchir la mémoire aux lecteurs, ces brèves contextualisations sont particulièrement importantes pour les lecteurs qui n'ont pas été en mesure de lire cette thèse dans son intégralité.

Combattre les normes *Settler Colonial* de l'éducation en Arizona

Tel que décrit dans la Section 4, la culture hip-hop est une manière, pour mes collaborateurs autochtones d'Arizona, de lutter contre les restrictions esthétiques de la *Safety Zone*. La *Safety Zone* tend à perpétuer le statu quo suprématiste blanc en contrôlant la représentation des peuples autochtones et leurs arts. De plus, mes collaborateurs d'Arizona utilisent le hip-hop pour combattre un système

éducatif raciste, qui pose un regard colonial blanc et eurocentré notamment sur l'histoire des États-Unis. L'éducation reste un outil puissant de *Settler Colonialism* dans le pays (ce qui est également le cas au Canada et en Australie), en plus de forcer l'assimilation des Autochtones et l'établissement d'une hiérarchie raciale ; historiquement elle est un moteur d'assimilation et de classification socio-économique pour les immigrants et pour les Afro-américains. Selon Lomawaima et McCarty :

> *Public education in the United States was founded on the principle of local control, but that right, like citizenship, was not immediately offered to all Americans. For American Indians, African Americans, immigrants, and others, schooling has been an engine of standardization, not of parental choice and control, as powerful interests within the dominant society endeavored to fit diverse Americans for their assigned places within established economic and social hierarchies*[503].

C'est dans ce contexte qu'une de mes collaboratrices m'a fait part de l'expérience de sa fille dans les écoles de Tucson. Elle décrit dans son récit l'effacement des peuples et des cultures autochtones à cause notamment de l'imposition de normes nationalistes, patriarcales et hétéronormatives. De son point de vue, l'éducation que sa fille reçoit à Tucson perpétue l'assimilation des Autochtones à la société dominante. Elle croit qu'ils doivent activement résister et arriver à la déprogrammer s'ils veulent survivre. Elle identifie ensuite le hip-hop et la mode autochtone comme des outils puissants permettant de critiquer, de résister, et de reprendre un contrôle sur la représentation de leurs cultures.

> [Les écoles devraient être] ***…not just teaching the youth to stay out of trouble, but actually teaching the youth about their community, about their culture, about their roots, food sovereignty. These are things that we're not teaching our children in school, and that's what becomes really frustrating because you have to deprogram your children when they come home. My daughter has had books thrown at her because she wouldn't stand up for the Pledge and she wouldn't participate. She wanted to know ! She's had teachers and the faculty get mad because her and her friends wanted to hold hands, and the girls weren't allowed to hold hands. If you were a boy and girl it was okay to hold hands, but if two of the same genders held hands, it was a no-no. So we're looking at a culture that is becoming more and***

503 T. Lomawaima & T. McCarty, *"To Remain an Indian": Lessons in Democracy from a Century of Native American Education, op. cit.*, p. 5.

more…very overly assimilated. Everything has to be just right. So when you listen to the music that the indigenous people are putting out, you look at the fashion that's coming out…that strength, that power, that message of saying…not just saying that we are still here, but WE ARE HERE. We've been here, we've always been here…we've always been a part of society, but actually making it right, because that even includes appropriation that we're dealing with as Indigenous people. How frustrating is it when you see somebody running around in a War Bonnet or a headdress ? I wouldn't do it because that's not my culture, and it's really disrespectful. When you see people like that and they get mad at you and tell you to quit being so sensitive, then you're like…[504]

Outil d'organisation et moyen de perpétuer des traditions autochtones

Lors de la table ronde sur le hip-hop autochtone au Tucson Hip Hop Festival de 2017, Alex Soto/MC Liaizon, un membre du groupe engagé Shining Soul de la nation Tohono O'odham, a discuté du hip-hop et de ses connections avec les différentes cultures autochtones. Il a affirmé que pour lui le hip-hop ne représentait pas qu'un outil d'organisation sociale, mais était aussi une forme de narration paradoxalement traditionnelle s'inscrivant dans un courant contemporain. Il entrevoit ainsi le hip-hop comme une évolution organique de sa culture, en imaginant que dans 100 ans, les gens considéreront les artistes hip-hop autochtones d'aujourd'hui comme faisant normalement partie de leur patrimoine. Il évoque aussi le hip-hop comme un espace synthétique, où tout peut se réunir. Ce message transformateur a selon lui commencé à New York pour ensuite s'étendre jusqu'aux réserves autochtones de partout à travers le monde. De cette façon, des artistes hip-hop ont pu mettre en lumière de nombreuses histoires qui auraient autrement été tues ou ignorées.

À titre d'exemple, le clip de la chanson « All Day », réalisé devant le mur frontalier américano-mexicain, a été rapporté et diffusé par le journal progressiste qatari Al Jazeera. Suite à cet événement, Soto a corroboré la proposition de Chuck D, qui affirmait que le hip-hop pouvait s'apparenter à un « Black CNN ». C'est-à-dire, un réseau d'information hors du système *Settler Colonial* qui est né de l'expérience afro-américaine. Selon cette métaphore, la culture hip-hop fait partie du patrimoine culturel de la

504 Speakerbox X HipHop, "Wild Stylin' with Local Graffiti Collective Neoglyphix", *op. cit.*, 36:01.

diaspora africaine, avec pour fonction d'(in)former et réaliser des connections entre les gens afin qu'ils puissent avoir accès à une source directe d'informations et de nouvelles. Malgré son rôle central dans l'engagement et dans l'éducation, Soto admet également l'importance du divertissement dans sa conception de l'esthétique de la culture hip-hop. Il déclare finalement que la création de liens ainsi que le partage sont les éléments les plus importants dans la culture hip-hop.

> ***What we're doing is an organizing tool, but also it's storytelling…I'm sharing something that's happening now. And as my homie Breeze said, who's also a Tohono O'odham graffiti artist, maybe this is the new traditional. 100 years from now, they're gonna be looking at us on mics and doing graffiti and dancing. And, granted, it's not like the old O'odham ways, but it's different because our cultures change…you can't go back to the way it was. Hip hop has always to me been like this space where everything comes together. All that came out from New York, then it went to LA and everywhere in between, Atlanta, and it's now on the reservations and across the world. So that's something I feel needs to be said because if it wasn't for that, some of these struggles that we're talking about wouldn't be out there. For example, we just did a music video at the checkpoint and at the (US-MEX border) wall two weeks ago. And that video is getting out there, it's going to be on Al Jazeera next week…I guess we're the rap CNN as Chuck D put it, but there is definitely a time and place to have a good time, like we have another song that's on some super chill shit. So as long as you're able to mix it up and connect and be able to share, I think that's what it comes down to.***

Liberté d'expression : le hip hop, une arme de dénonciation

À Malte, un pays conservateur où une vieille mentalité religieuse persiste, le MC Jon Mallia et son groupe *No Bling Show* sont connus pour leurs paroles puissantes, honnêtes, et parfois controversées. En répondant à une de mes questions portant sur les limites de la liberté d'expression dans le hip-hop, Mallia témoigne que le fait de traiter de l'actualité peut parfois être controversé. Selon lui, le déni collectif face à certains sujets ou les mensonges effrontés des élus à l'égard de la population doivent être les véritables sources de controverses. Par exemple, dans sa chanson *Lucija*, analysée dans la Section 2, il discute des problématiques liées à l'abus de drogues dans les villages maltais et des enjeux

que posent les institutions ainsi que la mentalité puritaine maltaises. Ces problèmes, qui font partie de la réalité maltaise, se doivent d'être résolus et, selon Mallia, le fait de le dire n'est pas controversé.

Mallia fait également allusion à la bible chrétienne. Il dénonce « l'hypocrisie » et « le blasphème » face aux autres vrais problèmes de Malte soient : l'exploitation du prolétariat, les chrétiens enivrés par la valeur de l'argent et les politiciens effrontément corrompus, qui se moquent de la confiance du peuple. En tant que MC et poète, Mallia croit que c'est son travail et sa responsabilité de s'attaquer à ces enjeux. En discutant de ses limites personnelles quant à la liberté d'expression dans la culture hip-hop, il affirme que les chansons portant sur les femmes battues, les proxénètes et d'autres scénarios ignobles, bien qu'elles soient dégoûtantes, devraient toujours avoir le droit d'exister, tant que le public est averti du contenu. Mallia condamne cependant fermement les artistes misogynes et ne soutiendra jamais leurs projets.

> ***I don't know how talking about things that are going on is controversial. To me the controversy lies in trying to avoid certain subjects or in people lying about them. Let's take Lucija as an example, it's basically discussing the drug epidemic that our villages, our mentalities and our institutions purvey. We need to take a cold hard stare at that, no controversy there.***
>
> ***The exploited proletariat, money worshiping Christians, politicians running amok of the trust we grant them. That's not controversy, that's hypocrisy and blasphemy, if the bible is anything to go by. As an MC I can't but discuss these things. As for line drawing in hip hop, it would be Necro and the likes. When someone raps on about things like beating women, pimping them and other vile scenarios of that nature, I'm turning the dial the other way. Fuck that guy. I also understand that different people adhere to different morals and therefore folks should be ideally forewarned of the content. Something I fail to do time and time again[505].***

Cadre intersectionnel et mode de pensée qui permet de créer quelque chose à partir de rien

505 J. Spiteri, "No Bling Show and Hip Hop", *op. cit.*

La relation que Mallia a développée avec la culture hip-hop, en tant qu'artiste hip-hop actif depuis plus de deux décennies, a changé et évolué au fil du temps. Parfois, pris au dépourvu, il doit défendre son art, surtout face au rap commercial qui pollue les ondes radio. Selon Mallia, ils « propagent de façon irresponsable les ordures les plus basiques et les plus méprisables ». Au contraire, le hip-hop est devenu pour lui une philosophie pratique enracinée dans sa vie quotidienne, qui lui permet de faire évoluer plusieurs de ses projets.

Mallia cite sa participation à la fondation de l'ONG Breaking Limits (aussi présentée dans la Section 2) comme exemple engagé et durable. Son lancement s'est fait sous la forme d'ateliers de breakdance du même nom qu'il a organisés avec Oliver Scicluna/Jimbo Thinlegz il y a quelques années. De plus, à présent, Mallia utilise le hip-hop pour s'engager auprès des jeunes détenus au *Corradino Correctional Facility*, une prison maltaise. La production de musique hip-hop permet à Mallia de s'exprimer, autant sur ses problèmes personnels que sur les maux sociaux, dans l'univers social. Finalement, Mallia explique sa conceptualisation esthétique de la culture hip-hop : une manière de penser qui invite ses pratiquants à créer quelque chose à partir de rien.

> ***Hip Hop has meant different things to me at different points in our tempestuous relationship. Sometimes I'm caught on the back foot defending it, especially when as a music it pollutes the airwaves, bastardly propagating the most base and contemptible garbage. No Bling Show tries to assert itself as the direct counterpoint to these exponents. My perception of Hip Hop, what it is and what we can do together grows exponentially and now Hip Hop has become an ingrained philosophy allowing me to marry it with all sorts of other quests.***
>
> ***For instance Breaking Limits, an NGO that deals primarily with inclusion for the disabled can trace its inception back to Hip Hop in the form of Breakdance workshops Jimbo and I put together some years ago with the same name. I'm currently using Hip Hop to communicate with young offenders at the CCF. Actually producing Hip Hop music can obviously give a voice and serve as a vent to issues I have, be them personal or social. Hip Hop can easily be interpreted as a mode of thought that invites you to create, many times something out of nothing[506].***

506 *Ibid.*

Ces citations plus longues permettent d'élargir la portée de l'esthétique de la culture hip-hop, ainsi que de comprendre plus en profondeur la façon dont mes collaborateurs l'utilisent comme outil transformateur d'éducation et d'engagement social. Plus globalement, elles révèlent que la culture hip-hop s'inscrit dans un continuum dont l'éducation et l'engagement communautaire sont d'un côté, et l'appropriation, l'exploitation et l'hyper commercialisation de l'autre. Les trois sections ethnographiques précédentes abordent des histoires qui font partie du continuum de la culture hip-hop engagée. Alors, pour aborder l'autre côté du continuum, la section suivante examine de plus près les manifestations de la commercialisation du hip-hop dans mes travaux de terrain.

III. **La commercialisation**

> *Hip hop is good at getting a message across due to its rhymes, hypnotic rhythms and free articulation. It is so direct. That's why businessmen poured money into the hip-hop artists that were happy to be slaves and puppets and betray their backgrounds. It's totally sick when you have 'rappers' enticing youths to follow their footsteps in acquiring ridiculously flashy chains and cars and promoting a life of utter gluttony when the real world is going through a recession, people are getting booted out of their homes and unemployment is rising. Get real. These 'rappers' are a smoke screen that are being used to further plunge communities into financial turmoil. What hip hop is about is finding the positive out of very negative real-life situations, being honest and reflecting the society we live in. That's why the end message of the song Lucija u Samwel is: don't mess with needles and don't judge people in whose boots you've never walked*[507].
>
> -Jon Mallia

507 Malta Independent, "No Kidding", *op. cit.*



(Image 88) Une fresque de la rue Marcadet à Paris 18è représentant un rappeur comme une marionnette manipulée par des intérêts commerciaux, et la violence et la destruction que cette appropriation a provoquées. Photo captée en 2014.

Bien qu'elle ait pris racine dans l'héritage africain de l'antiquité[508], la culture hip-hop moderne a été codifiée comme passe-temps créatif pour les jeunes pauvres de couleur de New York (principalement des Afro-Américains, des Latinos et des Antillais). Ces jeunes, qui sont à l'origine du hip-hop, ont été marginalisés de façon importante par le projet néolibéral new yorkais de Robert Moses au XXe siècle, en plus d'être victimes de racisme structurel dans le pays tel que décrit à la Section 4. En transformant Manhattan en un centre mondial de richesses, les politiques de Moses ont appauvri d'autres quartiers de New York. Ces mesures ont conduit à une extrême pauvreté et à la marginalisation des habitants du quartier South Bronx, où le hip-hop est né[509]. Le déplacement des Afro-Américains, des Latinos (principalement des Portoricains) et des Antillais de Manhattan vers des zones déjà occupées par des blancs pauvres (principalement des Juifs, des Irlandais et des Italiens) a ensuite conduit à la création de gangs de jeunes et à la naissance de rivalités entre elles[510]. Les conflits entre les gangs, tels que décrits

508 Hale, Thomas A. (1998/2007). *Griots and griottes: Masters of words and music (African Expressive Cultures).* Bloomington : Indiana University Press.
509 Chang, J. (2007). *Can't stop won't stop: A history of the hip-hop generation.* New York, St. Martin's Press.
510 O. Scicluna, "Why do young Maltese people choose to be active particularly in Hip Hop?", *op. cit.*

dans le film *The Warriors*[511], conduisent souvent à la violence. Ainsi, la culture hip-hop est réellement née lorsque Bambaataa et d'autres jeunes leaders ont attiré des jeunes hors des gangs afin de les intégrer dans des groupes de hip-hop. Des éléments de culture étaient utilisés pour se divertir et comme forme non violente de résolution des conflits. Selon Persaud :

> *In the beginning, hip hop started as a creative outlet for inner-city youth. It was an escape from the financial crisis that had overtaken their neighborhoods and eliminated so many of the social programs upon which they had come to depend on. To cope with their oppressive conditions youthful creativity especially Blacks, Puerto Ricans, and West Indians, held parties on their blocks, in basements and recreation halls, parks and even in some clubs. They used subway trains, buildings, dumpsters, and other platforms as canvases for their artwork. And, local crews like the Zulu Nation led by Afrika Bambaataa replaced some of the City's gang activity*[512].

En dépit de ses origines militantes, après moins de deux décennies d'existence, le hip-hop est ironiquement devenu sujet à une hyper-commercialisation. Il s'est développé à travers des maisons de disques et des sociétés qui se sont appropriées cette culture dans le but d'en faire profit. Dirigées pour la plupart par des hommes blancs, les sociétés, qui composent la majorité de l'industrie du rap commercial, investissent massivement dans la production et la distribution de la musique des artistes qui renforcent les stéréotypes suprématistes blancs et patriarcaux perpétrés envers les individus et les communautés de couleur. Selon Del Hierro, cette commercialisation empêche également de nombreux artistes conscientisés de diffuser les messages positifs, innovateurs ou critiques portés par leur musique :

> *The increased corporatization of the music industry restricts artists from expressing opinions about social issues. Instead, record companies overwhelmingly cater to "gangsta rap" audiences preferring violence, sexism, and misogyny, which plays into right-wingers' hands who vilify all hip hop music as a social detriment*[513].

511 Hill, Walter (1979). *The Warriors*. Paramount Pictures.
512 J. Persaud, "The signature of hip hop: A sociological perspective", *op. cit.*, p. 627.
513 M. Del Hierro, "BY THE TIME I GET TO ARIZONA": Hip-Hop Responses to Arizona SB 1070, *op. cit.,* p. 228.

Le succès du rap commercial toxique est malheureusement l'un des résultats de cette commercialisation. En 2017, le hip-hop est devenu le genre de musique le plus populaire et le plus lucratif des États-Unis[514]. Selon des spécialistes de la culture hip-hop, ce succès est dû à la tendance de l'industrie à promouvoir des artistes qui sont prêts à incarner, à glorifier et à participer à la propagation de clichés toxiques de la rue, tels que la violence armée et la misogynie. Rose appelle ce paradigme la trinité *gangster-pimp-ho*. Elle fait ainsi référence aux trois archétypes principaux autorisés pour les artistes qui font du rap commercial soient : les gangsters, les proxénètes et les travailleuses du sexe[515]. Bien qu'elle soit devenue un récit rentable pour exprimer l'esthétique des cultures hip-hop, comme le faux récit de l'histoire américaine détaillée dans le Section 4, la trinité *gangster-pimp-ho* n'est pas le seul discours articulant les valeurs et les paramètres de la culture hip-hop.

Certains textes réflexifs et engagés sur la création du hip-hop américain m'ont touché personnellement et guident, depuis que je suis lycéen, le développement de ma propre esthétique de la culture hip-hop. C'est utile de faire appel à ces textes afin de soulever les interconnections entre l'ethnographie multi-sites, l'expérience personnelle et la théorie critique. Bien que ce projet n'inclue pas l'analyse des paroles de chansons dans sa méthodologie, les trois extraits cités plus bas ont été des inspirations importantes lors de la rédaction de cette section. C'est pourquoi j'ai choisi de les présenter brièvement, afin d'illustrer et de contextualiser l'hyper-commercialisation de la culture hip-hop. En outre, la mise en avant de ces métarécits comble efficacement l'écart qui sépare la théorie sociale critique, la culture et l'esthétique hip-hop, et mes travaux en tant que professeur, chercheur engagé et artiste hip-hop.

Métarécits de l'esthétique hip-hop

Speech is my hammer, bang the world into shape
Now let it fall, (hungh!) […]
We went from picking cotton
To chain gang line chopping, to Be-Bopping, to Hip-Hopping
<u>Blues People</u> got the blue chip stock option
<u>Invisible Man</u>, got the whole world watching
(Where ya at?) I'm high, low, east, west, all over your map

514 Leight, Elias (2019, 3 janvier). "Hip-Hop Continued to Dominate the Music Business in 2018." *Rolling Stone*, https://www.rollingstone.com/music/music-news/hip-hop-continued-to-dominate-the-music-business-in-2018-774422/

515 Rose, Tricia (2008). *The hip hop wars: What we talk about when we talk about hip hop--and why it matters*. New York : Civitas Books.

I'm getting big props, with this thing called hip hop
Where you can either get paid or get shot […]
Don't gas yourself, akh'
The industry just a better built cell block […]
Hip Hop is prosecution evidence
An out of court settlement, ad space for liquor
Sick without benefits (hungh!) Luxury tenements
Choking the skyline, it's low life getting tree-top high […]
Stimulant and sedative, original repetitive
Violently competitive, a school unaccredited (There it is!) […]
Hip Hop went from selling crack to smoking it
Medicine for loneliness remind me of Thelonius and Dizzy
Propers to B-Boys getting busy […]
The war-time snap shot, the working man's jack-pot
A two dollar snack box sold beneath the crack spot
Olympic sponsor of the black Glock
Gold medalist in the back shot
From the sovereign state of the have-nots
Where farmers have trouble with cash crops (woooo) […]
Hip hop will simply amaze you, praise you, pay you
Do whatever you say do, but, black, it can't save you

La parole est mon marteau, donne une forme au monde
Maintenant, laissez tomber, (hungh!) […]
Nous sommes passés de la cueillette du coton
au travail forcé sur le gang de la chaîne, pour Be-Bopping, pour Hip-Hopping
***Blues People* a obtenu l'option d'achat du marché financier**
***Invisible Man*, fait regarder le monde entier**
(Où es-tu?) Je suis haut, bas, est, ouest, partout sur ta carte
Je reçois un grand respect, avec ce truc appelé hip-hop
Où tu peux être payé ou te faire tirer dessus […]
Ne te trompe pas, « akh »
L'industrie est juste une prison mieux construite […]
Le hip-hop est une preuve de poursuites
Un règlement à l'amiable, un espace publicitaire pour l'alcool
Malade sans prestations (hungh!) Appartements de luxe
Étouffant la ligne d'horizon, c'est la vie basse qui monte au sommet des arbres […]
Stimulant et sédatif, original répétitif
Violemment compétitif, une école non accréditée (Ça y est!) […]
Le hip-hop est passé de la vente de crack à s'en fumer
Les médicaments pour la solitude me rappellent Thelonius et Dizzy

Respect aux B-Boys faisant leurs trucs […]
Le cliché de la guerre, le jack-pot de l'ouvrier
Une boîte à collation de deux dollars vendue sous la maison de crack
Sponsor olympique du Glock noir
Médaillé d'or du tir dans le dos
De l'état souverain des pauvres
Là où les agriculteurs ont des problèmes avec les cultures commerciales (woooo) […]
Le hip-hop va simplement vous étonner, vous féliciter, vous payer
Fais tout ce que tu dis, mais, renoi, ça ne peut pas te sauver[516]

-Mos Def, extraits de « Hip Hop » (traductions françaises ici et suivantes par l'auteur)

Les artistes et les MCs de hip-hop commercial et de hip-hop engagé créent au sein d'une riche tradition lyrique que j'appelle les *métarécits esthétiques hip hop*. C'est-à-dire, les chansons hip- hop qui abordent et discutent ostensiblement de la nature, de l'histoire et de l'évolution de la culture hip-hop. Fréquemment cyniques et nostalgiques, les métarécits esthétiques hip-hop sont souvent parsemés de références littéraires et intertextuelles sur l'histoire et le patrimoine afro-américain tel qu'en donne l'exemple l'extrait du MC new yorkais Mos Def plus haut. Utilisant la connaissance de l'histoire et la conscience critique pour contester et dénoncer les tropes commerciaux exploiteurs et les récits *Settler Colonial*, les métarécits esthétiques hip-hop sont de bons exemples de la puissance libératrice, de l'alphabétisation et de la revalorisation culturelle du hip hop.

Comme Mos Def, les auteurs des métarécits esthétiques hip-hop les plus perspicaces et magnifiques sont des artistes et paroliers afro-américains[517]. Plus spécifiquement, ils sont des artistes qui ont obtenu un succès commercial suffisant pour comprendre la nature et le fonctionnement interne de l'industrie de la musique hip-hop commerciale, sans jamais avoir obtenu de grand succès commercial dans l'industrie de la musique pop américaine pour diverses raisons. La critique de l'hyper-commercialisation du hip-hop est un thème quasi-universellement abordé par ces artistes. Ils

516 Mos Def (1999). "Hip Hop." *Black on Both Sides*, Rawkus Records.
Pour consulter les paroles complètes et annotées, voir l'entrée Genius de la chanson : https://genius.com/Yasiin-bey-hip-hop-lyrics. NB : En 2011, l'artiste Mos Def change son nom-de-scène pour Yasiin Bey. Aujourd'hui, on fait référence à lui sous les deux appellations.

517 Par exemple, « I Used to Love H.E.R. » par Common ; les chansons « Let Nas Down », « Power Trip » et « Middle Child » de J. Cole ; la chanson et l'album « Stakes is High » réalisés par De La Soul ; « Can't Stop the Prophet » et « Playin Yourself » de Jeru Tha Damaja ; « Never Do What They Do » par The Roots ; « Mass Appeal » de Gang Starr ; « My Philosophy » de KRS-ONE et Boogie Down Productions ; « Old School » de Tupac Shakur ; « Hip Hop » et « It's Still Bigger than Hip Hop » de Dead Prez ; « Hip Hop is Dead » de Nas ; « No Regrets » par Masta Ace ; « Rap is a Hustle » et « American Beauty » de Cormega ; et « Hip Hop Saved My Life » de Lupe Fiasco.

dénoncent presque tous l'appropriation culturelle pratiquée par les maisons de disques et les sociétés. Ces métarécits critiquent aussi les artistes hip-hop commerciaux sans scrupules qui collaborent avec ces sociétés et utilisent la culture hip-hop de façon malhonnête afin de s'enrichir, quitte à nuire et à diffamer leurs propres communautés dans le processus. En outre, en identifiant et en dénonçant ces artistes sans scrupules qui sont devenus des outils de leur propre oppression, les auteurs de ces métarécits créent et calibrent régulièrement une dialectique de l'intégrité artistique du hip-hop, où les artistes commerciaux soutenus par l'industrie et les « vrais MCs » sont diamétralement opposés. Dans le cadre de cette thèse, je considère cette dialectique de l'intégrité artistique parmi les MCs comme un microcosme de la lutte entre l'engagement et la commercialisation de la culture hip-hop en général décrite plus haut.

Analogue à la transformation de la subjectivé inhérente à la réalisation de la conscience critique freirienne, la composition de ces métarécits critiques permet aux paroliers d'affirmer, dans des mots qui sont les leurs, une subjectivité et une fierté quant à leur patrimoine culturel africain et diasporique. Elle permet également de situer leurs positions à l'opposé des paradigmes prédateurs qui dominent le rap commercial et perpétuent le faux récit suprématiste blanc *Settler Colonial*, intégré dans la mentalité de la plupart des habitants des États-Unis. En ce sens, l'enregistrement et la diffusion des métarécits esthétiques hip-hop représentent une praxis qui permet à ses auteurs de revendiquer les récits ainsi que les représentations artistiques qui leur sont propres. Enfin, ces métarécits appellent à une réforme des principes esthétiques par lesquels la musique hip-hop commerciale est financée, distribuée et promue. Comme les graffeurs autochtones de Neoglyphix en Arizona qui évitent et subvertissent la *Saftey Zone* par l'engagement direct avec leur public, les auteurs des métarécits esthétiques hip-hop exercent une autodétermination qui leur permettent de situer leurs expériences hors des confins de la trinité *gangster-pimp-ho*. Par conséquent, à travers la culture hip-hop engagée, les artistes Neoglyphix, les auteurs des métarécits esthétiques hip-hop et, cathartiquement, leurs publics, sont capables de se situer dehors et en opposition au faux récit suprématiste blanc *Settler Colonial* américain.

Par exemple, dans le troisième couplet de la chanson « I Can » (*Je peux* en français), le MC new yorkais Nas adopte une perspective panafricaine pour rejeter et contester le faux récit historique suprématiste blanc. En racontant l'érudition et les richesses matérielles de l'Afrique de l'Antiquité, Nas met en avant les fondations africaines du monde classique européen, souvent occultées par les épistémologies euro-centristes. Ainsi, en racontant l'histoire de la traite transatlantique des esclaves du point de vue africain

et afro-américain, Nas ajoute une perspective critique importante qui est souvent effacée par le blanchissement de l'histoire africaine et afro-américaine dans le faux récit *Settler Colonialism* américain analysé dans la Section 4 :

Be, be-fore we came to this country
We were kings and queens, never porch monkeys
There was empires in Africa called Kush
Timbuktu, where every race came to get books
To learn from black teachers who taught Greeks and Romans
Asians, Arabs and gave them gold, when
Gold was converted to money it all changed
Money then became empowerment for Europeans
The Persian military invaded
They heard about the gold, the teachings, and everything sacred
Africa was almost robbed naked
Slavery was money, so they began making slave ships
Egypt was the place that Alexander the Great went
He was so shocked at the mountains with black faces
Shot up they nose to impose what basically
Still goes on today, you see?
If the truth is told, the youth can grow
They learn to survive until they gain control
Nobody says you have to be gangstas, hoes
Read more, learn more, change the globe

Soyez, avant de venir dans ce pays
Nous étions des rois et des reines, jamais des singes de porche
Il y avait des empires en Afrique appelés Kush
Tombouctou, où tout le monde venait chercher des livres
Pour apprendre des professeurs noirs qui ont enseigné les Grecs et les Romains
Asiatiques, Arabes et leur a donné de l'or, quand
L'or a été converti en billets, tout a changé
L'argent est alors devenu l'autonomisation des Européens
L'armée perse a envahi
Ils ont entendu parler de l'or, des enseignements et de tout ce qui est sacré
L'Afrique a été presque volée nue
L'esclavage était de l'argent, alors ils ont commencé à fabriquer des navires négriers
L'Égypte était l'endroit où Alexandre le Grand est allé
Il était tellement choqué par les montagnes aux visages noirs
Ils ont tiré sur le nez pour imposer quoi au fond
Continue encore aujourd'hui, tu vois ?
Si la vérité est dite, la jeunesse peut grandir
Ils apprennent à survivre jusqu'à ce qu'ils prennent le contrôle
Personne ne dit que vous devez être des gangsters, des putes

En savoir plus, en savoir plus, changer le monde[518]

Puisque l'histoire de l'Afrique n'est presque jamais racontée à l'intérieur du système éducatif euro-centriste *Settler Colonial* américain, le simple acte d'exposer l'histoire et l'importance de l'Afrique dans le patrimoine intellectuel mondial exprime et affirme fortement une subjectivité critique[519]. Dans le contexte américain, l'établissement des liens entre la traite transatlantique des esclaves, l'effacement de l'histoire africaine dans le système d'éducation américain et l'ordre social et économique suprématiste blanc contemporain des États-Unis conteste le faux récit *Settler Colonial* et est donc transformateur. S'inscrivant dans la praxis marxiste ainsi que dans une pédagogie freirienne, les dernières lignes de l'extrait précédant somment directement la jeunesse marginalisée de ne pas se définir à travers les stéréotypes toxiques de la trinité *gangster-pimp-ho* qui servent la classe dirigeante. Tel que prôné par la philosophie d'éducation freirienne exposée dans la citation qui ouvre cette section, le couplet de Nas reconnaît, rejette et dénonce le système d'éducation eurocentriste américain en le décrivant tel un « *instrument that is used to facilitate the integration of the younger generation into the logic of the present system and bring about conformity to it* ». La dernière ligne de l'extrait, qui proclame que l'alphabétisation et le savoir sont les clés de l'autodétermination et d'une transformation globale, se réfère encore plus explicitement au cadre libératoire de la pédagogie freirienne.

En jetant un regard sur les fondements religieux et philosophiques de l'expérience afro-américaine du XXe siècle, desquels la culture hip-hop tire ses origines, nous pouvons établir des liens entre la philosophie critique marxiste, les pédagogies de Freire et de hooks, et les visions du monde des auteurs de métarécits esthétiques hip-hop. Selon mes expériences et mes recherches sur le hip-hop, la Nation du Cinq-Pourcent (ou en anglais, le *Five-Percent Nation*) est l'une des plus importantes institutions au regard de la formation de ces métarécits afro-centristes. Fondé à Harlem[520] en 1964 lorsque l'étudiant

518 Nas (2002). « I Can ». *God's Son*, Columbia Records. Paroles : https://genius.com/Nas-i-can-lyrics

519 Par exemple, dans le cours de géographie que j'ai dû suivre lors de mes études au lycée en Pennsylvanie, nous avons étudié toutes les zones géographiques mondiales sauf le continent africain. La seule fois que le professeur a mentionné l'Afrique au cours du semestre c'était pour nous menacer de nous la faire étudier si nous ne nous comportions pas mieux. Pour en savoir plus sur le racisme structurel et les inégalités dans l'enseignement américain, voir Kozol 1991, Kozol 2005 et Gatto 2000.

520 Harlem est une section de Manhattan (à New York) qui se situe au nord de *Central Park*. À partir du début du XXe siècle, Harlem est devenu un lieu significatif et même mythique dans la culture afro-américaine. Berceau de la *Harlem Renaissance*, mouvement artistique et intellectuel afro-américain surtout dynamique dans les années 1920 et 1930, Harlem est également connu comme « le Paradis » et « La Mecque noire. » Pour lire plus sur l'histoire, l'aspect majestueux et le patrimoine artistique de Harlem afro-américain, voir Lewis 1981.

ministre de la Nation de l'Islam[521] Clarence 13 X décide de se séparer du groupe, le *Five-Percent Nation* enseigne que le dieu chrétien n'est qu'un concept mythologique créé pour contrôler les masses. Ils croient aussi que les « noirs asiatiques » (i.e. « gens de couleur » dans le langage de notre temps) étaient le premier peuple à avoir évolué sur la planète, et qu'ils étaient donc les pères et les mères de la civilisation humaine.

La philosophie du *Five-Percent Nation* (aussi connue comme la nation des dieux et des terres) divise les peuples du monde en trois catégories distinctes. La première catégorie représente les 85% de la population qui manquent de conscience critique et de connaissance de soi, et qui risquent donc d'être facilement trompés. La deuxième est constituée des 10% de gens qui possèdent cette connaissance mais la cachent et l'utilisent pour exploiter la majorité. Dans le contexte de la commercialisation de la culture hip-hop, les dirigeants de maisons de disques qui profitent de l'exploitation des stéréotypes négatifs des Afro-Américains font partie des méchants 10% susmentionnés. Et finalement, restent les 5% de la population qui sont réellement éclairés et déterminés à communiquer la vérité aux autres. Selon la mission et la vision du monde du groupe, qui prône la centralité de l'éducation libératoire, les 5% se considèrent souvent comme de « pauvres enseignants qui prônent la justesse » (des *poor righteous teachers*, en anglais) et se targuent de rejeter les enseignements des 10% malfaisants, tout en poursuivant un programme afro-centriste qui promeut la justice et l'égalité pour toutes les familles de la planète terre. En utilisant ce cadre, il est facile de voir comment les idéaux du marxisme et de la pédagogie freirienne sont insufflés dans les fondements philosophiques de la culture hip-hop engagée et dans ses métarécits esthétiques.

En plus de leur conscience critique et de leurs récits transformateurs de l'histoire, les métarécits esthétiques hip-hop peuvent également être cruellement prophétiques et ironiques concernant les problèmes de violence récurrents au sein de la culture hip-hop. Le dernier couplet de la chanson « Dedication » de Nipsey Hussle le démontre particulièrement bien :

> ***This ain't entertainment, it's for niggas on the slave ship***
> ***These songs just the spirituals I swam against them waves with***
> ***Ended up on shore to they amazement***

521 Fondée en 1930, la Nation d'Islam est une organisation religieuse et politique afro-américaine. Avec des leaders charismatiques comme Elijah Muhammed, Louis Farrakhan et Malcolm X, la Nation d'Islam est connue pour son activisme afro-centriste, son soutien à l'entrepreneuriat afro-américain et son approche militante dans la défense des droits civils et de la justice sociale.

Now I hope the example I set's not contagious
Lock us behind gates but can't tame us
Used to be, "Stay safe," now it's, "Stay dangerous"
'Cause ain't no point in playin' defense, nigga
That's why I dove off the deep end, nigga, without a life jacket
Couple mil', tour the world, dawg, my life crackin'
Cook the books, bring it back so it's no taxes
Royalties, publishing, plus I own masters
I'll be damned if I slave for some white crackers […]

Ce n'est pas un divertissement, c'est pour les négros sur le bateau négrier
Ces chansons sont juste les spirituels avec lesquels j'ai nagé contre eux
Fini sur le rivage à leur étonnement
Maintenant j'espère que l'exemple que j'ai donné n'est pas contagieux
Verrouille-nous derrière les portes mais ne peut pas nous apprivoiser
Auparavant, «Restez en sécurité», maintenant c'est «Restez dangereux»
Parce que ça ne sert à rien de jouer à la défense, négro
C'est pourquoi j'ai plongé dans les profondeurs, négro, sans gilet de sauvetage
Quelques milles, tour du monde, reuf, ma vie craque
Faites cuire les livres, ramenez-les pour qu'il n'y ait pas de taxes
Redevances, édition, plus je possède les droits d'auteur de ma musique
Je serai damné si je travaille pour des esclavagistes blancs […][522]

Fils d'une mère afro-américaine et d'un père de l'Érythrée, Hussle (né Ermias Asghedom) a grandi dans le quartier de Hyde Park qui fait partie de la section Crenshaw du sud de Los Angeles. Cette partie du quartier est particulièrement connue pour la présence de gangs violents comme les *Rollin' 60s Crips*, groupe dont Hussle a fait partie pendant son adolescence. Plus tard en 2004, alors qu'il avait 19 ans, Hussle a fait un séjour de trois mois en Érythrée avec son père et son frère, il est ensuite retourné à Los Angeles avec le désir de se lancer en entreprenariat et de s'engager dans le communautaire. Actif comme MC depuis 2005, Hussle a réalisé des singles, des mixtapes et des collaborations à succès, mais il n'avait pas sorti de LP complet avant l'acclamé *Victory Lap* en 2018. Dans son travail communautaire, en plus de travailler à créer des opportunités économiques pour les jeunes hommes noirs, Hussle a trouvé du financement afin d'effectuer des améliorations dans les écoles locales. Il s'est aussi fréquemment entretenu avec les élèves sur son expérience dans les gangs. Hussle est également un inébranlable investisseur financier pour sa communauté, il a notamment ouvert un magasin de vêtements et un espace de co-travail où les jeunes étudiants et les artistes peuvent se rencontrer, étudier et travailler ensemble.

522 Nipsey Hussle & Kendrick Lamar (2018). "Dedication." *Victory Lap*, Atlantic Records. Paroles : https://genius.com/Nipsey-hussle-dedication-lyrics

Dans sa musique, Hussle parle ouvertement de ses expériences personnelles reliées à la culture de gang, il y dénonce la violence armée que les artistes de rap commercial glorifient trop souvent. Par exemple, l'extrait d'une de ses chansons rapporté plus haut trace des liens entre la violence historique et le traumatisme intergénérationnel de l'expérience afro-américaine à travers la traite transatlantique des esclaves et les lois de Jim Crow. Ensuite, il établit des liens clairs entre ces questions historiques et l'incarcération massive et la violence armée, qui hantent la vie contemporaine de Hussle à Los Angeles. Dans ces lignes, Hussle identifie la culture hip-hop, et plus spécifiquement les spectacles qu'il a réalisés lors de tournées, comme un moyen d'auto-libération ou de pouvoir d'action, qui lui a permis d'échapper à la pauvreté et à la violence, ainsi que d'avoir une vie agréable malgré ses origines modestes et sa réalité actuelle toujours précaire. Enfin, il exhorte les artistes hip-hop à conserver la propriété de leurs droits sur leur musique et l'édition de leurs albums, et à développer une connaissance financière afin d'utiliser aussi à leur avantage le code fiscal américain favorable aux entreprises.[523] Il affirme que cette indépendance est essentielle afin d'éviter de devenir l'esclave des cadres blancs ou « maîtres » de l'industrie commerciale, qui s'approprient et exploitent la culture hip-hop.

Le 31 mars 2019 après-midi, Hussle a été abattu et a reçu au moins 10 balles suite à une dispute dans le parking de son magasin de vêtements Marathon à Crenshaw. Il est décédé à l'hôpital moins d'une heure plus tard à l'âge de 33 ans. La dernière ligne de la deuxième strophe de l'extrait de Mos Def ci-dessus caractérise le hip-hop comme une culture dans laquelle les artistes peuvent soit faire de l'argent soit se faire tirer dessus. L'histoire de Hussle est malheureusement celle d'un artiste qui a vécu et incarné les deux extrêmes de cette expérience **(Image 89)**.

523 Le code fiscal américain est notoire pour ses échappatoires qui permettent à des grandes entreprises comme Amazon de ne payer aucun impôt sur le revenu malgré des bénéfices énormes.

(Image 89) Murale commémorative en l'honneur de Nipsey Hussle à South Phoenix en 2019



L'engagement et la commercialisation dans les festivals de hip-hop en Arizona

Afin d'examiner la distinction entre le hip-hop commercial et le hip-hop engagé sous un autre angle, cette sous-section présente et analyse brièvement mes expériences en tant qu'observateur et participant à deux festivals de hip-hop. Lors de mon travail de terrain en Arizona, j'ai accompagné le groupe Shining Soul au *Arizona Hip Hop Day / Arizona Hip Hop Festival*[524] à Phoenix ainsi qu'au *Tucson Hip Hop Festival*[525] **(Image 90)**. Avant d'aller plus loin, il est important de noter que, bien que cette section

524 https://www.azhiphopfestival.com/
525 https://tucsonhiphopfestival.com/

le présente comme une incarnation du rap commercial, elle ne vise pas à dénigrer le *Arizona Hip Hop Festival*. Comme le *Tucson Hip Hop Festival*, le *Arizona Hip Hop Festival* est très fréquenté. Il présente non seulement des concerts et de la musique, mais l'ensemble des éléments de la culture hip-hop à travers des tables rondes, des échanges commerciaux, éducatifs et de réseautage. Il représente également une vitrine importante pour le développement d'artistes locaux. Dans les sous-sections suivantes, la comparaison des lieux des festivals, des modèles de programmation des artistes et des contextes géographiques révèle des perspectives intéressantes sur le continuum de l'engagement dans la culture hip-hop que j'ai proposé précédemment.

Arizona Hip Hop Day / Arizona Hip Hop Festival

Le troisième *Arizona Hip Hop Festival* a eu lieu le 19 novembre 2016 au *Comerica Theatre*, un théâtre moderne d'une capacité de 5 000 sièges qui a été construit en 2002 au centre-ville de Phoenix, la capitale ainsi que la plus grande ville d'Arizona **(Image 91)**. J'ai acheté mon billet pour le festival de Alex Soto / MC Liaizon[526], bien que j'aie eu accès à une accréditation média pour l'événement en tant qu'accompagnateur du groupe Shining Soul. Me faisant passer pour le « manager » du groupe, l'accréditation m'a laissé passer dans des parties du lieu qui n'étaient pas accessibles au grand public (telles que les foyers des artistes). Cet accès privilégié m'a permis de suivre le groupe à travers cet événement et d'ainsi pouvoir poursuivre mes recherches d'observation participante. Selon cette expérience, l'observation la plus significative que j'ai pu faire concerne la relation entre l'exigence de la vente des billets de festival par les artistes participants, et ses ramifications dans la programmation et la qualité du festival.

Étant un groupe originaire de Phoenix, établi et acclamé par la critique, Shining Soul avait initialement été programmé pour se produire sur la « scène principale » du *Comerica Theatre* à 15h30. Considérant que le festival Arizona Hip Hop de 2016 regroupait plus de 300 artistes locaux, dont beaucoup se produisaient pour la première fois, j'imaginais que le programme désigné pour Shining Soul reflétait la position d'un groupe vétéran respecté qui a déjà fait des tournées internationales. Malgré cette programmation favorable, lorsque je suis arrivé sur les lieux vers 14h30 pour aider le groupe à

526 Tel qu'indiqué plus bas, la vente des billets de festival par des artistes participants a été un élément important dans la programmation de ce festival. C'est pourquoi, malgré l'accréditation média qui m'a accordé l'accès gratuit à l'événement, j'ai acheté un billet pour soutenir mes amis et collaborateurs.

s'installer, une atmosphère de chaos et de déception régnait sur la scène parce que les organisateurs du festival venaient de communiquer à Shining Soul un changement de programme de dernière minute. Plutôt que de jouer sur la scène principale, qui était bien entendu moins prestigieuse que « Stage One » où les têtes d'affiche se produisent, mais qui représentait tout de même un emplacement privilégié dans le hall de la salle principale, ils se produiraient sur une scène auxiliaire sans nom formel. Le dénominatif « scène auxiliaire » est probablement trop généreux car le nouvel espace de performance désigné pour le groupe était carrément un quai de chargement de camions situé à l'arrière du stade uniquement accessible par un chemin sinueux sans indication et non pavé. Si je n'avais pas suivi directement le groupe, qui connaissait les instructions des organisateurs pour s'y rendre, je n'aurais jamais trouvé la scène et encore moins pu concevoir que cette zone était accessible au grand public.

En dépit des principales salles du festival qui étaient presque toutes combles, lors de mon arrivée à la scène auxiliaire, presqu'aucun spectateur n'était présent. Que ça ait été voulu ou non, ce changement de lieu a envoyé un message clair sur la position réelle de Shining Soul au sein de la hiérarchie des artistes de ce festival. Alors que le groupe installait son équipement, un homme afro-américain de 40 ans, membre de l'équipe du festival accueillait, accompagné d'un DJ, les quelques personnes qui commençaient à se rassembler. Au cours des vérifications et ajustements de microphones et de niveaux sonores de Shining Soul, l'animateur de l'équipe du festival a invité son jeune fils qui était dans la foule à venir sur la scène. Avec les encouragements répétés de son père, le jeune garçon de 4 ou 5 ans a commencé à freestyler[527] sur de l'instrumental et des scratches produits par le DJ. Bien que le garçon ait montré un talent précoce, et que l'emplacement de la scène auxiliaire ait été un endroit idéal pour que cet enfant puisse pratiquer et développer sa confiance en tant qu'artiste, son expérience était loin d'être comparable aux expériences artistiques de Shining Soul. Cette conjoncture était inattendue, incompatible et non professionnelle. Après l'installation des instruments, le set de Shining Soul a débuté. Il a duré une douzaine de minutes et s'est déroulé devant une foule de moins de 10 personnes. Suite à cette brève performance déroutante et décevante, nous nous sommes retirés dans un pub

527 Freestyler est l'action de réciter des paroles improvisées, fréquemment pratiquée lors de rencontres entre MCs. Les participants se regroupent en forme de cercle, ce type de regroupement est appelé un *cypher*. Le *cypher* de hip-hop contemporain prend ses racines dans la tradition afro-américaine du *Ring Shout*. Le *Ring Shout* est une danse et un chant communal, où les participants formaient un cercle. Il était alors réalisé par des esclaves qui faisaient des liens avec la culture africaine de l'Antiquité. Pour lire davantage sur le *Ring Shout*, voir Floyd 1991 et Thompson 2014.

irlandais à proximité, où Alex, Franco et Reflekshin m'en ont dit davantage sur l'histoire et la politique du festival.

Le Festival Hip Hop Arizona a été fondé par l'artiste Justus, un MC de Phoenix connu pour avoir brièvement signé avec Rawkus Records[528] au milieu des années 2000. Tel que plusieurs autres événements et festivals de hip-hop aux États-Unis, j'ai découvert que ce festival utilisait un modèle de réservation et de programmation d'artistes que mes amis de Shining Soul appellent *pay-to-play* (*payer-pour-jouer* en français). Ce système se base sur la sollicitation d'artistes locaux par les organisateurs de festival qui acceptent ensuite tous les candidats quels que soient leur expérience, leur talent ou leur valeur artistique. Parmi les artistes qui acceptent l'invitation, un nombre fixe de billets est attribué aux artistes participants afin qu'ils promeuvent le festival et vendent des billets (ostensiblement à leurs familles et à leurs amis) suivant la règle explicite que les artistes qui auront vendu le plus de billets seront récompensés par les meilleurs espaces et horaires de performance au festival. C'est pour cette raison spécifique que j'ai acheté un billet de Alex Soto / MC Liaizon malgré l'accréditation média gratuite que le groupe m'avait donnée. De plus, c'est malheureusement la raison pour laquelle Shining Soul a été rétrogradé sans cérémonie vers un espace de performance reclus moins d'une heure avant d'entrer en scène. Ils n'ont pas vendu suffisamment de billets du festival pour maintenir leur programme de performance ; alors, en accord avec les règles du système *pay-for-play*, ils ont perdu leur place lucrative, qu'on suppose avoir été attribuée en fonction de leur renommée artistique.

Lorsqu'Alex, Franco et Reflekshin m'ont expliqué que le système *pay-to-play* était répandu dans la scène hip-hop d'Arizona, j'ai commencé à comprendre les événements déroutants de la journée comme étant représentatifs d'une grande différence systémique entre la scène musicale et artistique des États-Unis et celle de la France. Mes recherches sur la pédagogie hip-hop à Paris m'ont par exemple amené à constater que les artistes bénéficiaient de généreuses subventions accordées dans le cadre de l'État providence, un mode de financement qui reflète l'importance de l'art dans la société française. Tandis que la rétrogradation de Shining Soul à ce festival reflète la tendance capitaliste de l'art, du hip-hop et des cultures de performance aux États-Unis.

528 Rawkus Records est considérée, au tournant du XXe siècle, comme la première maison de disques de hip-hop engagé américain. Par exemple, l'album acclamé *Black on Both Sides* de Mos Def, qui contient la chanson « Hip Hop » citée ci-dessus a été publié par Rawkus Records en 1999.

Tucson Hip Hop Festival (THHF)

Environ trois mois plus tard, j'ai eu le privilège d'être l'animateur et le seul participant non autochtone de la table ronde Native American Hip Hop au Tucson Hip Hop Festival (THHF). Ce festival a eu lieu le 25 février 2017 au 191 Toole, un bâtiment historique qui abrite une série d'espaces de performance indépendants et connectés au quartier *Warehouse Arts* du centre-ville de Tucson. Afin de bien remplir ma fonction d'animateur, en plus d'être responsable de la gestion du temps des présentations des différents orateurs, j'avais préparé des commentaires sur mes multiples rôles lors de mes collaborations avec Shining Soul et Neoglyphix. Les autres participants faisant partie de la table ronde étaient les membres Alex Soto et Franco Habré de Shining Soul, et Mike G, un artiste et entrepreneur hip-hop de la nation autochtone Pascua Yaqui basée dans le sud de l'Arizona. Au moment où nous allions commencer, un ami breakdanseur autochtone Ryan Pinto s'est approché de la scène. Il a demandé s'il pouvait être ajouté à la table ronde, accompagné d'une de ses amies, qui était aussi une artiste hip-hop autochtone. J'ai alors cherché à trouver une façon de les intégrer dans le programme prévu depuis plusieurs semaines. Ravi d'avoir des conférenciers supplémentaires, face à une foule enthousiaste qui s'entassait debout dans une salle pleine où il ne restait plus de places assises, j'ai raccourci et improvisé mes contributions afin que l'événement puisse se dérouler avec succès **(Image 92)**. En tant que chercheur euro-descendant qui tente d'observer et de réfléchir à l'appropriation courante des représentations infidèles et souvent réduites au silence des arts et des artistes autochtones, j'étais douloureusement conscient de ma position privilégiée et potentiellement hypocrite. Des réflexions sur les apprentissages que m'ont permis la gestion de cette table ronde et la participation à d'autres engagements de la sorte sont détaillées plus loin, dans la quatrième et la cinquième sous-sections de cette section.

De même que le Festival Arizona Hip Hop, en aménageant plusieurs petites scènes pour ces nombreux artistes qui se produiront pour la première fois, le THHF privilégie la participation d'artistes locaux, et d'artistes débutants. La différence majeure entre les festivals examinés plus haut et le THHF réside dans sa méthode de programmation, qui n'est pas régie par le modèle *pay-for-play*. Le THHF est plus sélectif quant aux choix des artistes qui se produiront. L'organisation du festival sélectionne des artistes qui pour la plupart sont déjà établis, et leur attribue des espaces de performance en fonction de leur ville d'origine et de leur talent artistique. La scène principale est réservée aux artistes célèbres de Tucson qui a donné son nom au festival. Il y a également une formidable scène secondaire réservée

aux artistes régionaux qui sont établis et qui partagent l'éthique engagée du festival. Le groupe Shining Soul de Phoenix et le récemment décédé Wake Self d'Albuquerque, originaire du Nouveau-Mexique, s'y sont notamment produits. Les tables rondes comme les miennes, ainsi que des projections de films, se sont déroulés dans deux salles adjacentes qui possèdent une capacité d'environ 50 personnes chacune. Par conséquent, la méthode de programmation ainsi que les lieux de performance choisis du THHF démontrent une meilleure organisation. Le lieu de festival, décrit plus en détail à la suite, est lui-même plus historique et organique. Ce lieu s'oppose en quelque sorte à celui du festival Arizona Hip Hop, qui s'est déroulé dans un lieu qui semblait neuf, stérile et, comme on le verra plus tard, embourgeoisé.

Au-delà de son organisation logique, le lieu 191 Toole entretient des liens profonds avec la culture et la pédagogie hip-hop, les arts du spectacle et l'engagement social à Tucson. Avant de devenir le 191 Toole en 2013, le bâtiment abritait un club et un centre parascolaire nommé *Skrappys*, qui visait à fournir un espace sûr, exempt de drogues et d'alcool, où les adolescents à risques et les sans-abris pouvaient se fréquenter en toute sécurité et tranquillité. L'éducation à travers le hip-hop était l'un des thèmes centraux des programmes organisés pour les jeunes au *Skrappys*. Je m'étais déjà rendu chez *Skrappys* en vue de superviser la confection d'une bannière graffiti en 2013 pour le *Symposium on Global Hip Hop Cultures* qui s'est déroulé à l'Université d'Arizona en 2013. Avec environ 75 dollars de matériaux, les jeunes du centre ont réalisé une magnifique bannière en toile et peinture aérosol. Ainsi depuis des décennies, le 191 Toole représente un lieu important qui fournit des services aux sans-abri de Tucson, distribuant de la nourriture et des vêtements à ceux qui en ont besoin. Si nous comparons ce lieu au *Comerica Theatre* de Phoenix, nous pouvons constater les manifestations supplémentaires des effets délétères du hip-hop commercial. Avec une arène portant le nom d'une grande banque, financée par du capital-risque, *Comerica Theatre* est construit sur les ruines d'une communauté latino historiquement importante. Comme expliqué dans la sous-section finale de cette section, ce quartier garde toujours des sites d'importance historique, mais il est néanmoins en train d'être détruit par le processus de gentrification conduisant à libérer plus d'espace pour un plus grand « développement urbain ».

Synthèse

Ainsi, bien que le Festival Arizona Hip Hop et le Festival Tucson Hip Hop soient tous deux des événements organisés pour soutenir et diffuser la culture et les artistes hip-hop en Arizona, ils adoptent des approches très différentes de l'esthétique de la culture hip-hop. Si ce n'est pas évident dans les descriptions précédentes, le modèle d'engagement du THHF est clairement supérieur au modèle du Festival Arizona Hip Hop. Au-delà des disparités dans les différentes façons d'organiser leur programmation, l'équipe organisationnelle du festival de Phoenix a fait preuve d'un manque de professionnalisme préjudiciable à la culture. Par exemple, le choix d'utiliser deux noms différents (*i.e.* le *3rd Annual Arizona Hip Hop Festival* & le *Arizona Hip Hop Day*) pour décrire le même festival m'a laissé perplexe par son incohérence. Par exemple, bien que le maire de Phoenix, Greg Stanton, ait annoncé en 2016 que dorénavant, le troisième samedi de novembre serait un jour férié intitulé le *Hip Hop Day* (ce qui a probablement contribué à promouvoir l'événement cette année-là), le geste semble avoir été initié par des considérations marketing. Rappelons que le festival de 2020 aura lieu en septembre, et que la seule mention contemporaine du *Hip Hop Day* se trouve dans les hashtags utilisés pour promouvoir l'événement. Selon mes expériences, ces incohérences représentent un sérieux obstacle à l'expansion, à la poursuite du développement et à l'institutionnalisation conscientisée de l'éducation, de l'engagement social et des interventions axées sur le hip- hop[529]. Boum explique que l'État marocain a coopté les festivals hip-hop dans le but de taire les demandes de réformes constitutionnelles limitant le pouvoir de la monarchie, il utilise le terme « *festivalisation* » pour définir cette banalisation de la culture hip-hop[530]. Bien que les motivations du système *pay-for-play* soient probablement plus économiques que politiques, ces appropriations mènent au même résultat que la *festivalisation* au Maroc ; c'est-à-dire à une diminution du pouvoir transformateur de la culture hip-hop dont la documentation et l'analyse sont au cœur de cette thèse.

Il est également important de noter que le Festival Hip Hop Arizona, basé sur le modèle capitaliste du *pay-for-play*, a abouti à un événement d'une qualité artistique et d'une valeur de production nettement inférieures à celui du THHF, bien qu'il ait bénéficié d'un budget nettement supérieur. Bien que certaines disparités puissent être attribuées aux disparités sociales et politiques qui existent entre

529 Norton, Charles (2015). *Engagement Politique et Éducation dans la Culture Hip-Hop à Paris et ses Alentours*. Thèse de maîtrise, l'Université d'Arizona. https://hcommons.org/deposits/item/hc:13555/

530 Boum, Aomar (2012). Youth, political activism and the festivalization of hip-hop music in Morocco. In Maddy-Weitzman, Bruce & Daniel Zisenwine (Eds.). *Contemporary Morocco State, Politics and Society under Mohammed VI*. London : Routledge. 173-189.

Phoenix et Tucson[531], les approches différentes de ces festivals reflètent deux positions opposées dans le continuum d'engagement et de commercialisation de la culture hip-hop. Si l'on compare ces observations aux assertions critiques de Fumaroli[532] et de Schneider[533], qui expliquent que les subventions de l'État providence abaissent réellement la qualité de l'art dans la société française, il est clair que ce sujet nécessite des réflexions, des commentaires et des recherches additionnelles.

(Image 90) Un billet accompagné d'accréditations pour le *Arizona Hip Hop Day / Arizona Hip Hop Festival* et le *Tucson Hip Hop Festival*



531 Cité par Sherdian, la géographe Patricia Gober : "*Unlike Tucson, with its enduring Hispanic and O'odham roots, Phoenix 'systematically purged minorities from public life*'" (376).

532 M. Fumaroli, *L'État culturel : Essai sur une religion moderne*, Paris, Éditions de Fallois, 1991.

533 M. Schneider, *La comédie de la culture*, Paris, Seuil, 1993.

(Images 91) Avant et arrière du dépliant du *Arizona Hip Hop Day / Arizona Hip Hop Festival*



(Image 92) Photo candide des participants à la table ronde Hip Hop Autochtone avec des membres de la communauté au Tucson Hip Hop Festival de 2017. Photo prise par Dr. Martina Dawley.



IV. La tournée de pédagogie hip-hop au Maroc

Tel que décrit dans la cinquième section de la Section 4, durant la deuxième semaine du mois de mars 2017, j'ai réalisé une tournée internationale afin de présenter 12 ateliers de pédagogie hip-hop dans les écoles du *American Language Center*[534] (ALC) au Maroc **(Images 93)**. Je me suis rendu dans les villes de Meknès, Fès, Oujda, El Jadida, Mohammedia, Casablanca et Marrakech en plus de programmer un engagement supplémentaire à Paris 18e en collaboration avec 123…RAP ! Dans cette section, j'approfondis certains aspects de cette expérience afin de partager ce que j'ai appris.

D'abord, il apparaît utile de décrire le format des ateliers 123…Rap !. Grâce à cette association pédagogique et culturelle basée à Paris, j'ai pu effectuer des recherches et des observations participatives pendant l'année scolaire 2013-2014, tout en poursuivant mon mémoire de masters à l'Université d'Arizona[535]. La description qui suit des ateliers de 123…Rap ! est tirée de ce mémoire. Des modifications mineures du texte original ont été faites dans le but d'apporter plus de clarté et de concision :

> Les ateliers de 123...Rap! durent 90 minutes, et se déroulent en trois phases : la traduction (60 minutes), l'écriture (15-20 minutes), et la performance (5-10 minutes). La première heure de chaque atelier est consacrée à l'écoute et à la traduction d'une chanson hip-hop américaine, choisie en collaboration par les participants et les animateurs [...] Souvent les chansons choisies portent des messages sociaux que les animateurs peuvent utiliser afin d'élargir le contexte de la leçon au-delà des leçons de grammaire et de vocabulaire.
>
> Les paroles de la chanson choisie sont imprimées sur des feuilles distribuées à chaque participant. Avec l'aide des paroles imprimées, et de certains morceaux projetés sur

534 Le *American Language Center* (ALC) est un réseau d'écoles de langue au Maroc géré par le *American Cultural Association*, une organisation à but non lucratif : http://aca.org.ma/. Elle offre des cours d'anglais pour les étudiants marocains et des cours d'arabe pour les étudiants étrangers. J'ai étudié les langues arabes FusHa et Darija à l'école ALC à Fès en 2010, et j'ai postulé plusieurs fois à des postes de professeur d'anglais aux écoles ALC. L'idée de faire une tournée d'ateliers de pédagogie hip-hop m'a été proposée par le directeur de ALC Tanger lors d'un entretien d'embauche au début de 2016. Bien que je n'aie pas obtenu le poste, il m'a demandé de le contacter la prochaine fois que je serai à Paris ou en France. Lorsque j'ai été choisi pour participer à un colloque à l'Université d'Aix-Marseille en mars 2017, nous avons programmé avec succès la tournée d'ateliers qui s'est déroulée la semaine précédant le colloque.

535 L'association est aussi connue sous le nom de OneTwoThree…Rap ! Voir son site web pour plus d'informations. https://www.onetwothreerap.com/

> l'écran, les animateurs amènent les participants à traduire certaines des paroles. Pendant la discussion sur les textes, les animateurs posent des questions aux participants et développent le contexte social, géographique, culturel, régional, et biographique des artistes. Les animateurs sélectionnent également des extraits du texte pour expliquer des particularités de grammaire, l'argot et les expressions idiomatiques. À la fin de la première heure de séance, les animateurs lancent une pièce instrumentale qui sera utilisée pendant les deux dernières parties de la formation afin que les participants puissent réaliser l'écriture de leurs propres textes rap en anglais [...]
>
> Lorsque l'instrumental est lancé sur les haut-parleurs, les participants travaillent avec l'aide des animateurs à écrire des textes originaux de rap en anglais [...] Après avoir écrit leurs textes, les participants et les animateurs forment un cercle, ou un cypher hip-hop, pour réciter les textes composés. Quand vient le moment de la performance, il y a souvent des participants qui cèdent à la timidité et hésitent à y participer. Le soutien et les encouragements incessants qui sont toujours donnés aux participants timides sont l'aspect le plus formidable et humain que j'ai observé pendant mon travail avec ce groupe[536].

Le format de 123…Rap ! a dû être ajusté à un contexte de tournée pour les ateliers au Maroc. Contrairement aux ateliers 123…Rap ! donnés à Paris, où il y avait des équipes de deux ou trois formateurs, bien que j'aie parfois été aidé par des professeurs de ALC familiers avec la culture hip-hop, il n'y avait que moi qui assurais le rôle de formateur. Grâce à mes formations additionnelles en langue que j'avais alors acquises, j'ai aussi pu utiliser des techniques pédagogiques plus participatives et nuancées lors de ces ateliers. Le groupe Shining Soul m'a également autorisé à utiliser le clip et les paroles de « All Day » pour servir de « chanson choisie » et de texte à analyser dans mes ateliers. À la place d'utiliser le morceau instrumental de hip-hop classique diffusé à partir de YouTube qui sert normalement d'instrumental pour les cyphers qui concluent les ateliers parisiens de 123…Rap !, j'ai demandé à Franco Habré/Bronze Candidate de Shining Soul de composer un morceau à partir d'échantillons de musique *Gnawa*[537]. En collaboration avec Habré, un clip de 5 minutes a également

536 C. Norton, *Engagement Politique et Éducation dans la Culture Hip-Hop à Paris et ses Alentours, op. cit.,* p. 35-36.
537 La musique *Gnawa* vient du sud du Maroc. Même si elle était autrefois considérée comme un emprunt musical à l'Afrique subsaharienne, le *Gnawa* est maintenant reconnue internationalement comme une partie importante du patrimoine marocain (Selistad 2015). Pour lire plus sur le *Gnawa*, voir Schuyler 1981 et Pouchelon 2015.

été réalisé visant à expliquer cette démarche. Le concept d'échantillonnage, la façon dont il a choisi les échantillons, le processus et l'équipement utilisés pour composer l'instrumental de l'atelier y sont notamment décrits. En plus de créer une connexion spécifique entre les participants des ateliers et l'un des artistes de Shining Soul, ce clip a permis d'élargir la portée des sujets traités dans ces ateliers sur la pédagogie hip-hop. Il a établi une relation entre l'art, la créativité et la solidarité du désert de l'Arizona et ceux du Maroc.

Le fait de devoir introduire les professeurs des écoles ALC aux ateliers et à la pédagogie hip-hop est un autre élément qui différencie les ateliers 123…Rap ! à Paris de ceux réalisés au Maroc. En raison d'une durée de temps limitée, nous n'avons pu qu'offrir ces ateliers aux enseignants des centres ALC de Marrakech, de Al Jadida et de Fès, où leur participation a été très enthousiaste. En utilisant l'approche de la pédagogie transformatrice de hooks, j'ai organisé ces ateliers sous forme de séminaire d'études supérieures, encourageant la participation active de tous les enseignants présents. Chaque atelier s'est ainsi déroulé en accord avec l'apport et les priorités des participants. J'ai organisé mes interventions et les discussions en utilisant une approche pédagogique hip-hop, et en faisant valoir les thèmes qu'elle partageait avec l'étude des langues soient : 1) la pensée critique ; 2) l'*intersectionnalité* des compétences linguistiques (ex : écouter, lire, parler et écrire) et les enjeux de justice sociale (ex : discrimination sexuelle, racisme et inégalité économique) ; 3) la co-facilitation et la collaboration avec des artistes engagés locaux ; 4) la reconnaissance, la valorisation et l'exploitation de toutes les ressources linguistiques (ex : l'argot, la langue informelle et les connaissances des élèves dans d'autres langues que leur langue maternelle) ; 5) la création d'évaluations pratiques et orientées vers les objectifs de développement de la curiosité et de renforcement de l'autonomie des apprentissages après la fin des cours.

Bien qu'agréablement reçus par les enseignants et administrateurs de ALC, qui ont fait des interventions pédagogiques innovatrices auprès d'un public nouveau, ces ateliers m'ont permis de tirer plusieurs leçons. Tout d'abord, j'ai constaté que, malgré l'oubli de plusieurs mots en arabe depuis mon séjour au Maroc, le fait de me présenter en arabe au début du premier atelier auprès des enseignants de Fès a été un moyen très efficace d'établir un lien avec ce public. Même si mon introduction était principalement en arabe FusHa [538], la reconnaissance linguistique d'arabe comme langue principale au

538 Le Maroc possède une tradition multilingue riche, avec deux variétés de la langue arabe. Bien que le Darija (i.e. l'arabe marocain) soit de loin la langue la plus parlée au pays, l'arabe FusHa (i.e. l'arabe classique et scolaire) est aussi très

Maroc m'a permis d'établir un lien important entre l'époque où j'étais étudiant ALC en 2010 et les ateliers que j'ai dirigés en 2017. La nécessité de consacrer plus de temps à la préparation des ateliers est une autre leçon que j'ai tirée de ce séjour. En raison des horaires chargés des enseignants, ils n'ont pu suivre que des ateliers d'une heure. C'est très peu de temps pour arriver à bien aborder les cinq thèmes communs mentionnés ci-dessus, solliciter des commentaires et répondre aux questions d'une moyenne de 16 enseignants par atelier.

Les ateliers donnés aux enseignants n'est pas la seule activité qui m'a permis de tirer des leçons qui ont été utiles pour améliorer mes interventions de pédagogie hip-hop. Par exemple, un des défis particuliers survenu lors des ateliers donnés aux étudiants marocains a été la timidité des participants lorsqu'ils étaient invités à participer au cypher final. À Paris, où les participants et les facilitateurs se voient chaque semaine, les participants ont hâte de rapper avec les autres étudiants, qui fréquemment deviennent des amis proches. La situation était différente pour les participants étudiants au Maroc puisqu'en plus de devoir travailler avec un formateur nouveau qu'ils ne connaissaient pas, ils ne se connaissaient pas entre eux puisqu'ils venaient souvent de classes et de niveaux de compétence différents. Afin de tenter de contrer cette timidité, je me suis appuyé sur la tradition afro-américaine de l'appel et de la réponse (i.e. *call and response* en anglais) pour engager et mettre à l'aise les participants dès le début du cypher. En plus d'échauffer les cordes vocales des élèves en prévision de cette activité, ces appels et réponses simples renforçaient la solidarité des participants et fortifiaient la confiance des élèves avant d'exécuter leurs versets devant le groupe. À titre d'exemple, après avoir formé un cercle, j'ai ouvert le cypher du premier atelier à Meknès avec l'appel et la réponse suivante :

When I say ALC, y'all say Meknès!

ALC! [Meknès!], ALC! [Meknès!]

When I say "Who's the best?", y'all say Meknès!

Who's the best? [Meknès!], Who's the best? [Meknès!]

En tant que formateur en pédagogie hip-hop, je rappe dans chaque atelier que je donne, que ce soit au Maroc, à Paris ou en Arizona. En fait, une partie du temps que je prends pour préparer et planifier mon atelier est toujours dédiée à la composition d'un verset dynamique qui revisite les thèmes

importante pour la religion et l'académie.

principaux de l'atelier et honore les participants, les cultures et les langues du lieu de l'intervention. Bien que ça me plaise de composer et de partager des textes de rap créatifs, critiques et multilingues, j'ai aussi trouvé que le fait de rapper dans le cypher était un excellent moyen de me connecter avec les étudiants et d'incarner le pouvoir éducatif transformateur de la culture hip-hop. J'insère stratégiquement mon verset en premier ou en dernier lors du cypher. Ainsi, si je travaille avec un nouveau groupe d'élèves timides et qui ne se connaissent pas, je vais d'abord rapper pour briser la glace et mettre les participants à l'aise. À l'inverse, si les participants se connaissent bien, je rappe à la fin du groupe. Dans les cyphers hip-hop, cette position finale s'appelle l'ancre et représente traditionnellement la place d'honneur réservée à la personne qui rappe le mieux ou à une autre personne estimée[539]. Bien que je ne sois pas rappeur professionnel ou même artiste de la scène, à travers la réalisation de ce projet je suis devenu *artiste enseignant*, i.e. quelqu'un qui utilise les arts créatifs pour faciliter l'enseignement et l'apprentissage. Le verset que j'ai composé et interprété lors du dernier atelier de la tournée à la Maison Verte à Paris 18e représente un bon exemple de cette démarche. Des étudiants très forts en hip-hop que je connaissais depuis le début de mes engagements en 2013 avec 123…Rap ! à Paris faisaient partie de ce groupe. J'ai été très heureux d'avoir l'occasion de pouvoir rapper de nouveau avec eux lors de mon retour à Paris à la fin de cette tournée.

Ayyo, it's 123…Rap !* de *Paris* au *Morocco,

One time for your mind, como un cabeza taco

But yo, let's stop and slow down the flow,

***And take it back to* ces putains essentiaux,**

The roots of this culture: persistence, resistance,

Reclaiming spaces too often dismissed as :

***The barrio, favela, or* bidonville,**

539 Par exemple, dans un cypher impromptu des années 1990 auquel participaient des MC légendaires de New York comme Mos Def, DMX et Big Pun, c'était le moins connu des rappeurs, Canibus qui a arrêté le cypher pour mettre l'emphase sur son rôle d'ancre. Bien que Canibus ait connu moins de succès commercial et critique que les autres participants, sa demande a été accordée sans protestation en raison de sa force reconnue et démontrable dans ce genre de rap. Pour ne pas décevoir, il utilise sa position finale pour livrer un verset cinglant et improvisé, attaquant le rappeur new yorkais LL Cool J, avec qui il entretenait une rivalité quasi permanente. Les liens liés à ce type de clip changent fréquemment. Il est donc préférable de googlez « Canibus DMX Big Pun Mos Def Cypher » pour retrouver le cypher complet.

From your hood to my hood, we keeps it real,

AZ to* Paris*, stay fresh and stay blessed,

Labès? Humdulillah! Yo, y'all know the rest,

Et si je peux vous laissez *ave yon* simple message,

Hip hop is medicine, don't ever forget !

Ce verset contient à la fois des éléments de l'anglais standard et non standard, du français, de l'espagnol, du créole et de l'arabe Darija. De plus, il renferme des changements de code et de registre rapides que l'on rencontre fréquemment dans les sociétés plurilingues telles que le Maroc et la France, qui sont toutefois qualifiées de fléau dans la pédagogie traditionnelle des langues étrangères. En outre, le verset comprend de nombreux autres éléments et exemples sociolinguistiques pour renforcer les thèmes pédagogiques de l'atelier : les apparentés au français-anglais (par exemple « persistance », « résistance » et « message ») ; la prononciation des mêmes mots dans les phonologies française et anglaise (ex : « Paris ») ; et des expressions communes à la culture hip-hop américaine (ex: « *One time for your mind* »). En plus de revisiter le contenu et les leçons de l'atelier, les versets comme celui-ci perturbent l'archétype de *l'enseignant dictateur* commun au modèle bancal de Freire. Ce faisant, ils reconnaissent et renforcent également l'un des éléments fondamentaux de toutes mes interventions d'enseignement des langues : *celui de reconnaître, de valoriser et d'exploiter toutes les ressources linguistiques*.

En plus de m'apporter des expériences inoubliables, des perspectives nouvelles et d'importantes leçons, d'organiser et de participer à cette tournée m'ont permis de revisiter de vieux défis de la pédagogie hip-hop. Par exemple, après avoir fini de donner mes ateliers de pédagogie hip-hop à Paris en 2015, je me rappelle que l'une de mes conclusions finales avait été la nécessité d'encourager la participation des étudiantes. Bien que la majorité des enseignantes aux centres ALC marocains, des membres de la direction de 123…Rap ! à Paris, et aussi des professeurs des langues soient généralement des femmes, la majeure partie des participants aux ateliers de la tournée était des jeunes hommes. Malheureusement, les rôles traditionnels de genre de la culture marocaine ont aussi accentué ce fossé. Suite à l'atelier donné aux enseignants de Fès, le directeur du centre a généreusement organisé un déjeuner en mon honneur pour les enseignants qui ont assisté à la session. En plus d'être délicieux, ce fut une excellente occasion de discuter tranquillement en tête-à-tête avec les enseignants de l'ALC, de répondre à leurs questions et d'échanger des idées au milieu d'une semaine par ailleurs très mouvementée. Cependant, conformément à la coutume locale, les tables où le repas a été servi étaient

séparées de façon genrée. Je n'ai donc pas eu la possibilité d'effectuer un suivi auprès des enseignantes. À l'avenir, je souhaite rendre mes interventions plus sexospécifiques tout en respectant la culture locale. Je m'engage à continuer à réfléchir afin de travailler à m'améliorer sur cet aspect.

(Images 93) Photos de l'atelier HHBE à l'ALC de Casablanca en 2017













Photos captées par Sonia Cooke

V. Partenariat et collaboration avec des personnes autochtones

En tant qu'eurodescendant dans une société patriarcale suprématiste blanche (décrite en détail dans la Section 4), je bénéficie de privilèges engendrés par le racisme structurel qui est au cœur de la culture et de la vie américaines[540]. Ce racisme se traduit, tel que décrit dans la troisième sous-section de cette section, par l'appropriation et la commercialisation de la culture hip-hop, à travers des schèmes musicaux qui sont pour la plupart blancs, qui renforcent et diffusent des stéréotypes négatifs sur les personnes de couleur. Ainsi, en tant que participant à la culture hip-hop américaine, qui est elle-même née des résistances aux politiques racistes et néolibérales, la motivation, la sincérité et l'authenticité de ma démarche sont à juste titre souvent remises en question[541]. De plus, en tant que chercheur affilié à des institutions complices, telles que l'Université d'Arizona[542] qui bénéficie des mesures coloniales infligées aux Autochtones, je souhaite profiter de ce privilège afin de représenter la culture hip-hop et ses artistes, qui viennent souvent de communautés marginalisées ou vulnérables. J'ai ainsi tenté de me responsabiliser et de faire preuve d'une ouverture inclusive, honnête, sincère et réciproque dans mes travaux. De par la responsabilité inhérente qu'engendre cette perspective, cette section vise à partager des réflexions concernant trois leçons que j'ai apprises en menant des recherches en collaboration avec des partenaires autochtones.

Tous les chercheurs qui travaillent avec des collaborateurs autochtones, puisqu'ils travaillent avec des populations vulnérables, doivent prendre soin de porter une attention spéciale à leur façon de faire[543]. Cette exigence est encore plus pertinente dans le domaine de la recherche avec les communautés autochtones en Arizona en raison des abus de confiance notoires perpétrés par des chercheurs de

---

540 Pour lire davantage sur cette perspective voir Norton 2019.

541 Il est intéressant de noter que ma nationalité américaine semble me donner plus de crédibilité en tant que participant à la culture hip-hop hors des États-Unis. Les collaborateurs internationaux ont souvent supposé que je n'étais pas « blanc » ou ont considéré que ma race ne constituait pas un facteur pertinent à prendre en compte dans mon implication dans la culture hip-hop.

542 Nash, Margaret A. (2019). "Entangled Pasts: Land-Grant Colleges and American Indian Dispossession." *History of Education Quarterly* 59 (4) : 437–467. https://www.cambridge.org/core/journals/history-of-education-quarterly/article/entangled-pasts-landgrant-colleges-and-american-indian-dispossession/79E42113A0A51B21903DFB1229F7DE88

Lee, Robert, and Tristan Ahtone. "Land-Grab Universities." *High Country News*, 30 Mar. 2020, www.hcn.org/issues/52.4/indigenous-affairs-education-land-grab-universities

543 Wilson, Denise, and Stephen Neville (2009). "Culturally safe research with vulnerable populations." *Contemporary Nurse* 33.1 : 69-79.

l'Université de l'État d'Arizona qui ont travaillé avec la tribu Havasupai dans les années 1990[544]. Suite à ces événements, en tant que chercheur et étudiant à l'Université d'Arizona, j'ai dû participer à des formations intensives sur l'éthique de la recherche avec des sujets humains. De plus, tout travail de terrain que j'envisageais devait d'abord être examiné et approuvé par le *Institutional Review Board* (IRB) de l'université. Malheureusement, ma spécialisation en sciences sociales m'oblige à relever que le IRB était nettement plus préoccupé par la minutie du libellé des propositions de recherche visant à protéger l'université contre d'éventuelles poursuites judiciaires, qu'à protéger le bien-être et les représentations des sujets humains. Afin de remédier à ce décalage perçu et de rendre mes recherches et collaborations avec Neoglyphix et d'autres artistes aussi réciproques et transparentes que possible, j'ai tenté d'être proactif en recherchant des conseils et orientations supplémentaires auprès d'un large réseau d'amis, de collègues et de mentors autochtones. La Dr. Martina Dawley (Diné/Hualapai), co-fondatrice de Neoglyphix et membre de mon jury de doctorat, est la personne qui a été la plus importante dans ce processus. Elle reste une guide et un mentor très important pour moi à ce jour, je fais des efforts concertés pour l'inclure dans chaque publication et présentation que je réalise sur la base de notre travail commun.

Au niveau des collaborations avec les organisations communautaires, selon mes recherches sur l'intégration des réfugiés qui s'établissent à Tucson, les étudiants chercheurs et bénévoles représentent souvent un fardeau plutôt qu'une aide pour ces groupes qu'ils sont supposés soutenir et aider. À titre d'exemple, l'Université d'Arizona condamne des étudiants reconnus coupables d'infractions disciplinaires mineures, comme avoir triché aux examens ou avoir consommé de l'alcool dans les résidences universitaires, à des travaux communautaires. Pour les nouveaux délinquants, qui constituent de loin le groupe le plus nombreux de « bénévoles », les peines les plus courantes sont d'environ 10 heures de service communautaire. Pour qu'ils puissent réaliser 10 heures de service, les organismes d'accueil doivent fournir des formations ainsi qu'orienter les nouveaux volontaires, en plus de devoir les superviser et confirmer qu'ils ont bien effectué leurs tâches assignées. Ainsi, ces projets de « service communautaire » sont en fait un fardeau significatif pour les petites organisations communautaires qui fonctionnent fréquemment avec un effectif limité et qui sont souvent sous-financées. Pour ne pas reproduire ce modèle néfaste et difficile à soutenir, j'ai choisi d'œuvrer en tant

544 C. Pacheco, *et. al.*, "Moving forward: breaking the cycle of mistrust between American Indians and researchers", *op. cit.*

que bénévole (et éventuellement en tant que coordinateur de bénévoles) pendant deux ans auprès de Neoglyphix avant de leur proposer un projet de recherche collaborative.

Ainsi, voici la première leçon que j'ai apprise en travaillant avec Neoglyphix : il faut **écouter, apprendre et contribuer à la cause avant de demander à des collaborateurs de l'aide pour sa recherche**. Suite au premier événement de Neoglyphix en 2014, ainsi qu'aux conversations qui en ont découlé avec sa cofondatrice Dr. Dawley, j'ai compris que le recrutement et la coordination des bénévoles étaient un endroit où je pouvais contribuer. De plus, offrir aux étudiants de mes cours d'anthropologie une occasion d'être bénévoles aux expositions de Neoglyphix, leur a donné des opportunités d'apprentissage uniques et incomparables[545]. Ainsi, c'est en répondant aux demandes d'aide de Neoglyphix quant au transport, à la construction et à la déconstruction de murs en contreplaqué, sur lesquels ils réalisent habituellement leurs murales, que j'ai été invité à rejoindre la guilde Neoglyphix. Ce groupe s'est donné pour mandat d'aider à planifier et à guider les expositions et événements du groupe. Plus que n'importe quel entretien ethnographique n'aurait pu le faire, être membre de la guilde m'a non seulement permis de connaître personnellement les artistes, mais m'a aussi donné l'occasion d'en apprendre davantage sur l'organisation et sur ses membres.

La seconde leçon que j'ai apprise au cours de mes collaborations avec Neoglyphix m'est apparue plus récemment soit au printemps 2019 lorsque j'écrivais la Section 4 qui documente mon travail de terrain en Arizona et le racisme structurel américain. En proposant des exemples sur la façon dont les systèmes de justice pénale américains imposent souvent des sentences très différentes en fonction de la couleur de peau des accusés, j'ai décidé d'utiliser l'expérience personnelle d'un artiste de Neoglyphix que j'ai rencontré dans un entretien qui a été publié dans le domaine public. Parce qu'il faisait partie du domaine public, et suivant mon interprétation du protocole des formations sur l'éthique de recherche obligatoire à l'Université d'Arizona, j'ai supposé que l'artiste n'aurait aucun problème avec le fait que je cite ces événements et que je les utilise dans ma thèse. Cependant, après avoir passé une semaine à rédiger cette section, j'ai mentionné mes intentions, lors d'une conversation informelle, au Dr. Dawley, et elle m'a immédiatement conseillé de parler avec l'artiste afin d'obtenir son approbation avant de continuer. Après avoir contacté l'artiste, j'ai été surpris d'apprendre qu'il voulait lire la section entière avant de donner son accord. Après avoir expliqué qu'elle était écrite en français et que ce n'était

545 NB : Ces étudiants n'étaient pas tenus de participer, bien qu'un crédit supplémentaire leur ait été offert contre leur aide.

pas possible de la traduire entièrement en anglais à ce moment, j'ai attendu la réponse de l'artiste, en supposant à nouveau qu'il allait me répondre promptement de façon favorable car nous nous connaissions depuis plusieurs années et étions amis.

Après plus de 24 heures sans avoir reçu de réponse, j'ai commencé à réfléchir plus profondément à ma demande et à réaliser la naïveté de ma position. J'ai alors écrit à l'artiste pour m'excuser et lui expliquer pourquoi je pensais que ma demande n'était pas juste. J'ai finalement décidé d'utiliser l'histoire de Kalief Browder, un jeune homme afro-américain qui a été emprisonné sans motif valable pendant trois ans à New York, et qui s'est finalement suicidé après sa libération en raison de la multitude de traumatismes qu'il a subis pendant son incarcération injustifiée. En plus d'être davantage connu et approprié au contexte, cet exemple est également plus efficace puisqu'il illustre la cruauté et le racisme du système judiciaire américain. Malheureusement, depuis que j'ai envoyé mon message d'excuses à mon ami artiste de Neoglyphix pour avoir supposé que je pouvais utiliser son histoire sans la traduire pour lui, nous ne nous sommes plus parlé. La deuxième leçon de cette section est donc la suivante : **il ne faut jamais faire de suppositions, toujours être transparent, planifier à l'avance, poser des gestes réfléchis et être respectueux**.

Pour finir, je souhaite partager un cas réussi de protestations environnementales organisées par des groupes autochtones. L'histoire de l'occupation de *Ward Valley* en Californie m'a été racontée par mon ami Alex Soto/MC Liaizon (Tohono O'odham) du groupe Shining Soul dans une bibliothèque publique de Phoenix le 28 septembre 2016. Après avoir observé la dernière séance d'ateliers Hip Hop 101 de Shining Soul, je bavardais et partageais des commentaires avec Alex Soto sur l'organisation de ses ateliers de pédagogie hip-hop. Après quelques minutes, notre conversation a dévié sur les manifestations de la tribu *Standing Rock Sioux* contre le Dakota Access Pipeline, mieux connues comme le mouvement « No DAPL » décrit dans la Section 4. Ce mouvement porté par des communautés autochtones et des écologistes a été très important pendant la période où je faisais mon travail de terrain en Arizona. En discutant de la rareté des victoires dans les manifestations et lors de protestations menées par des Autochtones aux États-Unis, Alex m'a proposé de me raconter l'histoire de *Ward Valley* qu'il voyait comme un exemple de réussite positive de lutte. Dans un esprit de partage, j'ai choisi d'inclure son récit ici afin de le diffuser au plus grand public possible, en France et au-delà.

Ward Valley se situe dans le désert de Mojave, près de la petite ville de Needles en Californie, au sud-ouest des États-Unis à l'intersection des États du Nevada, de l'Arizona et de la Californie. Bien qu'elle ne soit pas très peuplée, *Ward Valley* fait partie du bassin versant du fleuve Colorado, une source vitale d'eau pour des millions de personnes, nécessaire à l'agriculture et à l'industrie dans le sud-ouest des États-Unis et du nord du Mexique. De plus, il abrite la *Spirit Mountain* et une espèce de tortue du désert en voie de disparition. Ces deux éléments sont sacrés pour les nombreuses communautés autochtones de la région. Au printemps 1988, une société d'exploitation de décharges, portant le nom orwellien de U.S. Ecology, a identifié *Ward Valley* comme un site sur lequel un nouveau dépotoir de déchets nucléaires pourrait être construit. Préoccupés par la contamination du fleuve Colorado, des écologistes et des résidents locaux se sont immédiatement opposés à la construction d'une décharge de déchets nucléaires et ont entamé une série de procédures judiciaires en ce sens aux niveaux étatique et national.

En 1995, des militants de la *Colorado River Native Nations Alliance* (CRNNA) ont déclaré officiellement leur opposition à la construction de la décharge radioactive de *Ward Valley*. Le CRNNA a incorporé les tribus autochtones de Fort Mojave, Chemehuevi, Cocopah, Quechan et Colorado River à son groupe afin qu'ils revendiquent ensemble le patrimoine de *Spirit Mountain* près de *Ward Valley*. Des groupes de militants écologistes, tels que *Greenpeace* et la *Bay Area Nuclear Waste Coalition*, se sont également alliés au CRNNA dans leurs protestations contre le dépotoir. Par une combinaison de blocus, d'occupations, de vigies spirituelles, d'actions en justice, de campements, de prières, l'enterrement d'un militant qui est mort au cours des manifestations, de rites religieux et de pressions politiques soutenues pendant plus de cinq ans, les militants autochtones et leurs alliés ont réussi à tuer le projet de décharge en novembre 2000[546]. **L'histoire de *Ward Valley* représente ainsi un exemple remarquable de coopération et de persévérance dans la lutte contre le développement toxique et le racisme environnemental qui découlent de politiques étatiques américaines *settler colonial* et capitalistes. En outre, en plus de fournir un modèle réussi de résistance à imiter,**

---

546 Hameed, Fatimah (2013, 2 octobre). "Native American and Environmentalist Groups Block Nuclear Waste Site in Ward Valley, California, 1995-2000." *Global Nonviolent Action Database*, Swarthmore College Center for Peace and Conflict Studies, the Peace Collection, and the Lang Center for Civic and Social Responsibility. nvdatabase.swarthmore.edu/content/native-american-and-environmentalist-groups-block-nuclear-waste-site-ward-valley-california-

Kamata, Jun (2004). *Coalition building for indigenous justice: American Indian sovereignty and struggles in Ward Valley, California.* University of California, Los Angeles.

cette victoire donne espoir et encourage les militants écologistes, autochtones et non autochtones, qui mènent actuellement des luttes contre l'extraction de combustibles fossiles aux États-Unis[547], au Canada[548] et ailleurs dans le monde.

VI. Défis pédagogiques, échecs méthodologiques et progressions personnelles

De 2015 à 2019, j'ai utilisé la pédagogie hip-hop pour enseigner une quarantaine de cours sur la culture hip-hop et d'autres sujets à l'Université d'Arizona (UA), à l'Université de l'État d'Arizona (ASU) et au *Pima County Community College*. La majorité de ces cours portaient sur la culture hip-hop francophone et sur le cinéma hip-hop, je livrais ces cours en ligne en tant que professeur adjoint saisonnier à l'UA. Cette section se concentre principalement sur le partage de certaines expériences et connaissances gagnées au cours de l'année scolaire 2016-2017. J'étais alors instructeur à plein temps à l'ASU, où je donnais des cours de langue et de culture françaises de niveau intermédiaire, en utilisant une pédagogie hip-hop d'enseignement. Cette année-là, j'étais aussi doctorant à plein temps à Paris Nanterre, j'effectuais alors mon travail de terrain pour la Section 4 de cette thèse qui porte sur la résistance des artistes hip-hop autochtones au racisme structurel américain. En plus de l'enseignement à l'ASU et de mon travail de terrain, j'enseignais également suffisamment de cours en ligne pour être qualifié d'employé à temps plein pendant les sessions d'été et d'hiver à l'UA, selon le *Affordable Care Act* des États-Unis[549]. Ce fut l'une des années les plus épuisantes et solitaires de toute ma vie, tant sur le plan émotionnel que physique. Cela m'a appris d'importantes leçons en termes de gestion de temps, de professionnalisme et d'amitié.

Tel que décrit au début de la Section 4, mes interventions de pédagogie hip-hop se sont développées de 2011 à 2015 lorsque j'enseignais le français à l'UA. Dans une perspective pédagogique, j'utilisais des clips de hip-hop francophone au début de chaque séance afin de dynamiser l'ambiance. Je

547 Friedman, Lisa (2020, 25 mars). "Standing Rock Sioux Tribe Wins a Victory in Dakota Access Pipeline Case." *The New York Times*, www.nytimes.com/2020/03/25/climate/dakota-access-pipeline-sioux.html

548 Shribman, David M. (2020 , 7 mars). "Indigenous Protests Exposed Tensions behind Canada's Tranquil Image." *Los Angeles Times*, www.latimes.com/world-nation/story/2020-03-07/canada-rail-blockade-protest-westsuweten

549 Le *Affordable Care Act*, mieux connu sous le nom de « *Obamacare* » pour son soutien, calcule la somme totale des heures travaillées par individu sans assurance médicale pendant l'année fiscale, et les divise par 52 semaines. Les employeurs des travailleurs, qui arrivent à une moyenne de plus de 30 heures de travail par semaine durant l'année et sont donc considérés employés à plein temps, sont obligés de leur fournir une assurance médicale.

souhaitais ainsi montrer aux étudiants la diversité des peuples, des cultures et des arts dans la francophonie. En tant qu'enseignant de langue et de culture françaises à l'ASU lors de l'année scolaire 2016-2017, j'ai approfondi ce modèle pédagogique afin d'inclure plus formellement la culture hip-hop dans le contenu, les activités et l'évaluation des étudiants. Par exemple, en plus d'organiser l'atelier « 123…Rap ! Une Soirée de Hip Hop (en) Français » (réalisé avec Shining Soul et décrit dans la section de Travail de terrain dans la Section 4), j'ai conçu des examens d'expression, de compréhension orale, de lecture et d'écriture à travers l'analyse de clips et de paroles d'artistes hip-hop français comme Gaël Faye **(Appendice 3)** et S. Pri Noir **(Appendice 4)**. En outre, pour les deux cours de l'ASU qui se sont donnés uniquement en ligne, j'ai utilisé des clips et des paroles de hip-hop francophone pertinents, notamment d'un point du vue sociologique, tirés des films *La haine*[550] de Kassovitz et *Quand deux fleuves se rencontrent* de Bozino[551] **(Appendice 5)**. Ces textes ont servi à organiser des sujets de discussion et à générer hebdomadairement des conversations en petits groupes. Ces activités ont exigé des étudiants à distance qu'ils réfléchissent de manière critique, et ont facilité les interactions et la communication en français dans un contexte virtuel. Finalement, pour ne pas monopoliser le contrôle des listes de lecture de musique francophone que j'utilisais pour dynamiser chaque début de cours, vers la moitié du semestre, j'ai décidé de créer et de partager un *Google Docs* qui permettait aux étudiants de partager leur propre musique et des clips francophones avec les autres avant les cours. Dans l'esprit de la pédagogie transformatrice de hooks, en plus de permettre aux étudiants de jouer un rôle engagé dans la sélection du contenu et du matériel des cours, leurs suggestions ont également élargi mes connaissances et mon appréciation de la musique et de la culture francophones.

Bien que ces efforts aient largement réussi selon mes évaluations de performance semestrielles, leur mise en œuvre n'a pas toujours été sans critiques ou défis. Pendant les semestres où j'ai enseigné à l'ASU, j'ai reçu plus de plaintes d'étudiants que pendant tout le reste de ma carrière d'enseignant. D'ailleurs, un bon nombre de ces plaintes étaient justifiées notamment par mes engagements excessifs et simultanés en tant que chargé de cours et dans la poursuite de mes travaux de terrain. L'erreur la plus flagrante que j'ai faite est survenue juste avant les vacances du printemps en mi-mars lorsque j'ai dû m'absenter pour une semaine afin de participer à la tournée de pédagogie hip-hop au Maroc. La tournée d'une semaine avait été organisée juste avant le colloque de l'Université Aix-Marseille, auquel je devais assister pendant la semaine de vacances. Avant de partir, j'avais préparé un certain nombre

550 Mathieu KASSOVITZ, *La haine*, Studio Canal, 94 min, France, 1995.
551 Nicolas BOZINO, *Quand deux fleuves se rencontrent*, Telmondis, 52 min, France, 2013.

d'activités autoguidées et un examen pour mes étudiants qui devaient être accessibles via *Blackboard*, la plateforme en ligne utilisée par l'ASU. En raison de mon programme surchargé, malgré mon travail de préparation effectué avant mon départ, j'ai attendu d'être hors du pays pour mettre l'examen et les exercices sur *Blackboard*. Malheureusement, du fait des protocoles de sécurité en ligne rigoureux de l'ASU, je me suis retrouvé complètement privé d'accès au système *Blackboard* après avoir quitté le pays, donc incapable de mettre les examens à la disposition des étudiants. Dépités, quelques-uns de mes étudiants se sont plaints directement à ma superviseure, qui a à juste titre considéré ce manquement comme non professionnel et inacceptable. Bien que nous ayons finalement pu régler le problème, cette erreur a causé beaucoup de stress inutile et m'a presque coûté mon poste à l'université.

Par conséquent, j'ai dû m'entretenir avec ma superviseure pour discuter du problème de *Blackboard* et des plaintes d'étudiants lorsque je suis arrivé en France. Bien qu'en tant que professeur, je m'efforce d'être toujours ouvert à la critique et aux suggestions, j'ai été très frustré par la manière dont certains étudiants ont communiqué leurs plaintes à ma superviseure plutôt que de m'en faire part directement. Pour contextualiser cette frustration, du temps est consacré au début et à la fin de chaque cours que je donne pour que les étudiants puissent partager leurs critiques et leurs suggestions (concernant la leçon et le cours en général) et dans les évaluations que les étudiants font à la fin de chaque semestre. Sauf de rares commentaires négatifs auxquels il faut s'attendre (car, comme le montre cette section, même les pédagogues hip-hop font des erreurs !), il y a presque uniquement des commentaires positifs. Même avant le problème de *Blackboard*, pendant mon travail à l'ASU, il y a toutefois toujours eu quelques étudiants qui se plaignaient directement à ma superviseure en critiquant le fait que mes cours ne contenaient pas assez de leçons de grammaire « traditionnelle » ou que « tout le monde n'aime pas le hip-hop ». Avant d'aller plus loin, je souhaite reconnaître que ces plaintes sont justes parce que je peux toujours améliorer la manière dont j'enseigne la grammaire, et qu'il est normal que certaines personnes ne soient pas à l'aise de faire des commentaires ou des critiques en face à face ou devant un groupe. Toutefois, je crois qu'il est aussi juste de proposer l'hypothèse que l'origine de certaines de ces plaintes est due au modus operandi de mes méthodes pédagogiques elles-mêmes. **Plus précisément, à mon style d'enseignement qui vise à amener les étudiants à affronter leur privilège et à penser de manière critique leurs lieux et interactions au sein des injustices systémiques du monde qui les entoure. Bref, un certain inconfort est parfois souhaitable.**

Concernant la méthodologie de la recherche ethnographique, j'ai également fait des erreurs de gestion de temps en me surchargeant de travail. À titre d'exemple, le samedi 3 décembre 2016, j'ai assisté à un atelier d'écriture créative de pédagogie hip-hop qui a eu lieu à la Bibliothèque César Chavez Park dans le sud-ouest de Phoenix. Financé par la Mairie de Phoenix, l'atelier a été organisé par l'activiste dynamique Ashley Hare en collaboration avec deux animateurs du collectif des BreakBeat Poets de Chicago. Les participants à l'atelier étaient plus de 28, et la majorité étaient des femmes de couleur qui œuvraient comme professeures, étudiantes ou artistes locales. À la fin de l'atelier, je suis allé à la rencontre de Mme Hare et me suis présenté à elle. Après lui avoir expliqué mon projet, je l'ai invitée à un entretien. Elle a accepté et nous nous sommes échangé nos adresses courriel afin de planifier une rencontre. Le lendemain nous nous sommes entendus pour fixer l'entretien le 10 février 2017, je l'ai cependant manqué car j'avais pris un autre engagement au même moment. Je m'en suis rendu compte seulement plus de deux semaines après la date du rendez-vous prévu. En plus d'avoir fait perdre du temps à une collègue en me comportant de manière non professionnelle, j'ai aussi manqué une excellente occasion d'apprendre plus sur l'un des défis principaux de la pédagogie hip-hop qui traverse mes engagements aux États-Unis, en France et au Maroc : le recrutement de participantes féminines. En réfléchissant à cette expérience plus d'un an plus tard, j'ai écrit le passage suivant dans mon cahier de notes de terrain, que je traduis ici de l'anglais au français :

> **Ne vous engagez pas trop. Au lieu de cela, sélectionnez moins d'engagements mais engagez-vous à les remplir au mieux de vos capacités. Cette leçon devrait cependant être appliquée seulement quand vous avez été suffisamment longtemps sur le terrain pour prendre une décision de manière responsable. Au début du travail de terrain, profitez de chaque opportunité qui se présente, peu importe à quel point elle est intéressante ou banale, afin d'apprendre le plus possible.**

Mon absence à l'entretien avec Mme Hare n'a malheureusement pas été mon unique échec méthodologique lors de mes recherches de terrain, où j'ai fait plusieurs expériences d'apprentissage. Lorsque j'ai organisé la table ronde, qui s'est déroulée lors du colloque sur la pédagogie hip-hop à Nanterre au printemps 2018, j'ai été incapable de programmer des spectacles ou des performances payantes pour Shining Soul et Neoglyphix. Bien que je ne sois pas promoteur, lorsque je leur ai lancé l'invitation à participer au colloque, mes artistes collaborateurs en Arizona m'ont dit que la seule façon

pour eux d'y assister en personne serait de leur trouver des spectacles payants pour jouer en France afin de couvrir leurs frais de voyage. Afin de faciliter leur participation, et de reconnaître réciproquement le temps et l'énergie qu'ils partageaient généreusement avec moi, j'ai passé plus d'un mois à contacter des lieux de hip-hop engagés de Paris, tels que La Bellevilloise, FGO Barbara et La Place Centre Culturel Hip-Hop afin de tenter de trouver des endroits où ils pourraient se produire. Bien que cela n'ait pas réussi, j'ai appris que ces sites programmaient leur calendrier d'événements plus d'un an à l'avance ; ce qui est une leçon précieuse pour la prochaine fois que j'essaierai de programmer des collaborations similaires. Je sais que dorénavant je devrai m'y prendre au moins un an à l'avance.

Somme toute, de sortir de ma zone de confort méthodologique a également donné de nombreux résultats positifs, comme la culture d'une progression créative personnelle, le développement de nouvelles amitiés et l'ouverture à d'importantes connaissances culturelles. La réunion du Ableton Phoenix User Group à laquelle j'ai assisté, qui a eu lieu au Laboratoire de l'Éducation et Thérapie de Musique sur le campus d'ASU le 28 novembre 2016, en est un bon exemple. Invité par Franco Habré/Bronze Candidate de Shining Soul, j'ai pu participer à ce groupe qui réunit des éducateurs de la musique une fois par mois pour les introduire à l'utilisation du logiciel Ableton, l'une des meilleures plateformes de production de musique électronique. Bien que je sois novice dans la production et la composition musicale, j'ai beaucoup appris et apprécié de participer à cette session d'apprentissage. Après la séance, Franco m'a invité à me joindre à lui et à un autre formateur, qui était nul autre que l'artiste et pédagogue hip-hop Samuel Peña, le fondateur de AZ Beat Lab[552], pour aller prendre un verre. Après avoir bu quelques verres et avoir eu plusieurs conversations intéressantes, j'ai confié à Franco et Samuel que malgré toutes mes inspirations artistiques, d'être absorbé par l'enseignement et la recherche me laissait peu d'opportunités pour approfondir des activités créatives. À ce moment-là, les yeux de Samuel se sont éclairés, bien qu'il ne me connaisse que depuis quelques heures, il m'a dit qu'il avait un cadeau pour moi. Quelques jours plus tard, je suis allé chez lui, où il m'a donné sa vieille boîte à rythme Native Instruments Maschine. Il a passé plusieurs heures à installer les logiciels d'accompagnement sur mon ordinateur et à me montrer comment les utiliser. Bien que j'apprenne à l'utiliser plutôt lentement, la générosité de Samuel m'a incité à prendre le temps de poursuivre mes

552AZ Beat Lab https://www.facebook.com/Azbeatlab/

projets créatifs. Ces projets m'ont été d'une aide incommensurable au cours des deux dernières années pendant lesquelles je rédigeais ma thèse[553].

En plus de m'avoir aidé à réaliser mes inspirations créatives et la majorité du travail de terrain de la Section 4, mon amitié avec Franco m'a permis de découvrir et de faire valoir d'autres perspectives face à ce projet. Le *roadtrip* que nous avons fait ensemble de Seattle à Phoenix au printemps 2019 représente un autre moment important d'apprentissage intervenu grâce à cette précieuse amitié. Pendant la dernière étape de ce voyage, nous nous sommes arrêtés à San Diego en Californie pour voir le fameux Chicano Park, présenté dans les notes au début de la Section 4 et documenté par des photos dans les **Images 29, 30 et 31**. Lors de cet événement, Franco m'a raconté l'importance que représentaient ses visites annuelles au parc avec sa famille pendant son enfance. Il m'a confié qu'elles continuent de former son identité et son rapport à lui-même. De plus, les murales géantes dépeignant l'histoire du peuple mexicain sur les deux côtés de la frontière m'a aidé à faire des liens importants entre ce que j'ai vu et étudié pendant mes engagements en Arizona et en Californie, et mes nombreux voyages au Mexique central **(Images 94)**. Le même soir, après être arrivé à Phoenix, j'ai passé la nuit dans sa famille. Le lendemain, Franco m'a fait faire un tour de son quartier qui se nomme *South Mountain* et qui se trouve au sud de Phoenix. Dans ce quartier habite depuis plusieurs siècles une ancienne et importante communauté de Chicanos et de Mexicains-américains.

Avant que je le quitte pour aller à Tucson plus tard en soirée, Franco m'a amené à son ancien quartier, le *Barrio Campito*, à deux pas du centre-ville de Phoenix et le Commercial Theater où s'est passé le Arizona Hip Hop Day décrit dans la sous-section de la commercialisation de cette section. Il m'a montré comment la spéculation immobilière et la gentrification avaient détruit ce qui avait été l'un des quartiers latinos les plus grands et les plus anciens des États-Unis[554]. Alors que nous roulions lentement dans la chaleur estivale, il était difficile de croire que ces terrains principalement vides et remplis de gravier avaient été autrefois un quartier résidentiel vivant où sa famille avait vécu pendant des générations. En raison de sa proximité avec le centre-ville, Franco m'a expliqué qu'au cours des

553 Par exemple, depuis le début de 2018 j'ai commencé à faire du perlage et à apprendre certaines des techniques traditionnelles d'orfèvrerie pratiquées dans l'ancien Mexique. En plus de devenir un passe-temps agréable, j'ai récemment commencé à vendre certaines de mes pièces originales, ce qui a été une précieuse source de revenus supplémentaires.

554 Barraza, Eduardo (2004, 15 octobre). "A Vanished Phoenix Barrio: Visions of Life on 16th Street." *Barriozona Magazine*, barriozona.com/a-vanished-phoenix-barrio-visions-of-life-on-16th-street/

dernières décennies, les responsables de la ville de Phoenix avaient forcé plus de six milles familles à quitter le quartier et à vendre leurs terrains à des compagnies qui attendaient que les derniers habitants partent avant de transformer ces espaces en propriétés commerciales.

Le dernier arrêt de notre visite a été le centre culturel de Santa Rita, un bâtiment indescriptible, sans électricité ni eau courante près du centre de ce qui reste du *Barrio Campito* **(Images 95)**. Bien qu'il ne soit plus fréquemment utilisé, le modeste bâtiment de Santa Rita reste un point de repère culturel important car en 1972, il a été le siège de l'activiste et organisateur Chicano César Chavez pendant son célèbre combat pour les droits des travailleurs agricoles. Au cours de sa grève de la faim de 24 jours à Santa Rita, Chavez a prononcé les mots célèbres *Si Se Puede*, qui sont devenus, et sont encore aujourd'hui la devise du *United Farm Workers*, l'un des rares syndicats puissants qui survit aux États-Unis **(Image 96)**. Quelques décennies plus tard, ces mêmes mots de Chavez inspirent la célèbre devise de la campagne présidentielle de 2008 de Barak Obama : *Yes We Can*.

À l'origine de nombreux partages intimes et personnels sur leurs vies, leurs activismes et leurs arts, mes amitiés avec Franco et les autres artistes présentés dans les sections précédentes ont été une profonde source d'inspiration pour ce projet. En prenant le temps d'analyser mes erreurs, les leçons que j'ai pu tirer et certaines idées dans cette section supplémentaire de réflexions critiques, j'espère que je pourrai inspirer d'autres chercheurs à suivre leurs boussoles morales autant dans le milieu académique que dans le monde social en général. Plus important encore, j'espère pouvoir inspirer les personnes qui m'ont lu à poursuivre le combat en résistant aux forces déshumanisantes du capitalisme, du néolibéralisme et du *Settler Colonialism* dans l'objectif ultime de les démanteler. Ces structures ont créé et continuent de perpétuer des conditions misérables pour le fleurissement de notre art, de notre enseignement et de nos engagements.

(Images 94) Franco Habré devant une fresque géante à Chicano Park qui raconte des histoires de travailleurs migrants en 2019





Une fresque géante illustre l'histoire du Chicano Park en utilisant le symbolisme des cultures mexicaines autochtones

(Images 95) Franco Habré devant le centre culturel de Santa Rita dans le *Barrio Campito* de Phoenix en 2019





(Image 96) La chambre dans le centre culturel de Santa Rita, où César Chavez a fait sa grève de la faim en 1972



Section 6 Conclusion

> *It's going back to the roots of hip hop, which is about social justice messages. I listen to hip hop today and it's all about booties and how much money you have, drugs, disrespect to women. It's almost comical. For me it's a comedy skit when I do listen to modern or pop hip hop songs […] When you do listen to hip hop from the past and what people like Shining Soul are doing, and what the gentlemen and women are doing today in Indigenous art, the social messages are there. They're educating in their own way. They're telling stories. They're continuing the oral tradition where you're speaking about it, and you're making it relevant, making it accessible to the youth. When you do that, then it becomes interesting. No one wants to sit there and look at a textbook […] or listen to a person stand up in front of the classroom telling you that George Washington was your forefather, and you're like « I'm not related to that guy. » But when you're working with the youth, you want to not so much appeal to them because that becomes patronizing. They already know what they're listening to, so that when you have youth working with youth then you actually send a message that they can relate to, that they understand*[555].
>
> -Dr. Martina Dawley

Tel qu'articulé dans le dialogue entre le directeur, le poète et le bouffon issu du Prologue sur le Théâtre de *Faust*, les arts créatifs et leurs artistes tentent toujours de négocier l'équilibre esthétique entre l'entreprise, la créativité et le divertissement[556]. Comme les métanarratifs esthétiques dans la précédente section de réflexion critique le démontrent, cette recherche d'équilibre est également partie prenante du hip-hop. Malheureusement, les mêmes tendances capitalistes et racistes de la société américaine, qui promeuvent l'appât du gain et ont créé les conditions sociales qui ont engendré l'innovation de la

555 Speakerbox X HipHop, "Wild Stylin' with Local Graffiti Collective Neoglyphix", *op. cit.*, 34:00.
556 Goethe, Johann Wolfgang von (1899). *Faust: A Tragedy*. Boston : Houghton Mifflin.

culture hip-hop dans les années 1970, sont aujourd'hui ironiquement coupables de son déséquilibre. Malgré ses origines bien documentées issues de l'engagement social et de luttes contre le racisme, à partir de l'ère du rap gangster au début des années 1990, les maisons de disques de hip-hop priorisent la promotion des artistes qui incarnent des stéréotypes violents et nuisibles pour les personnes de couleur, ce qui a pour effet de renforcer la suprématie blanche[557]. Aux États-Unis particulièrement, le conglomérat des grandes sociétés médiatiques aggrave le problème : en 1983, 90% des médias américains étaient contrôlés par 50 sociétés ; en 1992, le même pourcentage était contrôlé par 25 sociétés ; et en 2017, seulement cinq entreprises[558] contrôlaient plus de 90% des médias imprimés (i.e. journaux et magazines), diffusés (i.e. télévision, radio, cinéma) et Internet[559]. En plus de promouvoir les contenus d'artistes qui renforcent la suprématie blanche parce qu'ils sont rentables, plusieurs de ces grandes sociétés médiatiques, et de leurs actionnaires contribuent de façon importante à la carrière des politiciens, qui épousent et travaillent ouvertement à promouvoir des politiques racistes, patriarcales et hétéronormatives[560]. En 2017, le rap est devenu le genre musical le plus rentable aux États-Unis. Ainsi, la prolifération d'un sous-genre toxique semble malheureusement être devenu métonymique de la culture hip-hop en entier.

Ce projet se veut une réponse à ce qu'est devenue la culture hip-hop commerciale, qui contient une prépondérance de représentations erronées et nocives qui exploitent et s'approprient les cultures minoritaires. Présentant trois études ethnographiques solides, ainsi qu'une réflexion critique dans la tradition des pédagogies critique et transformatrice, ces recherches et analyses visent à documenter et à diffuser les manifestations éducatives et engagées de la culture hip-hop dans un contexte global. La première ethnographie a été réalisée à Malte, dans la Méditerranée au carrefour de l'Afrique, du Moyen

557 Pour voir une excellente vidéo de bell hooks sur le sujet, googlez « bell hooks on interlocking systems of domination. » Le lien de cette vidéo change assez fréquemment, mais celle à laquelle je fais référence a une durée d'environ 4 minutes et 8 secondes.

558 AT&T, Comcast, The Walt Disney Company, ViacomCBS et la Fox Corporation.

559 (PBS) Public Broadcasting Service (2017). "Who Owns the Media?" *Independent Lens : Democracy on Deadline*, Public Broadcasting Service, www.pbs.org/independentlens/democracyondeadline/mediaownership.html

560 Neidig, Harper (19 avril 2017). "AT&T Gave $2M to Trump's Inaugural Committee." *TheHill*, www.thehill.com/policy/technology/329484-att-gave-2-million-to-trumps-inaugural-committee

Folkenflik, David (14 mars 2017). "Murdoch And Trump, An Alliance Of Mutual Interest." *The Two Way*, NPR, www.npr.org/sections/thetwo-way/2017/03/14/520080606/murdoch-and-trump-an-alliance-of-mutual-interest

Occident et de l'Europe. Elle présente l'histoire coloniale et linguistique du lieu au regard de l'état des droits de l'homme dans ce pays. J'y analyse les démarches de certains artistes qui ont choisi d'employer le hip-hop afin d'habiliter des jeunes handicapés et de critiquer les tabous sociaux comme le conservatisme religieux et la corruption politique. La deuxième ethnographie se base en Haïti, qui a été la colonie d'extraction la plus rentable du monde au XVIIIe siècle, ainsi que l'unique endroit où une révolte d'esclaves a véritablement réussi dans l'histoire de l'humanité. Une coalition d'anciens esclaves avaient alors vaincu successivement les trois armées les plus puissantes du monde, garantissant ainsi leur liberté. Cette section documente l'histoire des arts visuels publics engagés dans les zones urbaines d'Haïti, examine la participation locale et la politique linguistique dans les démarches de reconstruction entamées à la suite du tremblement de terre de 2010, et explique comment les graffitis multilingues et multimodaux défient les structures de pouvoir néolibérales grâce à un engagement direct avec les Haïtiens et les étrangers. La dernière ethnographie concerne l'Arizona, un État dans le sud-ouest des États-Unis qui a été mon lieu de vie principal au cours de la dernière décennie. Cette partie contient des réflexions approfondies sur la construction du racisme dans le pays, s'appuyant sur les différentes manifestations du *Settler Colonialism* dans la culture et les institutions américaines de nos jours. De plus, cette section révèle comment certains artistes hip-hop autochtones utilisent le hip-hop afin de reprendre le contrôle des représentations de leurs propres cultures et de résister aux politiques frontalières racistes. Enfin, la section de Réflexion Critique présente les liens thématiques qui existent entre les sections précédentes. Dans le contexte de mes travaux sur le terrain, j'y conceptualise un continuum de l'engagement et du commerce basé sur la négociation esthétique *Faustienne*. J'explore finalement dans cette section ma position et mes expériences, tout en partageant les erreurs que j'ai commises et certaines leçons pratiques apprises lors de mon cheminement.

En terme de classification littéraire, cette thèse fait partie de la « *Grounded Literature* » de la pédagogie hip-hop. Développée par Petchauer, ce type de littérature vise à combler le fossé entre la théorie et la pratique locale, en plus de contribuer à la recherche éducative[561]. Les œuvres hip-hop citées dans cette thèse sont loin d'être les seules de leur type. En effet, sur la base de 10 ans de travail de terrain, ainsi que de plus de 30 ans de participation à la culture hip-hop, je peux affirmer que les artistes présentés dans les sections précédentes (décrits également dans mon mémoire sur l'éducation et l'engagement

561 E. Petchauer, "Framing and Reviewing Hip-hop Educational Research", *op. cit.*, p. 952.

dans la culture hip-hop parisienne[562]) ne représentent qu'une infime fraction de la multitude d'artistes hip-hop engagés qui œuvrent à travers le monde. De nombreux exemples d'engagements sociaux à travers le hip-hop existent.

Aux États-Unis, l'artiste J. Cole utilise les profits, qu'il réalise grâce à ses productions artistiques, pour soutenir la *Dreamville Foundation*, qui fournit des logements aux mères monoparentales et des programmes éducatifs pour les jeunes de Caroline du Nord[563]. Le rappeur mexicain Danger AK utilise, pour sa part, sa plateforme pour visibiliser l'histoire des Afro-mexicains effacée du récit national, pour raconter les histoires ignorées des enfants soldats dans les cartels de son pays et pour organiser des ateliers gratuits d'écriture[564]. La chanteuse péruvienne Renata Flores Rivera, elle, utilise le hip-hop en vue de revaloriser la langue Quechua ainsi que les connaissances et l'identité des peuples autochtones des Andes[565]. Le rappeur anglais Akala, aussi historien, journaliste, scénariste et présentateur de télévision, a fondé la *Hip-Hop Shakespeare Company*, une troupe de production de théâtre musical qui explore les parallèles sociaux, culturels et linguistiques entre les œuvres de Shakespeare et ceux des artistes hip-hop modernes[566]. En plus de donner fréquemment des conférences universitaires sur l'histoire africaine, ses écrits sur le sujet sont régulièrement publiés notamment dans le *Guardian* et d'autres grands journaux. En Espagne, la chanteuse flamenco Rosalía combine des éléments de danse et de musique hip-hop à des thèmes de la littérature espagnole médiévale et du muralisme mexicain du XXe siècle créant ainsi une nouvelle esthétique féministe et indépendante[567].

Au-delà de documenter et de diffuser des pratiques hip-hop engagées et éducatives, la réalisation de cette thèse m'a permis d'effectuer une formidable progression personnelle. Au cours des 10 années

562 Depuis 2012, l'association culturelle 123…Rap ! offre à Paris des formations de langue anglaise en utilisant une pédagogie hip-hop. Le rappeur Gaël Faye, qui est particulièrement actif dans la cause visant à rendre justice aux personnes qui ont subi le génocide rwandais donne régulièrement des ateliers d'art aux jeunes. Il est également un poète et un romancier de renom. De plus, depuis les années 1990, les rappeurs Hamé et Ekoué du groupe La Rumeur sont impliqués dans la lutte contre les violences et les bavures policières, autant par leur musique, leur écriture et leurs films que par leurs engagements sociaux (Norton 2015 & 2020).
563 La *Dreamville Foundation* de J. Cole (États-Unis): https://www.facebook.com/TheDreamvilleFoundation/ ; https://www.thedreamvillefoundation.org/
564 Danger AK (Mexique) : https://www.facebook.com/DangerAKOficial/
565 Renata Flores Rivera (Pérou) : https://www.facebook.com/renatafloresperu/
566 Conférence de Akala (Angleterre) à propos de l'histoire africaine à Oxford Union: https://www.youtube.com/watch?v=WUtAxUQjwB4 ; https://www.theguardian.com/profile/akala ; http://www.hiphopshakespeare.com/
567 Rosalía (Espagne) : https://www.rosalia.com/ (site officiel) ; https://www.pbs.org/video/rosalia-s3qmmd/ (performance de février 2020 sur *Austin City Limits*).

qui se sont écoulées depuis le début de ce projet, j'ai occupé de nombreux postes : enseignant, chercheur, consultant, interprète, activiste, bénévole, artiste et bien d'autres. J'ai terminé et réussi suffisamment de cours pour satisfaire les exigences de deux masters et de deux doctorats dans trois programmes d'études supérieures d'universités situées dans deux pays différents. Heureusement, mon inscription à Paris Nanterre m'a accordé la liberté conceptuelle, professionnelle, financière et artistique de poursuivre et de compléter ce projet correctement. Par ailleurs, cette liberté m'a permis d'atteindre une plus grande précision dans mes analyses ainsi que de faire évoluer mes méthodes d'enseignement et de recherche.

Lorsque j'ai commencé à donner mes premiers ateliers de pédagogie hip-hop de 123…Rap ! à Paris en 2013, j'ai entrepris de réfléchir à mon rôle auprès des étudiants. C'est alors que j'ai réalisé que j'œuvrais davantage au titre d'*artiste enseignant* plutôt qu'au titre de professeur conventionnel. Bien que je ne sois pas un artiste hip-hop qui fait de la scène ou qui enregistre de la musique, il semble que tous les types d'enseignement sont comme une forme d'art, tel que le prônent les préceptes de la culture hip-hop[568]. Les collaborations transformatrices que j'ai réalisées avec des artistes hip-hop engagés m'ont poussé à éclipser et à transcender mes précédentes contributions éducatives en tant que pédagogue critique. Les innovations éducatives issues de ces collaborations incluent la composition et l'exécution régulière de chansons raps originales, synthétisant des éléments des cultures locales et développant des matériaux contextuels à une leçon particulière en tant qu'outil pédagogique, ainsi que l'utilisation de divers textes créatifs pour stimuler la pensée critique de mes étudiants. Ce faisant, mon évolution en tant qu'*artiste enseignant* à travers la pédagogie hip-hop m'a donné l'opportunité de réaliser une tournée internationale d'ateliers créatifs et éducatifs, en plus de faciliter des collaborations inouïes entre des artistes hip-hop engagés et mes étudiants. Cette approche m'a aussi permis de construire un cadre pour mes recherches, en plus de me donner la confiance nécessaire afin de produire et de vendre mes propres œuvres d'art. Ainsi, je considère avoir une grande dette envers la culture hip-hop, mes étudiants et les artistes engagés qui m'ont soutenu tout au long de ce projet. L'écriture et la diffusion gratuite de cette thèse sont un premier pas vers l'engagement que j'ai pris de m'acquitter de cette dette, que je souhaite honorer.

568 Abdullah, NSM (2012). "Teaching of English as a Performing Art: Reflecting On Its Role in the Curriculum." *Pertanika Journal of Social Sciences and Humanities* 20(S0) : 205-214.

Réfléchir à ma participation à ce projet en tant que chercheur a aussi redéfini mon rôle et mes contributions dans le cadre de la *Community Based Participatory Research*. Grâce à l'étendue des expériences et des relations sociales nécessaires à la réussite de ce projet, je suis devenu plus qu'un lecteur, un ethnographe et un observateur participant. En raison de la puissance des nombreux liens sociaux « faibles[569] » que j'ai accumulés,[570]je suis devenu un canal, c'est-à-dire un outil facilitant les connexions entre des personnes, des ressources, des contextes et des lieux qui autrement ne se seraient probablement jamais rencontrés. En revisitant une nouvelle fois la tournée d'ateliers effectuée en 2017 au Maroc, je constate qu'elle a permis de réunir des artistes hip-hop autochtones de l'État de l'Arizona, des enseignants et des étudiants d'un réseau d'écoles de langues à travers le pays nord-africain du Maroc ainsi que des jeunes défavorisés et des animatrices sociales du 18e arrondissement de Paris (qui sont eux-mêmes de diverses origines immigrées). Bien que le réseau éducatif au Maroc ait payé mes frais de transport, d'hébergement et un modeste per diem pour la nourriture, j'ai réalisé cette tournée, qui s'est déroulée pendant les vacances de printemps universitaire, en tant que bénévole. Cette année-là, j'ai occupé simultanément deux postes d'enseignant universitaire à plein temps, en plus de réaliser la majorité de mon travail de terrain en Arizona en tant que doctorant à plein temps à Nanterre. Plutôt que de réclamer des frais de consultant, j'ai uniquement fait une demande facultative aux écoles qui voudraient collecter volontairement des fonds pour les ateliers. J'ai insisté pour que ces fonds soient versés à l'association culturelle parisienne 123...RAP !, qui a imaginé la méthode de pédagogie hip-hop que j'ai utilisée lors de mes ateliers au Maroc. Lorsque la semaine où les 12 ateliers réalisés dans 6 villes différentes a été terminée, j'avais complètement oublié cette requête initiale. Aussi, j'ai été surpris, ému et époustouflé lorsque la coordinatrice de la tournée m'a remis une enveloppe contenant un don d'un montant de 1 000 dirhams marocains pour l'organisme 123...RAP ! de Paris.

En conclusion, cette tournée n'a pas seulement été une expérience transformatrice pour moi en tant que professeur, chercheur et artiste, mais elle a également favorisé l'instauration d'un cycle d'échanges artistiques et pédagogiques qui se poursuivent encore aujourd'hui. Bien qu'ils ne se soient jamais rencontrés en personne, dans l'esprit de *Peace, Love, Unity and Having Fun*, des hip-hoppeurs de trois continents différents continuent à avoir des échanges à travers le mentorat et les médias sociaux à la suite de cette tournée. En considérant ces observations dans leur ensemble, combinées aux analyses

569 Granovetter, Mark S. (1977). "The strength of weak ties." *American Journal of Sociology* 78.6 : 1360-1380.

570 C'est-à-dire, plutôt que de développer quelques liens sociaux très profonds au cours d'un travail de terrain approfondi dans un seul endroit, j'ai développé de nombreux liens moins profonds mais néanmoins importants avec des collaborateurs dans de nombreux sites.

ethnographiques, historiques et réflexives des sections précédentes, il est clair que le hip-hop est beaucoup plus qu'un art, une entreprise ou même une culture. Il s'agit d'un cadre transformateur et intersectionnel pour les droits de l'homme, de l'autonomisation et de l'éducation qui transcende les langues, les espaces physiques et les contextes culturels de ses participants et de ses publics. Tel que Dawley le stipule à la fin de la citation qui ouvre cette section, le hip-hop est intéressant parce qu'il est transformateur, authentique et immuable. Il est aussi facilement et organiquement transmissible à des jeunes. Il permet d'augmenter leur connaissance, leur conscience critique et favorise leur autonomisation, afin qu'ils soient capables de reconnaître et de combattre les récits historiques exclusifs, les politiques racistes et l'économie d'exploitation prédatrice. Cette déclaration émise par Dawley symbolise un moment important de l'histoire mondiale du hip-hop, autant lié à son aspect artistique qu'à son aspect social. Son affirmation est renforcée par l'ensemble des activités engagées et éducatives de hip-hop qui ont eu lieu, qui sont exposées dans cette thèse.

J'ai passé la majorité des 24 derniers mois plutôt isolé afin de mener à bien cette thèse. L'accomplissement de ce projet, qui m'a permis de grandir professionnellement et personnellement, me motive pour développer de nouveaux cours et ateliers, ainsi que pour revenir à l'enseignement et à mon implication sociale et militante. La prochaine étape pour moi est donc de trouver un emploi plus stable afin de retrouver une mode de vie plus sociable. Je souhaite, de cette façon, pouvoir continuer à développer et à affiner mes propres théories et interventions à travers les arts créatifs et les pédagogies hip-hop. Ainsi, j'aimerais publier une version de cette thèse sous forme de livre scolaire, où il y aurait un chapitre additionnel sur le hip- hop engagé parisien.

Bibliographie de la Préface et de l'Introduction

Alim, H. Samy, Awad Ibrahim, and Alastair Pennycook (Eds.). (2008). *Global linguistic flows: Hip hop cultures, youth identities, and the politics of language*. Albigdon-on-Thames : Routledge.

Alonso, Ana María (1995). *Thread of blood: colonialism, revolution, and gender on Mexico's northern frontier*. Tucson : University of Arizona Press.

Castleman, Craig (1982). *Getting up: subway graffiti in New York*. Cambridge : MIT Press.

Chang, Jeff (2007). *Can't stop won't stop: A history of the hip-hop generation*. New York : St. Martin's Press.

Chang, Jeff (2014, 10 avril). "How Hip-Hop Got Its Name." *Medium*, Cuepoint, www.medium.com/cuepoint/how-hip-hop-got-its-name-a3529fa4fbf1

Chuck D. (1997). *Fight the power: Rap, race, and reality*. Edinburgh : Canongate Books.

CNN (2020). *Cable News Network*. www.cnn.com

Douglass, Frederick, and Harriet A. Jacobs (1845/2000). *Narrative of the life of Frederick Douglass, an American slave*. Random House Digital, Inc. Texte complet et gratuit : https://www.ibiblio.org/ebooks/Douglass/Narrative/Douglass_Narrative.pdf

Durand, Alain-Philippe; Milon, Alain; and Norton, Charles (2018). Pédagogie Hip-Hop Trans-Amérique. In Marie-Christine Weidemann Koop (Ed.), *Heurs et malheurs du système éducatif en France* (95-114). Marion : The *French Review* Book Series. http://frenchreview.frenchteachers.org/Documents/ArchivesAndCurrentIssue/dec17editorial.pdf

Durand, Alain-Philippe (Ed.). (2002). *Black, Blanc, Beur : Rap music and hip-hop culture in the Francophone world*. Lantham : Scarecrow Press.

Durand, Alain-Philippe (Ed.). (2020). *Hip Hop en Français: An Exploration of Hip-Hop Culture in the Francophone World*. Lantham : Rowman & Littlefield.

George, Nelson (2005). *Hip Hop America*. New York : Penguin.

Grandmaster Flash and the Furious Five (1982). "The Message." *The Message*, Sugar Hill Records.

Guru et MC Solaar (1993). « Le Bien, Le Mal. » *Jazzmatazz Vol. 1*, Chrysalis Records. https://www.youtube.com/watch?v=Y91XOFQsNa0

Hammou, Karim (2014). *Une histoire du rap en France*. Paris : la Découverte.

Hill, Marc Lamont, and Emery Petchauer (Eds.). (2013). *Schooling hip-hop: Expanding hip-hop based education across the curriculum*. New York : Teachers College Press.

Mahoney, Elisabeth (2010, 25 juin). "The Black CNN – When Hip Hop Took Control | Radio Review." *The Guardian*, Guardian News and Media, www.theguardian.com/tv-and-radio/2010/jun/25/black-cnn-hip-hop-took-control

Milon, Alain (1999). *L'Étranger dans la ville: Du rap au graff*. Paris : Presses Universitaires de France.

Mos Def (1999). "Rock N Roll." *Black on Both Sides*, Rawkus Records. Paroles : https://genius.com/Yasiin-bey-rock-n-roll-lyrics

Osumare, Halifu (2007). *The Africanist aesthetic in global hip-hop: Power moves*. New York : Palgrave McMillan.

Persaud, E. Jerry (2011). "The signature of hip hop: A sociological perspective." *International Journal of Criminology and Sociological Theory* 4.1 : 626-647.

Rose, Tricia (1994). *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Hanover : Wesleyan University Press.

Run the Jewels (2016). "Don't get captured." *Run the Jewels 3*. Run the Jewels, Inc. https://www.youtube.com/watch?v=6k7kk1lUnis

Sedillo, Simón (2019, 28 novembre). "Neoliberalism Is a System of Power and Money." *El Enemigo Común*. www. https://elenemigocomun.net/2019/11/neoliberalism-is-a-system-of-power-and-money/?fbclid=IwAR2h1MBFS9KHqkRlmoE7pQsH2UkoyqDpVTGE17H7e8zgAVVL9ecJ1pNW4kU

Spradley, James P. (2016). *The ethnographic interview*. Long Grove : Waveland Press.

Strand, Kerry J., et al. (2003). *Community-based research and higher education: Principles and practices*. Hoboken : John Wiley & Sons.

Thompson, Katrina Dyonne (2014). *Ring Shout, Wheel About: The Racial Politics of Music and Dance in North American Slavery*. Champaign : University of Illinois Press.

Vulbeau, Alain (1992). *Du tag au tag*. Paris : Desclée de Brouwer.

Zukin, Cliff, et al. (2006). *A new engagement?: Political participation, civic life, and the changing American citizen*. New York : Oxford University Press.

Bibliographie de Malte

Abdi, Farah (2015). *Never Arrive*. Project Bodyless, Kopin Malta.

Abela, Kristina (2020, 4 janvier). "1,400 Migrants Detained 'Illegally' at Marsa and Safi - UNHCR." *Times of Malta*, http://www.timesofmalta.com/articles/view/1400-migrants-detained-illegally-at-marsa-and-safi-unhcr.760653?fbclid=IwAR2yfQh2kmVXUDYC44Jqz2SrchX8QnKPT6WYMekM-dduuapTfvou_UaNKyw#.XhBq8hvfcN9

Adrian (2013, 20 septembre). "Up Close With No Bling Show." *Hip Hop Malta*, https://hiphopmalta.wordpress.com/2013/09/20/up-close-with-no-bling-show/

Alamango, Andrew (2010). "Malta's Lost Voices-Recordings of Maltese Music from the early 1930s." Filfla Records. https://filflarecordsmusic.bandcamp.com/album/maltas-lost-voices-recordings-of-maltese-music-from-the-early-1930s

Alamango, Andrew (2011/2). "Malta's lost voices: the early recording of Maltese folk and popular music, 1931-32." *Journal of Maltese History*. https://nanopdf.com/download/maltas-lost-voices-the-early-recording-of-maltese-folk_pdf

Amnesty International (2014). "Lives Adrift: Refugees and Migrants at Peril in the Central Mediterranean."https://www.amnesty.org/en/documents/EUR05/006/2014/en/#:~:text=Lives%20adrift%3A%20Refugees%20and%20migrants%20in%20peril%20in%20the%20central%20Mediterranean,-30%20September%202014&text=The%20EU%20and%20its%20member,the%20central%20Mediterranean%20each%20year.

Amputees4Amputees (2020). *Amputees4Amputees*. http://www.amputees4amputees.org.mt/

Aquilina, J. (1945). *L-Ilsien Malti*. Valletta : University of Malta Press.

Aquilina, J. (1959/1973). *The Structure of Maltese*. Valletta : University of Malta Press.

Aquilina, Joseph (1970). *Papers in Maltese linguistics*. Valletta : University of Malta Press.

Arena, Jessica (2019, 5 décembre). "Malta's Crisis Spreads to Pop Culture." *Times of Malta*, http://timesofmalta.com/articles/view/maltas-crisis-spreads-to-pop-culture.755041

Boissevain, Jeremy (1965/2004). "Saints and Fireworks." *Religion and Politics in Rural Malta*. Oxford : Berg Publishers.

Bonello, W. (2015). *The commercialisation of Hip Hop through time and space seen through the lens of a street dance teacher in Malta*. Thèse de premier cycle, l'Université de Malte. https://www.um.edu.mt/library/oar/handle/123456789/5878

Breaking Limits. Breaking Limits (2020). www.breakinglimits.org.mt/

Brincat, Joseph (1991). "Language and demography in Malta: The social foundations of the symbiosis between Semitic and Romance in standard Maltese." *Malta: A Case Study in International Cross-Currents. Stanley Fiorini and Victor Mallia-Milanes* (Eds.) : 91-110. https://www.webcitation.org/query?url=http://www.geocities.com/melitahistoricac/CC06.htm&date=2009-10-26+02:29:59

Brincat, Joseph M. (2005). "Maltese–an unusual formula." *MED Magazine* 27. Accessible gratuitement à : http://macmillandictionaries.com/MED-Magazine/February2005/27-LI-Maltese-print.htm

Brown, Maria (2015). "Between domestication and liberation : a Freirean community-based educational intervention in Malta." Thèse de doctorat à l'Université de Malte. https://www.um.edu.mt/library/oar/handle/123456789/8012

Bugeja, Mike (2013, 3 février). "No Bling Show : Telling It Like It Is." MikeBugeja.com, http://www.mikebugeja.com/single-post/2013/02/03/NO-BLING-SHOW-TELLING-IT-LIKE-IT-IS

Carabott, Sarah (2012, 5 mars). "Dancer offers a way to break out of disability." *Spina Bifida News*, http://spinabifida-news.blogspot.com/2012/

Caruana Galizia, Daphne (2019). "Daphne Caruana Galizia's Notebook." *Daphne Caruana Galizia's Notebook | Running Commentary*, http://daphnecaruanagalizia.com/

Cassar, George (2003). "Politics, religion and education in nineteenth century Malta." *Journal of Maltese Educational Research Vol* 1.1 : 96-118.

Castillo, Dennis Angelo (2006). *The Maltese cross: a strategic history of Malta*. No. 229. Greenwood Publishing Group.

Cauchi, Ramona (2012). *Beats, rhymes, and classroom life : a narrative inquiry into the trajectory of hip-hop street-dancers*. Thèse de premier cycle, l'Université de Malte. https://www.um.edu.mt/library/oar/handle/123456789/5588

Cilia, Johnathan (2020, 7 janvier). "WATCH: Did All Of That Really Happen Last Year? Kaxxaturi Breaks Down Malta's Mad 2019." *Lovin Malta*, www.lovinmalta.com/news/watch-did-all-of-that-really-happen-last-year-kaxxaturi-breaks-down-maltas-mad-2019/

Clapp, Alexander (2019, 3 décembre). "Malta's Corruption Is Not Just in the Heart of Government, It's the Entire Body." *The Guardian*, Guardian News and Media, , www.theguardian.com/commentisfree/2019/dec/03/malta-corruption-daphne-caruana-galizia-murder?CMP=share_btn_fb&fbclid=IwAR2B-epMF_rjZjmpzmxW5ZihXr9YwawhJz0FkCjeKLfrmOr_97fephCAh9Y

Chetcuti, Kristina (2014, 8 février). "Why Most Maltese Share the Same 100 Surnames." *Times of Malta*, http://timesofmalta.com/articles/view/Why-most-Maltese-share-the-same-100-surnames.506018

Constitution of Malta (1964). http://www.justiceservices.gov.mt/DownloadDocument.aspx?app=lom&itemid=8566&l=1

Coşkun, Ufuk; Norton, Charles; and Speilhagen, Alexa (2011). *Serving the Tucson Refugee Community: A Snapshot of Key Issues and Concerns 2010-2011*. Bureau of Applied Research in Anthropology, l'Université d'Arizona. https://hcommons.org/deposits/item/hc:19077/

Cremona, N. *X'inhu l-Malti safi?* (1925). Valletta : University of Malta Press.

Dowling, Kristina Cassar (2019, 20 octobre). "Slayin' It! Writer & Rapper Fattima Mahdi Is Lighting up the Local Scene." *GuideMeMalta.com*, www.guidememalta.com/en/slayin-it-writer-rapper-fattima-mahdi-is-lighting-up-the-local-scene

Eke, Amanda (2020). "Bidla." Projet de film et de maîtrise à l'Université de Syracuse.

Farrugia, Johnston (2020). "HOOLI." *Facebook*, www.facebook.com/HOOLIMalta/

Government of Malta (2019). "Individual Investor Programme." *IIP Malta*, http://iip.gov.mt/individual-investor-program/

Grech, Denise (2018, 15 novembre). "Britons eye Maltese citizenship amid Brexit fears**."** *Times of Malta*. https://timesofmalta.com/articles/view/britons-eye-maltese-citizenship-amid-brexit-fears.694366

Griffiths, Michael (2016, 2 septembre). "Malta's Walls Are Covered in Murals, and Street Art Is Covered in Schools." *The New York Times*, The New York Times, www.nytimes.com/2016/09/03/world/what-in-the-world/malta-graffiti-street-art.html

Guarascio, Francesco (2019, 3 décembre). "EU Pressures Malta over Bank of Valletta 'Golden Passport' Clients." *Reuters*, Thomson Reuters, https://www.reuters.com/article/us-malta-bank-of-valletta-eu-passports/eu-pressures-malta-over-bank-of-valletta-golden-passport-clients-idUSKBN1Y61CT

Guardian, The (2019). "Daphne Caruana Galizia | World News." *The Guardian*, Guardian News and Media, http://www.theguardian.com/world/daphne-caruana-galizia

hooks, bell (1981). "Ain't I a Woman Black Women and Feminism." London : Pluto Press.

Il-Lapes (2020). « Il-Lapes ». *Facebook*. https://www.facebook.com/lapesofficial/

Jiang, Wenying (2000). "The relationship between culture and language." *ELT journal* 54.4 : 328-334.

Jimbo Thinlegz (2012, 10 février). "Jimbo Thinlegz on STARMAKERS Malta." *YouTube*, www.youtube.com/watch?v=-32AjBEYCws

Joseph, John E. (2006). *Language and politics*. Edinburgh University Press.

Kummissjoni Nazzjonali Persuni b'Diżabilita (2020). Government of Malta. http://www.knpd.org/

Lovin Malta (2020). "Home." *Lovin Malta*, www.lovinmalta.com/

Macleod, Alan (2019, 31 octobre). "The Revolution Isn't Being Televised: Beyond Hong Kong, Media Ignores Global Protests." *Salon*, www.salon.com/2019/10/31/the-revolution-isnt-being-televised-beyond-hong-kong-media-ignores-global-protests/

Mallia, Abigail (2016). *Limestone Cowboy*. IMDb.com, www.imdb.com/title/tt5637568/

Mallia, Jon (2019). *Lil Pajjiżi (To My Country)*. Lovin Malta, www.facebook.com/watch/?v=555173245265818

Mallia, Jon (2020, 10 janvier). "Lassana: A Lovin Malta Documentary." *Facebook Watch*, Lovin Malta, www.facebook.com/watch/?v=468784603793317

Malta Independent (2006, 16 septembre). "Battle of the crews 2006." *The Malta Independent*, , https://www.independent.com.mt/articles/2006-09-16/news/battle-of-the-crews-2006-96777/

Malta Independent (2010, 17 janvier). "No Kidding." *The Malta Independent*, www.independent.com.mt/articles/2010-01-17/news/no-kidding-268988/

Malta Today (2013, 5 février). "Giving Voice to the Oppressed: Jon Mallia." *MaltaToday.com.mt*, www.maltatoday.com.mt/arts/music/24487/giving-voice-to-the-oppressed-jon-mallia-20130205#.XdRvLjJKh24

Marmalja (2017, 7 juin). "Karrotti." *YouTube*, YouTube, www.youtube.com/watch?v=UDNy8aERaTA

Marmalja (2020). "Marmalja." *Facebook*, www.facebook.com/Marmalja-683232765077140/

(MSF) Médecins sans Frontières (2010). "Not Criminals: Médecins sans Frontières exposes conditions for undocumented migrants and asylum seekers in Maltese detention centres." https://www.msf.org/malta-report

Muscat, Caroline (2014, 13 septembre). "So Who Are the 'Real' Maltese?" *Times of Malta*, www.timesofmalta.com/articles/view/So-who-are-the-real-Maltese-.535578

No Bling Show (2009, 12 septembre). « Lucija u Samwel. » *YouTube*, www.youtube.com/watch?v=FJQbxPE9dwc

No Bling, Show (2013, 1 avril). "« Marija s-Sabiha » ." *YouTube*, www.youtube.com/watch?v=FMq9eDK0Xi8

Off the Beaten Track Field School (2019). *Off the Beaten Track Field School*, www.anthropologyfieldschool.org/

One News Malta (2012, 24 mars). "Oliver Scicluna | Il-persuna b'diżabilita li għamel suċċess fil-breakdancing." *YouTube*, https://www.youtube.com/watch?v=d9sfMPcr15s&list=FLNdg2-4FftVwkFNKqPMjRVA

Orland, Kevin Schembri (2016, 9 avril). "Malta-Italy Migration 'Secret Deal' Resurfaces in the International Media." *The Malta Independent*, www.independent.com.mt/articles/2016-04-09/local-news/Malta-Italy-migration-secret-deal-resurfaces-in-the-international-media-6736156026

PHROM (2015). "Looking Beyond the Rainbow : Annual Human Rights Report 2014." http://humanrightsplatform.org.mt/phromdocuments/2014ahrr.pdf

PHROM (2019). "Home." *Platform of Human Rights Organisations in Malta (PHROM)*, www.humanrightsplatform.org.mt/

PHROM (2020). "Publications." *Platform of Human Rights Organisations in Malta (PHROM)*, http://www.humanrightsplatform.org.mt/publications/

Pisani, Maria (2013a). "The asylum process and possibilities for a transformative pedagogy: Exploring the case of sub-Saharan African female asylum seekers in Malta." *Malta Review of Educational Research,* 7 (2) : 174-197. http://www.mreronline.org/wp-content/uploads/2013/12/MRERV7I2P2.pdf

Pisani, Maria (2013b). "'WE ARE GOING TO FIX YOUR VAGINA, JUST THE WAY WE LIKE IT.' SOME REFLECTIONS ON THE CONSTRUCTION OF [SUB-SAHARAN] AFRICAN FEMALE ASYLUM SEEKERS IN MALTA AND THEIR EFFORTS TO SPEAK BACK." *Postcolonial Directions in Education* 2.1 : 68-99. https://www.um.edu.mt/pde/index.php/pde1/article/view/18

Pisani, Maria (2016). "Illegal bodies" on the move–A critical look at forced migration towards social justice for young asylum-seekers." *Perspectives on youth* 3: 83-98. https://www.researchgate.net/profile/Dragana_Avramov/publication/306323644_Youth_transitions_chances_and_choices_-_global_demographic_and_social_challenges/links/57bd804c08ae69182430231e/Youth-transitions-chances-and-choices-global-demographic-and-social-challenges.pdf#page=85

Pisani, M., and A. Azzopardi (2008). "The Odyssey of the Young Female Asylum Seeker: engaging critically on gendered forced migration." *Forum21* : 128-135. https://www.academia.edu/742760/The_Odyssey_of_the_Young_Female_Asylum_Seeker_Engaging_Critically_on_Gendered_Forced_Migration

Pisani, Maria, and Shaun Grech (2017). "Disability and forced migration: Critical intersectionalities." *Disability and the Global South* , 7 (2) : 421-441. http://repositoriocdpd.net:8080/bitstream/handle/123456789/1505/Art_PisaniM_DisabilityForcedMigration_2015.pdf?sequence=1

Reel, Montee. (2018, 11 septembre) "Why the EU Is Furious with Malta." *Bloomberg.com*, Bloomberg, www.bloomberg.com/news/features/2018-09-11/why-the-eu-is-furious-with-malta

Reljic, Teodor (2018, 26 avril). "Navigating the Maze of Modern Love: Fattima Mahdi." *MaltaToday.com.mt*, www.maltatoday.com.mt/arts/books/86344/navigating_the_maze_of_modern_love__fattima_mahdi#.XfmTxZNKj_T

Saydon, P.P. (1956). "The Pre-Arabic Element in Maltese Toponymy", *Orbis, v,* 1 : 191-197.

Scicluna, Oliver (2017). "Why do young Maltese people choose to be active particularly in Hip Hop?" Thèse de premier cycle, l'Université de Malte. https://www.um.edu.mt/library/oar/handle/123456789/29949

Sixth Simfoni. "Sixth Simfoni." *Facebook*, 2010, www.facebook.com/sixth.simfoni

Spiteri, Janica (2016, 12 août). "No Bling Show and Hip Hop." *Rejects*, www.rejects.com.mt/?p=1374

Squire, Vicki, et al. (2017). "Crossing the Mediterranean Sea by boat: Mapping and documenting migratory journeys and experiences." Coventry : University of Warwick. https://warwick.ac.uk/fac/soc/pais/research/researchcentres/irs/crossingthemed/output/crossing_the_med_evidence_brief_ii.pdf

Tagliaferro, N. (1910). *Sugli elementi costitutivi del linguaggio maltese.* Valletta : University of Malta Press.

United Nations (1948). *Universal Declaration of Human Rights*, www.un.org/en/universal-declaration-human-rights/index.html

United Nations (1950). *The European Convention on Human Rights.* http://www.echr.coe.int/Documents/Convention_ENG.pdf

Valdman, Albert (1988). "Diglossia and language conflict in Haiti." *International Journal of the Sociology of Language* 71 : 67–80.

Valletta 2018 (2018). "Community Hip Hop." *Valletta 2018*, www.valletta2018.org/cultural-programme/community-hip-hop/

Vella, Simon (2020). Site d'artiste, www.simonvella.com/

Bibliographie d'Haïti

Ahearn, Charlie (1983). *Wild style*. New York: Wild Style Productions.

Alterpresse (2013, 23 septembre). "Haïti-Urbanisme : « Jalousie en couleur » ou en douleur ?". https://www.alterpresse.org/spip.php?article15179-.Wq14sZNubGI

Antonin, Arnold & Myrtho Casséus (2001). *Beauté contre pauvreté à Jalousie*. Haiti: UNESCO.

Bach, Marcus (1952). *Strange altars*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.

BBC. (2010, 18 janvier). "Looting in Port-au-Prince after Haiti quake." http://news.bbc.co.uk/2/hi/americas/8466908.stm

Barnhart, Robert K. & Sol Steinmetz (1988). *The Barnhart dictionary of etymology*. New York: H.W. Wilson Co.

Bell, Beverly (2010). "'We Bend, but We Don't Break': Fighting for a Just Reconstruction in Haiti." *NACLA Report on the Americas* 43(4): 28–31.

Bhatia, Pooja (2009). "Jerry's World." *Institute of Current World Affairs: ICWA Letters*. March.

Bhatia, Pooja (2010, 12 avril). "The Graffiti Prophet of Bois Verna." *The New York Times*. https://www.nytimes.com/2010/04/12/opinion/12bhatia.html

Bird, Mark Baker (1867). *The republic of Hayti, and its struggles: From historical notes*. London: E. Stock.

Brown, Karen McCarthy (1994). "Putting the Egg Back into the Chicken." *Journal of the American Academy of Religion* 62(4): 1181–1189.

Brown, Karen McCarthy (1996). "Art and resistance: Haiti's political murals, October 1994." *African Arts* 29: 46–57.

Butcher, Pablo & Carl-Hermann Middelanis (2010). *Urban Vodou: politics and popular street art in Haiti*. Oxford: Signal Books.

Castleman, Craig (1982). *Getting up: subway graffiti in New York*. Cambridge: MIT Press.

Chaffee, Lyman G (1993). *Political protest and street art: popular tools for democratization in Hispanic countries*. Westport, CT: Greenwood Press.

Charles, Jacqueline (2010, 14 octobre). "Fighting Haiti's graffiti politics." *The Miami Herald*.

CNN (2010, 19 janvier). "A frenzy of looting seen in Haiti's capital." https://www.cnn.com/2010/WORLD/americas/01/18/haiti.looting.earthquake/index.html#:~:text=Looters%20brawl%20as%20a%20man,%2Dau%2DPrince%20on%20Monday.&t

ext=(CNN)%20%2D%2D%20With%20the%20people,in%20the%20badly%20damaged%20capital.

Collier, Paul (2010, 8 mars). "The crisis in Haiti shows we need a new approach to NGOs." *The Independent*. https://www.independent.co.uk/voices/commentators/paul-collier-the-crisis-in-haiti-shows-we-need-a-new-approach-to-ngos-1917822.html

Conférence des Ministres de l'Éducation.(2020). http://www.confemen.org/

Daniel, Trenton (2013, 26 mars). "Beauty vs. Poverty: Haitian Slums Get Psychedelic Make-over in Honour of Arist Prefete Duffaut's 'Cities from the Sky'." *The Independent.* https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/beauty-vs-poverty-haitian-slums-get-psychedelic-make-over-in-honour-of-artist-prefete-duffauts-8549331.html

Douglass, Frederick (1893). "Transcript of Lecture on Haiti in Chicago." http://www2.webster.edu/~corbetre/haiti/history/18441915/douglass.htm

Dupuy, Alex (2010). "Disaster Capitalism to the Rescue: The International Community and Haiti After the Earthquake." *NACLA Report on the Americas* 43(4): 14–19.

Elliot, Justin, and Laura Sullivan (2015, 3 juin). "How the Red Cross raised half a billion dollars for Haiti and built six homes." *The Miami Herald.* https://www.miamiherald.com/news/nation-world/world/americas/haiti/article23061570.html

Étienne, Sauveur Pierre (1997). *Haïti: L'Invasion des ONGs*. Port-au-Prince, Haiti: Centre de Recherche Sociale et de Formation Economique pour le Développement.

Ferguson, Charles A. (1959). "Diglossia." *WORD* 15(2): 325–340.

Garces, Raul O. (2011, 19 septembre). "Uruguay: peacekeepers accused of sexual abuse in Haiti jailed." *The Huffington Post.* http://www.huffingtonpost.com/2011/09/19/uruguay-peacekeepers-sexual-abuse- haiti_n_970137.html

García, Ofelia (2009). "Education, multilingualism and translanguaging in the 21st century In *Multilingual Education for Social Justice: Globalising the local*," edited by Ajit Mohanty, Minati Panda, Robert Phillipson & Tove Skutnabb-Kangas. 128–145. New Delhi: Orient Blackswan.

Gell, Alfred (1998). *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press.

Government of Haiti (2010). "Action Plan for National Recovery and Development of Haiti." https://www.recoveryplatform.org/outfile.php?id=680&href=http://www.recoveryplatform.org/assets/publication/Action_Plan_12April_haiti.pdf

Grillo, Ioan (2010, 19 janvier). "Haiti's Chaos: Running with the Looters in Port-au-Prince." *Time.* http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1953379_1953494_1954720,00.html

Jeanty, Edgar A. & O. Carl Brown (1976). "Parol granmoun: 999 Haitian Proverbs in Creole and English." Haiti: Editions Learning Center.

Jiwolyen, Mèfi (2002). "Dosye: Lang Kreyòl ak Edikasyon." *Bon Nouvèl* 6–9.

Kristoff, Madeline, Liz Panarelli & United States Institute of Peace (2010). *Haiti: A Republic of NGOs?* Washington, DC: US Institute of Peace. https://www.usip.org/sites/default/files/PB%2023%20Haiti%20a%20Republic%20of%20NGOs.pdf

Lorfils, Rachel (2018, 17 janvier). "Haitian Artist Jerry Rosembert Moise Visits Dartmouth." *Black Praxis*. https://blackpraxis.com/blog/haitian-artist-jerry-rosembert-moise-visits-dartmouth

Milk Coffee & Sugar, K-Libr. (2014). "Freestyle en Haïti." https://www.youtube.com/watch?v=VQv2pJSyT-8&list=UUX_83DeWPBTvaANzZRpMVMQ

Moreau de Saint-Mèry, M. L. E (1797). *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'isle Saint-Domingue : Avec des observations générales sur sa population, sur le caractère & les mœurs de ses divers habitants ; sur son climat, sa culture ses productions, son administration, &c. &c. Accompagnées des détails les plus propres à faire connaître l'état de cette colonie à l'époque du 18 Octobre 1789 ; et d'une nouvelle carte de la totalité de l'isle. Par M.L.E. Moreau de Saint-Mèry. Tome premier[-second]. Comprenant, outre les objets généraux, la description des vingt & une Paroisses de la partie du nord & de l'Isle la Tortue.* A Philadelphie : Et s'y trouve chez l'auteur, au coin de Front & de Callow-Hill Streets. A Paris, chez Dupont, libraire, rue de la Loi. Et à Hambourg, chez les principaux libraires.

Norton, Charles (2005). *Pale Kreyòl pa dwe dezone: An in-depth look at post-colonialism and language politics in education in Haiti*. Thèse de premier cycle, l'Université d'Indiana à Bloomington.

Norton, Charles (2010). *Peace Corps Response and USAID Final Report*. Internal document prepared for USAID and Peace Corps Response.

Norton, Charles (2018). Nou Bezwen Lape Pa Destabilizasyon. *Critical Multilingualism Studies*, *6*(1), 101-138.

O'Connor, Maura R. (2011, 7 janvier). "Does international aid keep Haiti poor?" *Slate*. http://www.slate.com/articles/news_and_politics/dispatches/features/2011/does_international_aid_keep_haiti_poor/the_un_cluster_system_is_as_bad_as_it_sounds.html

Padgett, Tim & Kathie Klarreich. (2001, 5 mars). "Of Haitian Bondage." *Time*. https://www.unodc.org/res/cld/case-law/usa/united_states_v__marie_pompee_html/United_States_v._Marie_Pompee_Time_Magazine_article.pdf

Parisio, Anne (1997). "A Pig's Tale." Parisio Productions. https://www.youtube.com/watch?v=polJZ7GhX9k

Peck, Raoul. (2013). *Assistance mortelle*. Velvet Film Productions.

Peteet, Julie. (1996). "The Writing on the Walls: The Graffiti of the Intifada." *Cultural Anthropology* 11(2): 139–159.

Prepetit, Claude (2008, 9 octobre). "Tremblements de terre en Haïti: mythe ou réalité?" *Le Matin*. http://www.bme.gouv.ht/risques%20geologiques/LeMatin_s%C3%A9ismes.pdf

Price-Mars, Jean (1962). *De la préhistoire d'Afrique à l'histoire d'Haïti*. Port-au-Prince : Imprimerie de l'Etat.

ReliefWeb (2016, juin). "Displaced Tracking Matrix (DTM)." https://reliefweb.int/map/haiti/displaced-tracking-matrix-dtm-june-2016-haiti

Rey, Terry & Karen Richman (2010). "The somatics of syncretism: Tying body and soul in Haitian religion." *Studies in Religion / Sciences Religieuses* 39(3): 379–403.

Rey, Terry & Alex Stepick (2006). "Visual Culture and Visual Piety in Little Haiti: The Sea, the Tree, and the Refugee." Woodrow Wilson School of Public and International Affairs Center for Migration and Development Working Papers 339. Princeton University.

Robinson, Randall (2007). *An unbroken agony: Haiti, from revolution to the kidnapping of a president*. New York: Basic Civitas Books.

Robles, Frances (2012, 10 janvier). "Questions arise about how Haiti earthquake donations have been spent." *The Miami Herald*.

Rodman, Selden (1965). *The miracle of Haitian art*. Garden City : Doubleday.

Romero, Simon (2010, 27 mars). "Quake accentuated chasm that has defined Haiti." *The New York Times*. March 27. http://www.nytimes.com/2010/03/28/world/americas/28haitipoor.html

Schuller, Mark (2007). "Invasion or infusion? Understanding the role of NGOs in contemporary Haiti." *Journal of Haitian Studies* 13(2): 96–119.

Schuller, Mark (2009). "Gluing Globalization: NGOs as Intermediaries in Haiti." *Political and Anthropological Review* 32(1): 84–104.

Schuller, Mark (2010). "Unstable Foundations: The impact of NGOs on human rights for Port-au-Prince's internally displaced people." York College (SUNY) and Faculté d'Ethnologie (UEH). http://ijdh.org/archives/14855

Schuller, Mark (2013). "Cholera and the Camps: Reaping the Republic of NGOs." In *Idea of Haiti: Rethinking Crisis and Development* (Millary Polyné, ED.), 181–201. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Schuller, Mark, and Pablo Morales (2012). *Tectonic shifts: Haiti since the earthquake*. Sterling : Kumarian Press.

Schwartz, Timothy T., Yves Francois Pierre, and Eric Calpas (2011). "Building Assessment and Rubble Removal in Quake-Affected Neighborhoods in Haiti." *USAID*. https://timothyschwartzhaiti.com/wp-content/uploads/2016/03/BARR_Report_Ravine_Pentad_Final_v_31.pdf

Taçon, Paul & Chippindale, Christopher (1998). *The archaeology of rock-art*. Cambridge: Cambridge University Press.

Trouillot, Michel-Rolph (1997). "Haitian Art Before and After 1944 and DeWitt Peters." http://www2.webster.edu/~corbetre/haiti/art/pre-1944.htm

United Nations News Centre (2012, 13 mars). "Haiti: three UN peacekeepers repatriated for sexual abuse." http://www.un.org/apps/news/story.asp?NewsID=41538&Cr=Haiti&Cr1#.UJbFkcXAcsE

United States Agency for International Development, Office of the Inspector General (2010, 24 septembre). "Audit of USAID's Cash-for-Work Activities in Haiti." http://oig.usaid.gov/sites/default/files/audit-reports/1-521-10-009-p.pdf

Valdman, Albert (1975). "Créole et français en Haïti." *French Review* 49(2): 174–185.

Valdman, Albert 1(988). "Diglossia and language conflict in Haiti." *International Journal of the Sociology of Language* 71: 67–80.

Waldenburg, Hermann (1990). *The Berlin Wall*. New York: Abbeville Press.

Wilkinson, Tracey (2010, 24 janvier). "A cultural agony in a nation where art is life." *Los Angeles Times*. https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2010-jan-24-la-fg-haiti-artists24-2010jan24-story.html

Woodson, Drexel. G (1997). "*Lamanjay*, Food Security, Sécurité Alimentaire: A Lesson in Communication from BARA's Mixed-Methods Approach to Baseline Research in Haiti, 1994–1996." *Culture and Agriculture* 19(3): 108–122.

World Health Organization (2017, 4 mai). "Epidemiological Update-Cholera." https://reliefweb.int/sites/reliefweb.int/files/resources/2017-may-4-phe-epi-update-cholera.pdf

Bibliographie d'Arizona

Alexander, Michelle (2012). *The new Jim Crow: Mass incarceration in the age of colorblindness*. New York : The New Press.

Amato, John (2013, 18 février). "Arizona Sheriff Arpaio And Steven Seagal Send In The Tanks To Bust Up Chickens." *Crooks and Liars*, Crooks and Liars, www.crooksandliars.com/john-amato/arizona-sheriff-arpaio-and-steven-segal

Anchorage Museum (2016). "Street Art Empowers Youth at Anchorage Museum." *Anchorage Museum*, www.anchoragemuseum.org/media/press-releases/street-art-empowers-youth/

Anzaldúa, Gloria (2007). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. 3rd. Ed. San Francisco: Aunt Lute Books.

Around the NFL (2016, 30 août). "Donald Trump on Kaepernick: Find Another Country." *NFL.com*, National Football League, https://www.nfl.com/news/donald-trump-on-kaepernick-find-another-country-0ap3000000692256

Asad, Talal (Ed.). (1973) *Anthropology & the colonial encounter*. Vol. 6. London: Ithaca Press.

Aztlan Collective (2017, 3 juillet). "Native American Artist, Dwayne Manuel Re-Imagines O'odham Designs." *The Aztlan Collective*, www.aztlancollective.com/dwayne-manuel/

Barth, Pius Joseph (1945.) *Franciscan education and the social order in Spanish North America (1502-1821)*. Chicago : University of Chicago Press.

Berlatsky, Noah (2016, 18 avril). "Hollywood's Superheroes Still Equate Power with Whiteness." *Quartz*, https://qz.com/663624/hollywoods-superheroes-still-equate-power-with-whiteness/

(BIA) Bureau of Indian Affairs (2019). "Frequently Asked Questions." *Indian Affairs*, https://www.bia.gov/frequently-asked-questions

Bolin, Bob, Sara Grineski, and Timothy Collins (2005). "The geography of despair: Environmental racism and the making of South Phoenix, Arizona, USA." *Human Ecology Review*: 156-168.

Borch, Merete (2001). "Rethinking the origins of terra nullius." *Australian Historical Studies* 32.117 : 222-239.

Boyd, Kealey (2019, 8 février). "World's Largest Native American Art Forgery Ring Distributed $12M of Fakes." *Hyperallergic*, hyperallergic.com/483700/worlds-largest-native-american-art-forgery-ring-distributed-12m-of-fakes/

Brookshire, Daniel, and Nikhil Kaza (2013). "Planning for seven generations: Energy planning of American Indian tribes." *Energy Policy* 62 : 1506-1514.

Brummer, María Federico, et Sarah M. Rusk (2011, 11 avril). "Don't Compromise Mexican American Studies' Track Record of Success." *Arizona Daily Star*, tucson.com/news/opinion/don-t-compromise-mexican-american-studies-track-record-of-success/article_82666a8a-6264-58b1-b70b-f76027d0116a.html

Bryc, Katarzyna, et al. (2015). "The genetic ancestry of African Americans, Latinos, and European Americans across the United States." *The American Journal of Human Genetics* 96.1: 37-53.

Bullard, R.D. (1994). *Unequal Protection : environmental justice and communities of color*, San Francisco : Sierra Club Books.

Calloway, C.G. (2012). *First peoples: a documentary survey of American Indian history, fourth edition*. Boston : Bedford Books.

(CVMS) Canyon Vista Middle School (2019). "Territorial Acquisition." *US HISTORY VOCABULARY*, ushistoryvocab.weebly.com/territorial-acquisition.html

Chow, Kat (2018, 9 février). "So What Exactly Is 'Blood Quantum'?" *NPR*, http://www.npr.org/sections/codeswitch/2018/02/09/583987261/so-what-exactly-is-blood-quantum

Cisneros, Josue David (2014). *The border crossed us: Rhetorics of borders, citizenship, and Latina/o identity*. Tuscaloosa : University of Alabama Press.

Clavir, Miriam (2002). *Preserving what is valued: Museums, conservation, and First Nations*. Vancouver : University of British Columbia Press.

Colibrí Center for Human Rights (2019). "THE MISSING MIGRANT PROJECT." *Colibrí*, www.colibricenter.org/

Columbus, Christopher (1893). *The journal of Christopher Columbus (during his first voyage, 1492-93) and documents relating the voyages of John Cabot and Gaspar Corte Real*. Hakluyt Society (Vol. 86).

Cruz, Araceli (2018, 9 octobre). "The Problematic History of the Word 'Hispanic.'" *Teen Vogue*, www.teenvogue.com/story/problematic-history-of-hispanic-word

Dajska, Emma (2012, 1 juillet). "How to Make a Zine." *Rookie Magazine*, www.rookiemag.com/2012/05/how-to-make-a-zine/

Dalrymple, Amy (2016, 18 août). "Pipeline route plan first called for crossing north of Bismarck." *The Bismarck Tribune*, https://web.archive.org/web/20161101185338/http://bismarcktribune.com/news/state-and-regional/pipeline-route-plan-first-called-for-crossing-north-of-bismarck/article_64d053e4-8a1a-5198-a1dd-498d386c933c.html

Dawley, Martina (2013). *An Analysis of Diversifying Museums: American Indians in Conservation*. Thèse de doctorat à l'Université d'Arizona, https://repository.arizona.edu/handle/10150/311567

Dawley, Martina & Charles Norton (2019, 17 mai) . XVIIe École de printemps du Réseau international pour la formation à la recherche en histoire de l'art. The Safety Zone & Neoglyphix: Settler Colonialism, Museum Politics & Native American Hip-Hop in Arizona. Panel 7: Études Autochtones, Université de Montréal.

Del Hierro, Marcus (2016). "BY THE TIME I GET TO ARIZONA": Hip-Hop Responses to Arizona SB 1070. In Berglund, Jeff, Jan Johnson, and Kimberli Lee (Eds.). *Indigenous pop: Native American music from jazz to hip hop*. Tucson : University of Arizona Press.

Deloria, Vine (1969/1988). *Custer died for your sins: An Indian manifesto*. Norman : University of Oklahoma Press.

Deloria, Vine (1972/1994). *God is red: A native view of religion*. Wheat Ridge : Fulcrum Publishing.

Deloria, P. J., Lomawaima, K. T., Brayboy, B. M. J., Trahant, M. N., Ghiglione, L., Medin, D., & Blackhawk, N (2018). "Unfolding Futures: Indigenous Ways of Knowing for the Twenty-First Century." *Daedalus* 147.2 : 6-16.

Dudley, Mary Jo (2019, 10 janvier). "These U.S. Industries Can't Work without Illegal Immigrants." *CBS News*, www.cbsnews.com/news/illegal-immigrants-us-jobs-economy-farm-workers-taxes/

Dunbar-Ortiz, Roxanne (2014). *An indigenous peoples' history of the United States*. Vol. 3. Boston : Beacon Press.

Dupnik, Clarence W (2010, 5 mai). "Arizona's Immigration Mistake." *The Wall Street Journal*, www.wsj.com/articles/SB10001424052748704342604575222420517514084

Durand, Alain-Philippe (Ed.). (2002). *Black, Blanc, Beur. Rap Music and Hip-Hop Culture in the Francophone World* 2é Ed. Lantham : Rowman & Littlefield.

Durand, Alain-Philippe (Ed.). (2020). *Hip Hop en Français: An Exploration of Hip Hop Culture in the Francophone World*. Lantham . : Rowman & Littlefield.

DuVernay, Ava (2016). "13th." *A Netflix Original Documentary*. Sherman Oaks : Kandoo Films .

Eligon, John (2018, 13 novembre). "Hate Crimes Increase for the Third Consecutive Year, F.B.I. Reports." *The New York Times*, The New York Times, www.nytimes.com/2018/11/13/us/hate-crimes-fbi-2017.html

Farzan, Antonia Noori (2018, 16 mars). "Here's the Real History Behind Arizona's Confederate Monuments." *Phoenix New Times*, www.phoenixnewtimes.com/news/arizona-confederate-monuments-state-capitol-greenwood-cemetery-southern-arizona-veterans-cemetery-9392610

Farzan, Antonia Noori (2018, 10 mai). "Racist History 101: When Arizona Blocked Spanish Speakers From Voting." *Phoenix New Times*, www.phoenixnewtimes.com/news/arizonas-racist-history-blocking-spanish-speakers-from-voting-10239647

Fine-Dare, Kathleen Sue (2002). *Grave injustice: The American Indian repatriation movement and NAGPRA*. Lincoln : University of Nebraska Press.

Flores, Juan (2000). *From bomba to hip-hop: Puerto Rican culture and Latino identity*. New York : Columbia University Press.

Flowers and Bullets (2019). *Flowersandbullets*, www.flowersandbullets.com/

Forbes, Jack (1960). *Apache, Navaho, and Spaniard*. Norman: University of Oklahoma.

Forman, Murray, and Mark Anthony Neal (2011). *That's the joint!: the hip-hop studies reader*. London : Routledge.

Frankenburg, Ruth (1993). *White women, race matters: The social construction of whiteness*. London : Routledge.

Freire, Paulo (1970/1993). *Pedagogy of the oppressed* (MB Ramos, Trans.). New York: Continuum.

Garc'a, Ignacio M. (1997) *Chicanismo: The forging of a militant ethos among Mexican Americans*. Tucson : University of Arizona Press.

Garcia Naranjo, Enrique (2016, 12 mai). "What Is Mexcellent? Let Enrique Garcia Naranjo Explain." *Los Angeles Times*, www.latimes.com/books/jacketcopy/la-ca-jc-enrique-garcia-naranjo-20160505-snap-story.html

Gay, Gerald M. (2015, 22 février) "UA Grad Designs Nike Shoes with O'odham Imagery." *Arizona Daily Star*, https://tucson.com/business/local/ua-grad-designs-nike-shoes-with-o-odham-imagery/article_df2062d9-9ff4-592b-8581-640d1a6456ed.html

Getches, D.H., Wilkinson, C.F., Williams, R.A. (2005). *Cases and Materials on Federal Indian Law,* 5é Ed. Eagan : West Publishing Company.

Gibson, Carl (2013, 11 novembre). "Shining Soul: A Phoenix Hip-Hop Duo Raps on Border Militarization." *Occupy.com*, www.occupy.com/article/shining-soul-phoenix-hip-hop-duo-raps-border-militarization#sthash.CMxxyDJd.wJANEFmm.dpbs

Gillam, Victor (1899, 1 avril). « White Man's Burden (Apologies to Rudyard Kipling). » *Judge*. New York.

Gonnerman, Jennifer (2015, 23 avril). "Exclusive Video: Violence Inside Rikers." *The New Yorker*, www.newyorker.com/news/news-desk/exclusive-video-violence-inside-rikers

Gonnerman, Jennifer (2015, 7 juin). "Kalief Browder, 1993–2015." *The New Yorker*, www.newyorker.com/news/news-desk/kalief-browder-1993-2015

Grandin, Greg (2019, 14 janvier). "The Militarization of the Southern Border Is a Long-Standing American Tradition." *The Nation*, www.thenation.com/article/the-militarization-of-the-southern-border-is-a-long-standing-american-tradition/

Green, Gloria (2019). "Gloria Green (Gigirainbeau)." *Pinterest*, www.pinterest.com/gigirainbeau/.

Grenier, John (2005). *The first way of war: American war making on the frontier, 1607–1814*. Cambridge : Cambridge University Press.

Grinberg, Emanuella (2013, 11 avril). "Native American Fashion Goes 'Beyond Buckskin'." *CNN*, www.cnn.com/2013/04/01/living/native-fashion-beyond-buckskin/index.html

Gumble, Andrew (2017, 13 septembre). "America's shameful history of voter suppression." *The Guardian*, https://www.theguardian.com/us-news/2017/sep/13/america-history-voter-suppression-donald-trump-election-fraud

Hale, Sarah Josepha (1827/1852). "Northwood; or, Life North and South: Showing the True Character of Both." New York: H. Long & Brother.

Hayes, Christal (2018, 15 août). "Here Are 10 Times President Trump's Comments Have Been Called Racist." *USA Today*, www.usatoday.com/story/news/politics/onpolitics/2018/08/14/times-president-trump-comments-called-racist/985438002/

Hijazi, Jennifer (2018, 28 mars). "Poetry and Music Empowers This Tucson Art Collective to Embrace Their Identity." *PBS*, Public Broadcasting Service, www.pbs.org/newshour/arts/poetry/poetry-and-music-empowers-this-tucson-art-collective-to-embrace-their-identity

Hill, Jane (1993). "Hasta La Vista, Baby: Anglo Spanish in the American Southwest." *Critique of Anthropology* 13 : 145-176.

Hill, Jane (1995). "Mock Spanish: A Site for the Indexical Reproduction of Racism in American English." Language & Culture Symposium 2, Binghamton University. https://language-culture.binghamton.edu/symposia/2/part1/#conclusion

Hill, Jemele (2019, 19 février). "Kaepernick Won. The NFL Lost." *The Atlantic*, www.theatlantic.com/ideas/archive/2019/02/colin-kaepernick-won-his-settlement-nfl/582994/

Hill, Marc Lamont (2009). *Beats, rhymes, and classroom life: Hip-hop pedagogy and the politics of identity*. New York : Teachers College Press.

Hooks, Gregory, and Chad L. Smith (2004). "The treadmill of destruction: National sacrifice areas and Native Americans." *American Sociological Review* 69.4 : 558-575.

Horsman, Reginald (1981). *Race and manifest destiny*. Cambridge, MA : Harvard University Press.

Horton, Alex (2018, 2 avril). "'Affluenza' Drunk Driver Who Killed Four Now Free after Serving Two Years." *The Washington Post*, www.washingtonpost.com/news/post-

nation/wp/2018/04/02/affluenza-drunk-driver-who-killed-four-now-free-after-serving-two-years/?noredirect=on&utm_term=.94013a845af6

Howe, Stephen (2002). *Empire: A very short introduction*. Oxford : Oxford University Press.

Hudetz, Mary (2018, 5 septembre). "Despite Past Reforms, Native Women Face High Rates of Crime." *Associated Press*, www.apnews.com/316529000f3c44988969ab22acfb34d7

(INPI) Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (2017). "Indicadores Socioeconómicos De Los Pueblos Indígenas De México, 2015." *Gob.mx*, www.gob.mx/inpi/articulos/indicadores-socioeconomicos-de-los-pueblos-indigenas-de-mexico-2015-116128

James, C.L.R. (1963/1989). *The Black Jacobins: Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution*. New York : Vintage Books.

Jardine, Josh (2018, 20 avril). "The histories of Cannabis and Race are Intertwined." *The Stranger*, https://www.thestranger.com/weed/2018/04/20/26066781/the-histories-of-cannabis-and-race-are-intertwined

Jarvis, Brooke (2017, 18 janvier). "Who Decides Who Counts as Native American?" *The New York Times*, www.nytimes.com/2017/01/18/magazine/who-decides-who-counts-as-native-american.html

Jay, Sarah (2018, 6 novembre). "Jean Paul Gaultier Married Kent Monkman to Apologize for Cultural Appropriation. Here's Why It Matters." *FASHION Magazine*, fashionmagazine.com/fashion/jean-paul-gaultier-cultural-appropriation/

Jones, Jason (2014, 25 septembre). "The Redskins' Name - Catching Racism - The Daily Show with Jon Stewart (Video Clip)." *Comedy Central*, www.cc.com/video-clips/189afv/the-daily-show-with-jon-stewart-the-redskins--name---catching-racism

Keil, Jason (2017, 10 octobre). "Shining Soul Nominated for Three Native American Music Awards." *Phoenix New Times*, www.phoenixnewtimes.com/music/native-american-music-awards-shining-soul-9721620

Khmara, Danyelle (2017, 23 février). "Tucson Hip-Hop Fest Is More than Dope Flow and Strident Rhymes." *Tucson Weekly*, www.tucsonweekly.com/tucson/tucson-hip-hop-fest-is-more-than-dope-flow-and-strident-rhymes/Content?oid=7597696&fbclid=IwAR0bK7UNVlV6dwCoawzvJZS4zXWbcyUjZKqlPW16K5MtcEFi-Keb4tWWOvs

King, C. Richard, and Charles Fruehling Springwood (Eds.). (2001). *Team Spirits: The Native American Mascots Controversy*. Lincoln : University of Nebraska Press.

Kipling, Rudyard (1899, 10 février). "The white man's burden." *The New York Sun*. New York.

Krygier, Rachelle (2015, 27 mai). "Graffiti Artists and Drug Dealers Put Skills to New Uses." *The New York Times Student Journalism Institute* Tucson 2015. tucson15.nytimes-institute.com/2015/05/27/graffiti-artists-and-drug-dealers-put-skills-to-new-uses/

Lang, Sabine (1999). "Lesbians, men-women and two-spirits: Homosexuality and gender in Native American cultures." *Female desires: Same-sex relations and transgender practices across cultures* : 91-116.

Lee, Michelle Ye Hee (2012, 16 janvier). "Recalling Arizona's Struggle for MLK Holiday." *Azcentral.com*, archive.azcentral.com/arizonarepublic/news/articles/20120112martin-luther-king-holiday-dilemma.html

Lee, Stacy J (2015). *Unraveling the" model minority" stereotype: Listening to Asian American youth*. New York : Teachers College Press.

Lewis, Diane (1973). "Anthropology and colonialism." *Current Anthropology* 14.5 : 581-602.

Light, Michael T., and Ty Miller (2018). "Does Undocumented Immigration Increase Violent Crime?" *Criminology* 56.2 : 370-401.

Littlefield, Alice (1989). "The BIA boarding school: Theories of resistance and social reproduction." *Humanity and Society*13.4: 428-441.

Littlefield, Alice (1993). "Learning to labor: Native American education in the United States, 1880-1930." *The Political Economy of North American Indians* : 43-59.

Liu, Louise (2016, 13 septembre). "Thousands of protesters are gathering in North Dakota – and it could lead to nationwide reform." *Business Insider*. https://www.businessinsider.com/photos-north-dakota-pipeline-protest-2016-9/#while-members-of-the-standing-rock-sioux-tribes-began-protesting-the-project-as-early-as-april-protests-heated-up-in-august-as-numbers-increased-to-the-thousands-1

Locke, John (1689/1948). *The Second Treatise of Civil Government and A Letter Concerning Toleration*. Oxford : B. Blackwell.

Lomawaima, K. Tsianina, and Teresa L. McCarty (2006). *"To Remain an Indian": Lessons in Democracy from a Century of Native American Education*. New York : Teachers College Press.

Lonetree, Amy (2012). *Decolonizing museums: Representing Native America in national and tribal museums*. Chapel Hill : University of North Carolina Press.

Lott, Eric (2013). *Love & theft: Blackface minstrelsy and the American working class*. Oxford : Oxford University Press.

Lyotard, Jean-François (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge*. Vol. 10. Minneapolis : University of Minnesota Press.

Madrigal, Al (2012). "Tucson's Mexican-American Studies Ban - The Daily Show with Jon Stewart (Video Clip)." *Comedy Central*, The Daily Show with Jon Stewart, , www.cc.com/video-clips/ovmyo9/the-daily-show-with-jon-stewart-tucson-s-mexican-american-studies-ban

Mann, Charles C. (2005). *1491: New revelations of the Americas before Columbus*. New York : Alfred A. Knopf.

Maryniak, Paul (2016, 5 octobre). "South Mountain Freeway Design Rolled out as Native Americans Ramp up Protests." *East Valley Tribune*, www.eastvalleytribune.com/arizona/south-mountain-freeway-design-rolled-out-as-native-americans-ramp/article_80dc9bee-8992-11e6-9fce-5b7c922577c3.html

McCarthy, Cormac (1985). *Blood Meridian, or, The Evening Redness in the West*. New York : Random House.

McIntosh, Peggy (1988). "White privilege and male privilege: A personal account of coming to see correspondences through work in Women's studies." *Race, class, and gender: An anthology* (2001). http://www.collegeart.org/pdf/diversity/white-privilege-and-male-privilege.pdf

McMaster, Gerald R (1999). "Towards an Aboriginal art history." *Native American Art in the Twentieth Century*. In Rushing III, W. Jackson, (Ed.). *Native American art in the twentieth century: Makers, meanings, histories* (81-96). Abingdon : Routledge.

Meltzer, David J. (2009). *First peoples in a new world: colonizing ice age America*. Berkeley : University of California Press.

Miller, Robert J. (2005). "The doctrine of discovery in American Indian law." *Idaho Law Review* 42: 1.

Mitchell, Michael, Michael Leachman, and Kathleen Masterson (2017, 23 août). "A lost decade in higher education funding state cuts have driven up tuition and reduced quality." Center on Budget and Policy Priorities, https://www.cbpp.org/research/state-budget-and-tax/a-lost-decade-in-higher-education-funding#_ftn1

Mitchell, Mitch (2014, 12 novembre). "Teen Sentenced to 10 Years Probation, Rehab in 4 Deaths." *Fort Worth Star-Telegram*, www.star-telegram.com/news/local/crime/article3839368.html

Mithlo, Nancy Marie (2004). "Red Man's Burden": the politics of inclusion in museum settings." *American Indian Quarterly* 28.3/4: 743-763.

Monticello (2019). "The Life of Sally Hemmings." *Thomas Jefferson, a Brief Biography | Thomas Jefferson's Monticello*, www.monticello.org/sallyhemings/

Moore, Jack (2018, 10 janvier). "It's Impossible to Overstate How Truly Vile Joe Arpaio Is." *GQ*, www.gq.com/story/joe-arpaio-history

Morales, Laurel (2016, 10 avril). "For The Navajo Nation, Uranium Mining's Deadly Legacy Lingers." *NPR*, www.npr.org/sections/health-shots/2016/04/10/473547227/for-the-navajo-nation-uranium-minings-deadly-legacy-lingers

Moses, Dirk A. (2019). "'White Genocide' and the Ethics of Public Analysis." *Journal of Genocide Research* 21(2) : 201-213.

Moses, Jeff (2014, 27 août). "The Red-Brown Border Politics of Phoenix Hip-Hop Duo Shining Soul." *Phoenix New Times*, www.phoenixnewtimes.com/music/the-red-brown-border-politics-of-phoenix-hip-hop-duo-shining-soul-6603069

Moses, Jeff (2015, 14 mai). "Shining Soul Prepares to Teach Hip-Hop to German Children." *Phoenix New Times*, www.phoenixnewtimes.com/music/shining-soul-prepares-to-teach-hip-hop-to-german-children-7327373

Moya-Smith, Simon (2017, 27 août). "Hitler Said to Have Been Inspired by US Indian Reservation System." *Indian Country Today*, newsmaven.io/indiancountrytoday/archive/hitler-said-to-have-been-inspired-by-us-indian-reservation-system-V3MQ5A4QjU2GDXxTL980_w/

Moya-Smith, Simon (2019, 29 janvier). "America Mocks and Dehumanizes Natives at Every Turn." *CNN*, www.cnn.com/2019/01/23/opinions/america-mocks-dehumanizes-natives-at-every-turn/index.html

(NAACP) National Association for the Advancement of Colored People (2019). "Criminal Justice Fact Sheet." *NAACP*, www.naacp.org/criminal-justice-fact-sheet/

Nabhan, Gary Paul (2018). *Food from the Radical Center: Healing Our Land and Communities*. Washington, D.C. : Island Press.

Native Languages of the Americas (2015). "Native American Tribes of Pennsylvania." *Verb-Based Languages*, www.native-languages.org/pennsylvania.htm

Navarrete-Linares, Federico (2008). "Pueblos indígenas del México contemporáneo." *Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas* y *Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo*. http://www.cdi.gob.mx/dmdocuments/monografia_nacional_pueblos_indigenas_mexico.pdf

Neiwert, David (2013, 18 février). "Hulk Smash Immigrants! Lou Ferrigno Joins Sheriff Joe's Latino-Hunting Posse." *Crooks and Liars*, crooksandliars.com/david-neiwert/hulk-smash-immigrants-lou-ferrigno-j.

Norton, Charles (2015). *Engagement Politique et Education dans la Culture Hip-Hop à Paris et ses Alentours*. Thèse de maîtrise, l'Université d'Arizona. https://hcommons.org/deposits/item/hc:13555/

Norton, Charles (2020). Hip Hop Based Education in Paris and its Suburbs. In Alain-Philippe Durand (Ed.), *Hip Hop en Français: An Exploration of Hip Hop Culture in the Francophone World*. Lantham :

Rowman & Littlefield.

Nowrasteh, Alex (2018, 26 février). "Criminal Immigrants in Texas: Illegal Immigrant Conviction and Arrest Rates for Homicide, Sexual Assault, Larceny, and Other Crimes." *Cato Institute, Immigration Research and Policy Brief 4*. https://www.cato.org/publications/immigration-research-policy-brief/criminal-immigrants-texas-illegal-immigrant

NYT, Style Magazine (2016, 21 septembre). "A Brief History of Designers Appropriating Culture." *The New York Times*, www.nytimes.com/slideshow/2016/09/21/t-magazine/fashion/a-brief-history-of-designers-appropriating-culture/s/old-fashion-slide-SYWB.html?interstitial=true&prev=0&next=4&src=5

Ojala Systems (2019). *Ojala.Systems*, www.ojala.systems/

O'odham Solidarity (2011, 30 juin). "Border Patrol Headquarters Occupation Protesters Found Not Guilty - Reaffirms Call to End Border Militarization." *O'odham Solidarity Across Borders Collective*, www.oodhamsolidarity.blogspot.com/

Osterhammel, Jürgen., and Shelley L. Frisch (1997). *Colonialism : A Theoretical Overview*. Princeton : Marcus Wiener Publishers.

Otero, Gabriel (2015, 30 août). "Neoglyphix 2014 Video." *YouTube*, www.youtube.com/watch?v=3bwemYxlLYI

Pacheco, Christina M., et al. (2013). "Moving forward: breaking the cycle of mistrust between American Indians and researchers." *American journal of public health* 103.12: 2152-2159.

Pagano, Alyssa (2018, 2 mars). "The Racist Origins of Marijuana Prohibition." *Business Insider*, www.businessinsider.com/racist-origins-marijuana-prohibition-legalization-2018-2

Parker, Laura (2019, 10 janvier). "6 Ways the Border Wall Could Disrupt the Environment." *National Geographic*, www.nationalgeographic.com/environment/2019/01/how-trump-us-mexico-border-wall-could-impact-environment-wildlife-water/

Pensoneau, Migizi (2014, 30 novembre). "Behind The Scenes Of Our Tense Segment On The Daily Show." *HuffPost*, www.huffpost.com/entry/1491s-daily-show_b_5907244?guccounter=1

(PPI) Prison Policy Initiative (2018). "Arizona Profile." *Arizona Profile | Prison Policy Initiative*, www.prisonpolicy.org/profiles/AZ.html

Rao, Sameer (2017, 5 juillet). "5 Things You Should Know About Arizona's Ethnic Studies Program Battle." *Colorlines*, www.colorlines.com/articles/5-things-you-should-know-about-arizonas-ethnic-studies-program-battle

Reznick, Alisa (2019, 9 mai). "Dean's Medalist Uses Music, Education to Advocate for Native Americans in Arizona." *ASU News*, asunow.asu.edu/constituent-type/alumni?page=2&page%5Cu003d34=

Ricker, John (2018, 26 avril). "Ojalá Systems Is for the Children, Community and Not Capitalism." *Arizona Sonora News Service*, arizonasonoranewsservice.com/ojala-systems-is-for-the-children-community-and-not-capitalism/

Riding In, James (1992). "Without ethics and morality: a historical overview of imperial archaeology and American Indians." *Arizona State Law Journal* 24 : 11.

Riding In, James (2012). "Human Rights and the American Indian Repatriation Movement: A Manifesto." *Arizona State Law Journal* 44: 613.

Riley, Lorinda (2013). "Shifting Foundation: The Problem with Inconsistent Implementation of Federal Recognition Regulations." *NYU Review of Law & Social Change* 37: 629.

Riley, Lorinda (2016). "When a Tribal Entity Becomes a Nation: The Role of Politics in the Shifting Federal Recognition Regulations." *American Indian Law Review* 39 : 451.

Robbins, Ted (2008). "The Man Behind Arizona's Toughest Immigrant Laws." *NPR*, www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=88125098

Roediger, David R. (1999). *The wages of whiteness: Race and the making of the American working class*. Brooklyn : Verso.

Ruiz-Grossman, Sarah (2016, 6 mai). "Wear These Native Designs Instead Of Urban Outfitters." *HuffPost*, www.huffpost.com/entry/oxdx-native-clothing-line-appropriation_n_572a46c4e4b096e9f090151a

Serwer, Adam (2019, 14 janvier). "The President's Pursuit of White Power." *The Atlantic*, www.theatlantic.com/politics/archive/2019/01/trump-embraces-white-supremacy/579745/

Serwer, Adam (2019, 14 mars). "White Nationalism's Deep American Roots." *The Atlantic*, www.theatlantic.com/magazine/archive/2019/04/adam-serwer-madison-grant-white-nationalism/583258/

Sheridan, Thomas E. (2012). *Arizona: A history*. Tucson : University of Arizona Press.

Shining Soul (2017). "ALL DAY" (Official Music Video)." *YouTube*, www.youtube.com/watch?v=hIaGI1L00Co

Sigman, Michael (2017, 7 décembre). "A Brief History of Loving or Leaving America." *HuffPost*, www.huffpost.com/entry/rick-santorum-dennis-terry_b_1377023?fbclid=IwAR1w-7l5kpOxc9YZGLowlK5fMw00HEsDx1bDka1WSPkK03M1OX_QK78MotI

Smith, Dylan (2010, 28 avril). "Text of Mexican Travel Alert Issued for AZ | SB 1070." *Tucson Sentinel*, www.tucsonsentinel.com/local/report/042810_travel_alert/text-mexican-travel-alert-issued-az/

Smith, Mykayla (2017, 18 mai). "Graffiti Artist Visits School to Inspire, Motive Students." *Canyon Chronicle*, www.canyonchronicle.com/805/news/graffiti-artist-visits-school-to-inspire-motive-students/

Sonic Bids (2019). "Shining Soul Bio." *Sonicbids*, www.api.sonicbids.com/band/shiningsoul/

Southwest Folklife Alliance (2018, 26 avril). "Not Just a Basket: A Conversation with Alice Manuel." *Southwest Folklife Alliance*, www.southwestfolklife.org/not-just-a-basket-a-conversation-with-alice-manuel/?utm_campaign=shareaholic&utm_medium=email_this&utm_source=email

Speakerbox X HipHop (2016, 25 août). "Wild Stylin' with Local Graffiti Collective Neoglyphix." *YouTube*, Downtown Radio 99.1FM, www.youtube.com/watch?v=5_81lRZN7j4

Speakerbox X HipHop (2016, 17 décembre). "Dwayno Insano of Neoglyphix Chills w/ SBX." *YouTube*, Downtown Radio 99.1FM, www.youtube.com/watch?v=ubkWolmcHJk

Stepman, Inez Feltscher (2018). "Report Card on American Education: 22nd Edition." *American Legislative Exchange Council*, https://www.alec.org/app/uploads/2018/01/2017-ALEC-Report-Card_Final_WEB.pdf

Sutton, Mark Q (2013). *An introduction to native North America*. London : Routledge.

Swaine, Jon, et al. (2017). "The Counted: People Killed by Police in the United States – Interactive." *The Guardian*, www.theguardian.com/us-news/ng-interactive/2015/jun/01/the-counted-police-killings-us-database

Tehranian, John (2000). "Performing whiteness: Naturalization litigation and the construction of racial identity in America." *The Yale Law Journal* 109.4 : 817-848.

Thornton, Russell (1997). "Tribal membership requirements and the demography of 'old' and 'new' Native Americans." *Population Research and Policy Review* 16.1-2 : 33-42.

Trimble, Lynn (2017, 11 juillet). "The Hive Has a New Mural, Thanks to NeoGlyphix Art Collective." *Phoenix New Times*, www.phoenixnewtimes.com/arts/the-hive-has-a-new-mural-thanks-to-neoglyphix-art-collective-8986202

(UIHI) Urban Indian Health Institute (2018, novembre). "Missing and Murdered Indigenous Women and Girls Report." http://www.uihi.org/wp-content/uploads/2018/11/Missing-and-Murdered-Indigenous-Women-and-Girls-Report.pdf

UNIDOS Tucson (2010). "*Unidos Tucson*, www.unidostucson.org/

University Communications (2018, 19 février). "New Haury Grant Centers on Habitat Restoration." *UANews*, University of Arizona, https://sbs.arizona.edu/news/new-haury-grant-centers-habitat-restoration

US Census Bureau (2011). "The White Population: 2010." *2010 US Census Briefs*, www.census.gov/prod/cen2010/briefs/c2010br-05.pdf

Vasquez, Melissa (2018, 22 février). "Poetry of the People." *Tucson Weekly*, www.tucsonweekly.com/tucson/poetry-of-the-people/Content?oid=14669158

Wadsworth, Tim (2010). "Is immigration responsible for the crime drop? An assessment of the influence of immigration on changes in violent crime between 1990 and 2000." *Social Science Quarterly* 91.2 : 531-553.

Warf, Barney (2014). "High points: an historical geography of cannabis." *Geographical Review* 104.4: 414-438.

Wiencek, Henry (2012, 1 ocotbre). "The Dark Side of Thomas Jefferson." *Smithsonian Institution*, www.smithsonianmag.com/history/the-dark-side-of-thomas-jefferson-35976004/?all

Wilkins, David E. (2015, 18 juin). "How to Honor the Seven Generations." *Indian Country Today*, newsmaven.io/indiancountrytoday/archive/how-to-honor-the-seven-generations-0UNiIfbN5UOL36SXV6rIiQ/

Wohlleben, Peter (2016). *The hidden life of trees: What they feel, how they communicate—Discoveries from a secret world*. Vancouver : Greystone Books.

Wolfe, Patrick (2006). "Settler Colonialism and the Elimination of the Native." *Journal of genocide research* 8.4 : 387-409.

Wong, Julia Carrie (2017, 23 février). "Police remove last Standing Rock protesters in military-style takeover;" *The Guardian*, https://www.theguardian.com/us-news/2017/feb/23/dakota-access-pipeline-camp-cleared-standing-rock

Ziff, Bruce H., and Pratima V. Rao (Eds.). (1997). *Borrowed power: Essays on cultural appropriation*. New Brunswick : Rutgers University Press.

Zinn, Howard (1980/1999). *A people's history of the United States: 1492-present*. New York : Harper Collins.

Zolla, Carlos, and Emiliano Zolla Márquez (2004). *Los pueblos indígenas de México: 100 preguntas*. Universidad Nacional Autónoma de Méxco (UNAM). http://www.nacionmulticultural.unam.mx/100preguntas/

Zotigh, Dennis W., and Renee Gokey (2018, 7 ocotbre). "Indigenous Peoples' Day: Rethinking American History." *Smithsonian Institution*, www.smithsonianmag.com/blogs/national-museum-american-indian/2018/10/08/indigenous-peoples-day-2018/

Bibliographie de la Réflexion Critique

American Cultural Association (2020). http://aca.org.ma/

Arizona Hip Hop Festival (2020). https://www.azhiphopfestival.com/

AZ Beat Lab (2020). Samuel Peña, https://www.facebook.com/Azbeatlab/

Barraza, Eduardo (2004, 15 octobre). "A Vanished Phoenix Barrio: Visions of Life on 16th Street." *Barriozona Magazine*, barriozona.com/a-vanished-phoenix-barrio-visions-of-life-on-16th-street/

Boum, Aomar (2012). Youth, political activism and the festivalization of hip-hop music in Morocco. In Maddy-Weitzman , Bruce & Daniel Zisenwine (Eds.). *Contemporary Morocco State, Politics and Society under Mohammed VI*. London : Routledge. 173-189.

Bozino, Nicolas, *Quand deux fleuves se rencontrent*, Telmondis, 52 min, France, 2013.

Chang, J. (2007). *Can't stop won't stop: A history of the hip-hop generation*. New York, St. Martin's Press.

Chuck, D. (1997). *Fight the power: Rap, race, and reality*. Edinburgh : Canongate Books.

O. Decroly et G. Boon, *Vers l'école rénovée, Une première étape*, Paris, 1921. Accessible ici grâce à la Fondation Ovide Decroly : http://ecoledecroly.be/wa_files/Vers_20l_27e_CC_81cole_20re_CC_81nove_CC_81e.pdf

Del Hierro, Marcus (2016). "BY THE TIME I GET TO ARIZONA": Hip-Hop Responses to Arizona SB 1070. In Berglund, Jeff, Jan Johnson, and Kimberli Lee (Eds.). *Indigenous pop: Native American music from jazz to hip hop*. Tucson : University of Arizona Press. 224-236.

Fanon, Frantz (1952/970). *Black skin, white masks*. London: Paladin.

Floyd, Samuel A. (1991). "Ring shout! Literary studies, historical studies, and black music inquiry." *Black Music Research Journal* : 265-287.

Freire, Paulo (1970/1993). *Pedagogy of the oppressed* (MB Ramos, Trans.). New York : Continuum.

Friedman, Lisa (2020, 25 mars). "Standing Rock Sioux Tribe Wins a Victory in Dakota Access Pipeline Case." *The New York Times*, www.nytimes.com/2020/03/25/climate/dakota-access-pipeline-sioux.html

Fumaroli, Marc (1991). *L'État culturel: Essai sur une religion moderne*. Paris : Editions de Fallois.

Gatto, John Taylor (2000). *The underground history of American education*. New York : Oxford Village Press.

Hale, Thomas A. (1998/2007). *Griots and griottes: Masters of words and music (African Expressive Cultures)*. Bloomington : Indiana University Press.

Hameed, Fatimah (2013, 2 octobre). "Native American and Environmentalist Groups Block Nuclear Waste Site in Ward Valley, California, 1995-2000." *Global Nonviolent Action Database*, Swarthmore College Center for Peace and Conflict Studies, the Peace Collection, and the Lang Center for Civic and Social Responsibility, nvdatabase.swarthmore.edu/content/native-american-and-environmentalist-groups-block-nuclear-waste-site-ward-valley-california-

Hill, Walter (1979). *The Warriors*. Paramount Pictures.

hooks, bell (1981). *Ain't I a Woman Black Women and Feminism*. Pluto Press : London.

hooks, bell (1994/2014). *Teaching to transgress*. New York/London : Routledge.

James, C.L.R. (1963/1989). *The Black Jacobins : Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution*. New York : Vintage .

Kamata, Jun (2004). *Coalition building for indigenous justice: American Indian sovereignty and struggles in Ward Valley, California*. University of California, Los Angeles.

Kassovitz, Mathieu, *La haine*, Studio Canal, 94 min, France, 1995.

Knight, Michael Muhammad (2013). *The five percenters: Islam, hip-hop and the Gods of New York*. London : Oneworld Publications.

Kozol, Jonathan (1991/2012). *Savage inequalities: Children in America's schools*. Portland: Broadway Books.

Kozol, Jonathan (2005). *The shame of the nation: The restoration of apartheid schooling in America*. Portland: Broadway Books.

Lee, Robert, and Tristan Ahtone (30 Mar. 2020). "Land-Grab Universities." *High Country News*, www.hcn.org/issues/52.4/indigenous-affairs-education-land-grab-universities

Leight, Elias (2019, 3 janvier). "Hip-Hop Continued to Dominate the Music Business in 2018." *Rolling Stone*, https://www.rollingstone.com/music/music-news/hip-hop-continued-to-dominate-the-music-business-in-2018-774422/

Lewis, David Levering (1981). *When Harlem was in vogue*. New York: Knopf.

Lomawaima, K. Tsianina, and Teresa L. McCarty (2006). *" To Remain an Indian": Lessons in Democracy from a Century of Native American Education*. New York : Teachers College Press.

Malta Independent (2010, 17 janvier). "No Kidding." *The Malta Independent*, www.independent.com.mt/articles/2010-01-17/news/no-kidding-268988/

Mos Def (1999). “Hip Hop.” *Black on Both Sides*, Rawkus Records. Paroles : https://genius.com/Yasiin-bey-hip-hop-lyrics

Mustakova-Possardt, M. (2003). "Is There a Road Map to Critical Consciousness? Critical consciousness: a study of morality in global, historical context." *One country* 15.2 : 50-63. https://www.onecountry.org/story/there-roadmap-critical-consciousness

Nas (2002). « I Can ». *God's Son*, Columbia Records. Paroles : https://genius.com/Nas-i-can-lyrics

Nash, Margaret A. (2019). “Entangled Pasts: Land-Grant Colleges and American Indian Dispossession.” *History of Education Quarterly* 59 (4) : 437–467. https://www.cambridge.org/core/journals/history-of-education-quarterly/article/entangled-pasts-landgrant-colleges-and-american-indian-dispossession/79E42113A0A51B21903DFB1229F7DE88

Nipsey Hussle & Kendrick Lamar (2018). “Dedication.” *Victory Lap*, Atlantic Records. Paroles : https://genius.com/Nipsey-hussle-dedication-lyrics

Norton, Charles (2015). *Engagement Politique et Éducation dans la Culture Hip-Hop à Paris et ses Alentours*. Thèse de maîtrise, l’Université d’Arizona. https://hcommons.org/deposits/item/hc:13555/

Norton, Charles (2019, juillet). “Notes from the Field: Neoglyphix, Shining Soul & Indigenous Hip Hop in Arizona.” *Arts of the Working Class*, Issue 7 : 36). https://www.facebook.com/photo.php?fbid=181845863084276&set=a.150268612908668&type=3&theater

OneTwoThree…Rap ! / 123…Rap! (2020). https://www.onetwothreerap.com/

Osumare, Halifu (2007). *The Africanist aesthetic in global hip-hop: Power moves*. New York : Palgrave McMillan.

Pacheco, Christina M., *et al.* (2013) "Moving forward: breaking the cycle of mistrust between American Indians and researchers." *American journal of public health* 103.12 : 2152-2159.

Persaud, E. Jerry (2011). "The signature of hip hop: A sociological perspective." *International Journal of Criminology and Sociological Theory* 4.1 : 626-647.

Petchauer, Emery (2009). “Framing and Reviewing Hip-hop Educational Research.” *Review of Educational Research* 79.2 : 946-978.

Pouchelon, Jean (2015). *Les Gnawa du Maroc: intercesseurs de la différence? Étude ethnomusicologique, ethnopoétique et ethnochoréologique*. Thèse de doctorat, l’Université Paris 10.

Rose, Tricia (2008). *The hip hop wars: What we talk about when we talk about hip hop--and why it matters*. New York : Civitas Books.

Schneider, Michel (1993). *La comédie de la culture*. Paris : Seuil.

Schuyler, Philip D. (1981). "Music and meaning among the Gnawa religious brotherhood of Morocco." *The World of Music* 23.1 : 3-13.

Scicluna, Oliver (2017). "Why do young Maltese people choose to be active particularly in Hip Hop?" Thèse de premier cycle, l'Université de Malte. https://www.um.edu.mt/library/oar/handle/123456789/29949

Seilstad, Brian (2015). "Hip Hop Culture in a Small Moroccan City." *Journal of Hip Hop Studies* 2.1 : 66-99.

Shribman, David M. (2020, 7 mars). "Indigenous Protests Exposed Tensions behind Canada's Tranquil Image." *Los Angeles Times*, www.latimes.com/world-nation/story/2020-03-07/canada-rail-blockade-protest-westsuweten

Speakerbox X HipHop (2016, 25 août). "Wild Stylin' with Local Graffiti Collective Neoglyphix." *YouTube*, Downtown Radio 99.1FM, www.youtube.com/watch?v=5_81lRZN7j4

Spiteri, Janica (2016, 12 août). "No Bling Show and Hip Hop." *Rejects*, www.rejects.com.mt/?p=1374

Thompson, Katrina Dyonne (2014). *Ring Shout, Wheel About: The Racial Politics of Music and Dance in North American Slavery*. Champaign : University of Illinois Press.

Tucson Hip Hop Festival (2020). https://tucsonhiphopfestival.com/

Wilson, Denise, and Stephen Neville (2009). "Culturally safe research with vulnerable populations." *Contemporary Nurse* 33.1 : 69-79.

Zinn, Howard (1980/1999). *A people's history of the United States: 1492-present*. New York : HarperCollins.

Bibliographie de la Conclusion

Abdullah, NSM (2012). "Teaching of English as a Performing Art: Reflecting On Its Role in the Curriculum." *Pertanika Journal of Social Sciences and Humanities* 20(S0) : 205-214.

Akala (2015, 26 novembre). "Full Address and Q & A." *Oxford Union*. https://www.youtube.com/watch?v=WUtAxUQjwB4

Akala (2020). Profil de l'auteur. *The Guardian*. https://www.theguardian.com/profile/akala

Danger AK (2020). Page d'artiste, https://www.facebook.com/DangerAKOficial/

Dreamville Foundation (2020). Page d'organisation, https://www.thedreamvillefoundation.org/ ; https://www.facebook.com/TheDreamvilleFoundation/

Flores Rivera, Renata (2020). Site officiel d'artiste, https://www.facebook.com/renatafloresperu/

Folkenflik, David (2017, 14 mars). "Murdoch And Trump, An Alliance Of Mutual Interest." *NPR*, The Two Way, www.npr.org/sections/thetwo-way/2017/03/14/520080606/murdoch-and-trump-an-alliance-of-mutual-interest

Goethe, Johann Wolfgang von (1899). *Faust: A Tragedy*. Boston : Houghton Mifflin.

Granovetter, Mark S. (1977). "The strength of weak ties." *American Journal of Sociology* 78.6 : 1360-1380.

Hip-Hop Shakespeare Company (2020). Page officielle, http://www.hiphopshakespeare.com/

Neidig, Harper (2017, 19 avril). "AT&T Gave $2M to Trump's Inaugural Committee." *The Hill*, www.thehill.com/policy/technology/329484-att-gave-2-million-to-trumps-inaugural-committee

Norton, Charles (2015). "Engagement Politique et Éducation dans la Culture Hip-Hop à Paris et ses Alentours." Thèse de maîtrise, l'Université d'Arizona. https://hcommons.org/deposits/item/hc:13555/

Norton, Charles (2020). Hip-Hop Based Education in Paris and its Suburbs. In Alain-Philippe Durand (Ed.), *Hip Hop en Français: An Exploration of Hip-Hop Culture in the Francophone World*. Lantham : Rowman & Littlefield.

Petchauer, Emery (2009). "Framing and Reviewing Hip-hop Educational Research." *Review of Educational Research* 79.2: 946-78.

(PBS) Public Broadcasting Service (2017). "Who Owns the Media?" *Independent Lens : Democracy on Deadline*, Public Broadcasting Service, www.pbs.org/independentlens/democracyondeadline/mediaownership.html

Rosalía (2020). Site officiel d'artiste, https://www.rosalia.com/

Rosalía (2020, 8 février). *Austin City Limits*, Public Broadcasting Service, www.pbs.org/video/rosalia-s3qmmd/

Speakerbox X HipHop (2016, 25 août). "Wild Stylin' with Local Graffiti Collective Neoglyphix." *YouTube*, Downtown Radio 99.1FM, www.youtube.com/watch?v=5_81lRZN7j4

Appendice 1 Questionnaire de PHROM à Malte

149,
Old Mint Street,
Valletta VLT 1513,
Malta

T: +356 2010 6295 | F: +356 2010 626
info@humanrightsplatform.org.mt
www.humanrightsplatform.org.mt



Annual Human Rights Report 2014 Questionnaire

1) What is your name? What is the name of your group or organisation?

2) What does the term "human rights" mean to your organisation? How do you use it as a framework for providing services to your clients in Malta?

3) What were the most important human rights issues in Malta in 2014?

4) Based on your experience, what are the most important drivers of human rights in Malta (e.g. advocacy, media, litigation, European Union, Council of Europe, etc)?

5) Can you provide an example of a specific instance when your organisation used an innovative strategy during human rights work during the last year?

6) On a policy level, which current human rights initiatives are working best? Why?

7) If you were in charge of human rights policy for 2015, what changes would you make? Why?

8) What are the three most important things your organisation would like PHROM to include in its Annual Report for 2014?

9) Is there any input you would like to provide that we have not asked about?

10) Do you know of any organisations engaged in human rights work that are not PHROM members that we should talk to?

Appendice 2 Questionnaire des entretiens exploratoires menés auprès de PDI haïtiennes

IDP Scoping Interview Questionnaire

1. What is your name?

   Kouman w rele?

2. How old are you?

   Ki laj ou gen?

3. Do you live in this camp?

   Eske w rete nan kan sa a?

4. How can foreign aid workers help people in this camp?

   Kouman kominote entènasyonal kapbab ede nou isit?

5. What are your priorities for relief and reconstruction?

   Kisa priyorite nou yo pou rekonstriksyon peyi a?

6. What advice would you give to foreign governments and organizations working to rebuild Haiti?

   Koumen w dwe konseye gouvernman epi organizasyon etranje yo ki travaye pou rekonstwi Ayisyen?

Appendice 3 Examen (Gaël Faye) de compréhension orale et de lecture pour un cours de français intermédiaire à l'ASU conçu en utilisant la pédagogie hip-hop. Rétrospectivement, l'examen serait significativement plus efficace si les questions et les instructions étaient rédigées en français.

Chapitre 5 Reading & Listening Exam (1 February 2017)
All responses should be written in English except for Question 6

1) Listen to the audio for Gaël Faye's "A-France": https://www.youtube.com/watch?v=Fr8X-OZGJTQ
In 2-3 sentences, describe what you understood about the song's subject matter based on listening alone.

2) Read through the song's lyrics: https://genius.com/2854836
In 2-3 sentences, describe what you learned from reading the lyrics that you did not get from listening to the audio alone.

3) Play the song again while reading along with the lyrics and paying close attention to the artists' phonology & pronunciation. Ideally, you should do this several times.

What words or phrases were you able to identify (not necessary "understand") that you could not identify through listening and reading alone?

4) Listen to the audio and read the lyrics at least one more time, then provide a one-paragraph summary of what you think the song is about.

5) In Chapitre 5, we talked a lot about verb tenses (e.g. présent, passé composé, futur simple) and moods (e.g. indicatif, impératif, subjonctif, conditionnel). Using examples from the text, identify three different mood/tense combinations.
6) Using the lyrics' annotations (and accompanying links) on Genius, define the terms below in both **French & English**: ONU, OTAN, Panam, Butare.
7) Using the lyrics, identify 10 words you do not know & look up their meanings using at least 3 different sources. Your answer should include the words, their definitions, the sources you used, and one sentence about which source you preferred and why.

8) How does the song "A-France" relate to the themes and content of the film "Quand Deux Fleuves Se Rencontrent"? What connections can be made between the song, the film, and what we have discussed in class so far?

Extra Credit:
1) How are migrants, immigrants, internally displaced people, and refugees similar? How are they different? Be specific.

2) Identify 10 French-English cognates in the lyrics.

3) Identify 3 French slang words in the lyrics.

Appendice 4 Examen (S. Pri Noir) de compréhension orale et de lecture pour un cours de français intermédiaire à l'ASU conçu en utilisant la pédagogie hip-hop. Rétrospectivement, l'examen serait significativement plus efficace si les questions et les instructions étaient rédigées en français.

Ch 6 Listening & Reading Exam (21 March 2017)
Please read the questions carefully, respond in English, and submit your answers as a separate, well-organized document in class on Tuesday 28 March. You are welcome to use any of the online sources we have discussed in class to help interpret the lyrics.

1) Watch the video for S. Pri Noir's "La Nuit": https://www.youtube.com/watch?v=jG48Sj4fj_8
In 2-3 sentences, describe what you understood about the song's subject matter based on watching & listening alone.

2) Read through the song's lyrics: http://genius.com/Spri-noir-la-nuit-lyrics
In 2-3 sentences, what did you learn from reading the lyrics that you missed in watching & listening?

3) Play the song again while reading along with the lyrics. Identify at least 5 words and phrases were you able to identify (not necessary "understand") that you could not identify through listening and reading alone?

4) Watch the video and read the lyrics at least one more time each, then provide a one-paragraph summary of what you think the song is about.

5) List at least 4 examples of different grammatical structures (e.g. verb tenses/moods, disjunctive pronouns, etc) covered in Chapters 5 and 6 that you see in the lyrics of "La Nuit" (Be specific & be sure to provide examples!). Bonus points if you look ahead to Chapters 7 & 8 and provide one or two examples of we will cover next.

6) This song uses a number of or *verlan* slang words. Read the descriptions of *verlan* in the links below and please provide a 2-3 sentence summary of what *verlan* is and the formula it uses to create new words. You are welcome to use other resources while preparing your answer, but please read the sources below first. If you do use additional sources, please cite them in your answer. https://fr.wikipedia.org/wiki/Verlan ; http://parismus.forum-actif.net/t93-le-langage-des-jeunes-francais-le-verlan

7) Read the artist profile of S Pri Noir here: https://genius.com/artists/Spri-noir (the text is not easy & you will not understand every word, but do your best!)

In 2-3 sentences, describe S Pri Noir's personal background and profile as an artist. Now that you've read the lyrics and know more about the artist's background, how do the themes and events described in the song "La Nuit" relate to broader issues of immigration, racism, and inequality in France addressed in Chapter 6 of *Bravo* and in class discussions? Respond in at least 3-4 sentences.

Useful Vocabulary
soces =friends ou *potes*
faire du blé = make money
nes-grai = verlan for *graines*

Extra Credit
1) Explain the double entendre or *jeu de mots* in S. Pri Noir's name.
2) Explain the double entendre or *jeu de mots* relating to the words "voler" and "décoller" in the song's refrain.
3) Use the formula you read about in Question 6 to create two new *verlan* words in English & French. Only answers containing at least four new words (2 en anglais, 2 en français) will receive credit.

Appendice 5 Examens d'écriture à propos des films *La haine* et *Quand deux fleuves se rencontrent*

Skype Session #12: *La haine* (23 November 2016)

Bonjour, tout le monde!
The final Skype sessions of the semester will take place next week from Tuesday, 29 November to Friday, 2 December. This means that the folks that go on Friday will be the last groups to go instead of the first groups. Prior to this meeting, please watch the film *La haine* and be prepared to discuss the following questions:

1) Comment sont les vies de jeunes dans la cité?
2) Comment est-ce que la ville et la banlieue s'impliquent dans la trajectoire de l'histoire?
3) Selon le film, comment est-ce que le racisme en France est similaire et/ou différent qu'aux EU?
4) Quel est le rôle de la violence dans ce film?
5) Comment est-ce que la culture hip-hop (ex. le graf, le turntablisme, la danse) se manifeste dans le film? Elle sert à quoi?

Chapitre 5 Writing Exam (iCourse, 1 February 2017)

Watch the film *Quand deux fleuves se rencontrent* https://vimeo.com/82387913
Please read directions in their entirety before beginning your composition.

For the writing portion of the exam, compose a one-page response to the film in French. Your response should have two paragraphs. The first paragraph should be an objective summary of the film (e.g. Who? What? Where? When? etc). Your second paragraph should be a subjective reaction to and commentary on the film. While describing your opinions about the film, please use the subjunctive mood at least three times.

Nota bene: This film is almost entirely in French and has very limited English subtitles. The film's narrative follows a non-linear timeline, and its action takes place in several countries (France, Rwanda, and Burundi). One of the challenges of this assignment is to use your French listening comprehension skills in conjunction with clues from context, outside sources, and body language to further your understanding and write about it. This is a difficult assignment and you are not supposed to understand the film in its entirety. Accepting this fact, using a broad variety of resources, and doing your best regardless are essential for success in this exam.

Please submit your responses to the Reading/Listening and Writing exams as one PDF to charles.norton@asu.edu no later than 11:59pm on Sunday night. You are free to watch the film more than once and to consult outside sources. Feel free to be in touch if you have any questions.

Table des images

(1) « The Message » à l'Université Paris Diderot en 2013……11

(2) MC Rashaan Ahmad à Île-Saint-Denis avec One, Two, Three…Rap ! en 2014.....11

(3) Illustration des éléments de la culture hip-hop……...…16

(4) Tableau de camps PDI visités en Haïti en 2010……..…23

(5) Réunion de planification Neoglyphix dans la nation Tohono O'odham en 2016……28

(6) Table ronde Hip Hop Autochtone du Tucson Hip Hop Festival en 2017……...…….28

(7) Malte, au centre des routes migratoires transsahariennes……31

(8) Sentier menant au Marsa Open Center à Malte en 2014…….31

(9) Affiche pour le cours sur la langue, la migration et les droits de l'homme à Malte en 2016……..32

(10) Malte, au centre géographique de la mer Méditerranée…….33

(11) Affiche d'une tournée de Fattima Mahdi en 2019 …….50

(12) Oliver Scicluna et Jon Mallia entourés des participants de *Breaking Limits* en 2013……..…….51

(13) Scicluna/Jimbo Thinlegz prend une pose de breakdance…….62

(14) Scicluna dans son bureau KPND…….62

(15) Fresque « $ekou$ » à Port-au-Prince en 2010……65

(16) Graffiti textuel multilingue exprimant un besoin urgent d'aide à Port-au-Prince en 2010…….....70

(17) Publicités murales peintes à la main à Port-au-Prince en 2011……..76

(18) Graffitis textuels et politiques en Haïti……..77

(19) Palimpseste de graffitis textuels et une murale de Toussaint Louverture à Delmas en 2011……78

(20) Graffiti textuel polyvocal à Pétionville en 2011……78

(21) Murale en aérosol des politiciens Wyclef Jean et Michel « Sweet Mickey » par l'artiste Epizòd…….79

(22) Murale polyvocale « Help Us » par l'artiste Epizòd à Port-au-Prince……...……..80

(23) Murale de l'Haïti qui pleure par Jerry à Port-au-Prince en 2011……...….100
(24) « La Fleur Triste » de Jerry à Port-au-Prince en 2011……..104
(25) « Un Choix Difficile » de Jerry à Port-au-Prince en 2011……105

(26) Dépliant exposition de Jerry à Port-au-Prince en 2011……106
(27) « Lave men ou » de Jerry à Pétionville en 2010……107

(28) « Nou bezwen lapè pa destabilizasyon » à Port-au-Prince en 2010……..……111
(29) Fresque d'Aztlán à Chicano Park à San Diego en 2019……...…….121

(30) Fresques représentant des muralistes mexicains ainsi que l'empereur aztèque Cuauhtémoc à Chicano Park..…122

(31) Fresques sur des colonnes de l'autoroute à Chicano Park……122

(32) Bande dessinée « The White Man's Burden » par Victor Gillam (1899)……135

(33) Carte d'acquisitions territoriales états-uniennes de 1783 à 1853……...…136

(34) Décès documentés de migrants dans le désert de l'Arizona de 1999 à 2012……..137

(35) Carte des 22 communautés autochtones reconnues par le Gouvernement Fédéral en Arizona……138

(36) La frontière qui traverse la Réserve Tohono O'odham……139

(37) Nations et territoires autochtones divisés par la frontière américano-mexicaine……..140

(38) Réseaux commerciaux des peuples autochtones de l'Amérique du Nord avant l'immigration européenne….145

(39) Exemplaire des appropriations linguistiques et culturelles du Mock Spanish en Arizona……..151

(40) Chronologie archéologique des cultures plus connues depuis l'occupation des Amériques……..152

(41) Carte des nations autochtones sur le continent américain avant le contact européen……155

(42) Nations autochtones du XVIe siècle qui habitaient ce qui est aujourd'hui le nord du Mexique et le sud-ouest des États-Unis……156

(43) Carte complète des nations autochtones du XVIe siècle qui habitaient ce qui est aujourd'hui connu comme le Mexique et le sud-ouest des États-Unis……..157

(44) Taux d'incarcération en Arizona par rapport à ceux des pays fondateurs de l'OTAN……..165

(45) Taux d'incarcération en Arizona, statistiques des origines ethniques des détenus……166

(46) Trump et Arpaio……....177

(47) Affiche de la manifestation et du concert Hip Hop contre Arpaio à Phoenix en 2012……..178

(48) Peinture de la disparition politique d'Arpaio par Dwayno Insano en 2018……..179

(49) Le « Sustainabilitree » de Flowers & Bullets : « Sustainability », « Art » et « Rebellion »……180

(50) Barrio Centro Midtown Farm/ La Siembra……181

(51) Bienvenidos à la Ferme de Flower & Bullets……..181

(52) Les actions engagées et communautaires de Flowers & Bullets……..….182

(53) Les manifestes d'Ojàlà Systems……..183

(54) Affiche de l'album collectif Time Your Drugs (2018) d'Ojàlà Systems paru en 2018……185

(55) Affiche de l'atelier interdisciplinaire d' Ojalá Systems au Tucson Hip Hop Festival de 2019……..……186

(56) Affiche d'un *Blackface Minstrel Show* américain en 1900…….....…….193

(57) L'évolution du logo *Chief Wahoo* de l'équipe des *Indians* de Cleveland.…….…...193

(58) L'utilisation historiquement violente du mot « Redskin » dans les annonces de journaux……...……194

(59) Le T-shirt OxDx « Native Americans Discovered Columbus » conçu par Jared Yazzie de OxDx…….195

(60) Le T-shirt « Mis-Rep » conçu par Jared Yazzie de la maison de couture OxDx…….196

(61) Tas de crânes de bisons américains tués par des colons des années 1870……202

(62)Peinture numérique « Enslaved to Development » (2018) par Dwayno Insano……203

(63) Peinture numérique « Groundtaking » (2019) par Dwayno Insano……..204

(64) Photo #1 des manifestations No DAPL et South Mountain Freeway à Phoenix en 2106……..205

(65) Photo #2 des manifestations No DAPL et South Mountain Freeway à Phoenix en 2106…….206

(66) Photo #3 des manifestations No DAPL et South Mountain Freeway à Phoenix en 2106…….206

(67) Photo promotionnelle du groupe Shining Soul en 2017……..209

(68) Affiche de *Shake Off The Occupation, From the Borderlands To Palestine : A Benefit for Gaza /Un Concierto de Benefico a Gaza* à Tucson en 2014……...……...210

(69) Soto, Habré et d'autres activistes au siège du US Border Patrol à Tucson en 2010……219

(70) Atelier Hip Hop 101 de Shining Soul à la bibliothèque Palo Verde à Phoenix en 2016……..220

(71) Intervention Shining Soul à Pima Community College à Tucson en 2015……..220

(72) Affiche de l'atelier « 123…Rap !, Une Soirée de Hip-Hop (en) Français » à Tempe en 2016……..221

(73) Photo de de l'atelier « 123…Rap !, Une Soirée de Hip-Hop (en) Français » à Tempe en 2016……...222

(74) Table Ronde Hip Hop Autochtone au Tucson Hip Hop Festival en 2017……..……..……..222

(75) Affiche de la tournée des ateliers de pédagogie hip-hop au Maroc et à Paris en 2017……..223

(76) Les artistes du Neoglyphix 2015 devant le Arizona State Museum……..234

(77) Compilation des murales de live painting de l'exposition de Neoglyphix 2015……235

(78) L'artiste Neoglyphix Rogue fait du live painting au Tucson Hip Hop Festival 2018…….235

(79) La murale « Lady Justice » de Dwayno Insano au Centre de Justice Salt River-Pima……236

(80) Tableaux digitaux de Dwayno Insano utilisant des formes de paniers O'odham……..237

(81) Nike Air Trainer 3 de Dwayno Insano utilisant le motif O'odham Man in the Maze……239
(82) Dessin Man in the Maze sur un panier traditionnel O'odham et le grand sceau de la Salt River-Pima Indian Community ……239

(83) Réunion de planification Neoglyphix dans la nation Tohono O'odham en 2016…….240

(84) L'affiche de l'exposition de Neoglyphix 2015 et la liste des membres de la guilde et des autres artistes et organisations participants…….241

(85) Dr. Dawley à la Table Ronde réunissant des artistes et des pédagogues hip-hop engagés au Colloque de Pédagogie Hip-Hop à l'Université de Paris Nanterre en 2018……243

(86) Dr. Dawley à la XVIIe École de printemps en Histoire de l'Art du RIFHA, à l'Université de Montréal en 2019…….243

(87) Peintures numériques de la série The Great American Possession par Dwayno Insano…….248

(88) Murale de la commercialisation dans la culture hip-hop à Paris 18è en 2014……262

(89) Murale commémorative en l'honneur de Nipsey Hussle à South Phoenix en 2019……..273

(90) Billet et accréditations pour le Arizona Hip Hop Day et le Tucson Hip Hop Festival 2017…….280

(91) Avant et arrière du dépliant du Arizona Hip Hop Day 2017……281

(92) Photo candide après la table ronde Hip Hop Autochtone au Tucson Hip Hop Festival de 2017…….281

(93) Photos de l'atelier à l'ALC de Casablanca en 2017……..288

(94) Photos de Chicano Park à San Diego en 2019…….303

(95) Franco Habré devant le centre culturel de Santa Rita dans le Barrio Campito de Phoenix en 2019……..305

(96) La chambre dans le centre culturel de Santa Rita, où César Chavez a fait sa grève de la faim en 1972…….306

Table des matières

Préface…….…....7

Section 1 : Introduction……12

I. Problématique……...…..13
II. Corpus…….17
III. Méthodologie……...18

Section 2 : Les droits de l'homme et le hip hop à Malte

I. Préface……29
II. Contexte socio-historique de Malte……..…….33
III. La situation des droits de l'homme actuelle ……...…39
La langue maltaise……41
La construction sociale du handicap……..……44
IV. Le hip-hop à Malte……...……46
Jon Mallia et No Bling Show……51
Oliver Scicluna……..…59
V. Conclusion……...…63

Section 3 : *Nou Bezwen Lape Pa Destabilizasyon* : Le graffiti, la participation locale et la politique du langage post-séisme à Haïti

Préface……65
I. Introduction……67
II. Les peintures murales à *Spre* : l'art public engagé en Haïti des années 1980 à aujourd'hui……...……71
III. Profils d'exclusion : Contexte historique, participation locale et politique linguistique……...……81
Contexte historique……..……..……81
Participation locale……..…..84
La politique de la langue……...……91
IV. Une Lecture plus attentive : le Graffiti engagé de Jerry à Port-au-Prince……...97
Jerry……...……101
« Lave Men W » ……..…107
V. Conclusion……109

Section 4 : La frontière, le hip hop et la résistance en Arizona

I. Préface……...……112
Concepts clés……..……115
Questions clefs……...……121
II. Contexte historique : colonisation européenne aux États-Unis et en Arizona…….123

Colonisation européenne et *Settler Colonialism*…….……123
Settler Colonialism actuel : racisme structurel, militarisation de la frontière et violence policière raciste……...…126
Arizona……..……141
III. Les différents peuples et les processus du *Settler Colonialism* aux États-Unis et en Arizona…….….147
Les Latinos et les États-Unis……...……147
Les Autochtones et les États-Unis……...……...…152
Les réserves…….……...157
Les écoles……...……160
Les musées……...……..162
IV. Le *Settler Colonialism* contemporain en Arizona : les législations racistes, l'appropriation culturelle et le racisme environnemental…….……166
Législations racistes……...…….166
Appropriations culturelles et *mascottisation*……...……187
Racisme environnemental……..197
V. Travail de terrain : Les engagements de Shining Soul et de Neoglyphix…..…….207
Shining Soul…….…..211
Neoglyphix…….…….....224
VI. Conclusion…….……...…….244

Section 5 : Réflexion Critique
I. Introduction et encadrement…….….250
La pédagogie critique……...……250
La pédagogie transformatrice…….....……252
Organisation……..254
II. Le « hip-hop » auto-défini……...255
Combattre les normes *Settler Colonial* de l'éducation en Arizona……...…255

Outil d'organisation et moyen de perpétuer des traditions autochtones……....…257

Liberté d'expression : le hip-hop, une arme de dénonciation……..……..258

Cadre intersectionnel et mode de pensée qui permet de créer quelque chose à partir de rien……...…….…….…259

III. La commercialisation……...……...……261

Métarécits de l'esthétique hip-hop……..….264

L'engagement et la commercialisation dans les festivals de hip-hop en Arizona…...273

Arizona Hip Hop Day / Arizona Hip Hop Festival……..274
Tucson Hip Hop Festival (THHF)……..……277
Synthèse……..……...…….278
IV. La tournée de pédagogie hip-hop au Maroc…….282
V. Partenariat et collaboration avec des personnes autochtones……. 291
VI. Défis pédagogiques, échecs méthodologiques et progressions personnelles……....296

Section 6 : Conclusion…….…307

Bibliographie de la préface et de l'Introduction……...…314
Bibliographie de Malte……...…….……316
Bibliographie d'Haïti……..322
Bibliographie d'Arizona....……...327
Bibliographie de la Réflexion Critique…….340
Bibliographie de la Conclusion…….……...344

Appendices
(1) Questionnaire des entretiens exploratoires en Haïti…….……..346
(2) Questionnaire de PHROM à Malte.……...347
(3) Examen français Gaël Faye……348
(4) Examen français S. Pri Noir……...349
(5) Examens d'écriture à propos des films *La haine* et *Quand deux fleuves se rencontrent*……350

Table des images…….351

Table des matières……...…355