

« Nos plumes, nos voix » ?

Création artistique et minorisation ethnoraciale

Karim Hammou et Kaoutar Harchi

Extrait du livre dirigé par Olivier Le Cour Grandmaison et Omar Slaouti, *Racismes de France*, La Découverte, 2020, pp. 292-307

« Quand tu grandis comme moi dans un quartier populaire en banlieue, que tu es une ado, une fille de maçon, tu ne te dis pas qu'un jour tu peux devenir écrivain. Pour toi un écrivain, c'est vieux, c'est mort, c'est en noir et blanc, ce n'est pas toi de toute façon. »

Faïza Guène¹

Qu'est-ce qu'être artiste ? N'est-on jamais que cela ? Ou, au contraire, créer, être perçu comme artiste, pouvoir vivre de ses créations, seraient-il indexé à des rapports sociaux de pouvoir que l'idéologie romantique de l'art pour l'art tendrait perpétuellement à masquer ? À ces questions, la sociologie critique ainsi que les études de genre ont apporté des réponses fortes, montrant notamment que l'appartenance de classe articulée à celle de sexe était productrice d'effets hiérarchiques majorant la valeur artistique des œuvres d'hommes originaires de milieux bourgeois et minorant, par un mécanisme relationnel, la valeur de toutes les autres. Il en va de même pour un autre rapport social, lié aux processus sociaux de racisation, soit cette expression mouvante d'un « déterminisme essentialiste² » réifiant une origine supposée en différence figée, immuable et indépassable. Saisir ce que la race *fait* aux artistes et ce que les artistes, en retour, *font* de ce que la race a fait d'eux, d'elles, nous conduira à rapprocher les expériences des musiciens/musiciennes et des écrivains/écrivaines racisés. Bien que les premiers soient rattachés à l'univers populaire de l'autodidaxie, au fait de se former seul en dehors des institutions, et les seconds à celui, élitiste, de la culture lettrée, ces deux groupes

1 In *Nos Plumes*, documentaire de Keira Maameri (2016).

2 Colette GUILLAUMIN, *L'Idéologie raciste. Genèse et langage actuel*, Gallimard, Paris, 2002 (1972), p. 28. À ce propos, l'auteur note : « Quelle que soit l'expression utilisée, il s'agit de nommer des groupes qui présentent des traits spécifiques différenciés : une langue commune, une histoire partagée (ou le mythe d'une telle histoire), une religion, une nation d'origine (ou un mythe national), etc. [...] quel que soit le terme usité pour désigner les groupes, l'appréhension idéologique continue de poser des groupes pourvus d'une "essence" propre, productrice de conduites et de qualités spécifiques inscrites dans la chair et le sang, bref de cela même qui, au long du XIX^e siècle et du nôtre, répond à la notion de "race" » (*Ibid.*, p. 13-14).

d'artistes n'en demeurent pas moins soumis à de communs rappels à des origines réelles ou supposées, et à leur cortège de constructions minorisantes, enclenchant ainsi des effets de réduction et de marginalisation du travail artistique à ce que leurs autrices et auteurs seraient supposés être : les représentants d'une altérité intime ou lointaine, conteurs d'une Afrique ancestrale ou d'un Orient mystérieux.

Afin de penser ces mécanismes de particularisation d'artistes, d'œuvres, voire de genres artistiques entiers, et comprendre ainsi le phénomène par lequel un individu se voit privé du statut de créateur légitime, trois points seront développés. D'une part, nous porterons notre attention sur la relation qui unit pratique artistique et condition minoritaire, non au sens quantitatif, mais bien dans le sens de processus de minorisation d'un groupe par un autre, majoritaire, en ce qu'il incarne la norme. D'autre part, nous réfléchirons à l'ambivalence induite par l'acte créateur en situation minoritaire et dont le déplacement symbolique et matériel vers le lieu majoritaire est l'une des manifestations. Enfin, nous nous intéresserons aux modalités de formation et d'énonciation fragiles mais persistantes d'un « nous » minoritaire qui, par sa performativité, fait advenir une opposition, un « contre eux ». Ce « nous » est l'un des lieux privilégiés de transformation du rapport de pouvoir subi en ressource de la création elle-même. Penser les pratiques formelles, sensibles, économiques et politiques des artistes racisés met ainsi au jour les luttes menées par ces derniers qui, pour échapper à l'absence et se rendre présents, travaillent à se représenter, à se faire voix.

Voix mineures, voix minorisées

Qu'est-ce qu'écrire, chanter, lorsque le racisme structure l'existence ? C'est, en règle générale, faire l'expérience d'une double minorisation. La première, vécue tout au long des premières années de la vie, souvent scellée par l'héritage familial, est celle d'appartenir à un groupe dont les vies ne comptent pas ou peu aux yeux des majoritaires, et dont les histoires sont le plus souvent tues. « Tu peux *m'*croire, *y'a pas d'*victoire/*Y'a qu'*la douleur à voir dans nos histoires³. » La prise de conscience de cette condition informe parfois directement le projet créateur : il lui confère dans certains cas sa modestie, et dans d'autres une véritable soif de revanche. Puis vient le moment où sa propre voix créatrice s'affirme, et rencontre les mondes de l'art. Une nouvelle épreuve vient alors brutalement rappeler que c'est depuis les marges que l'on s'exprime. Au mieux, alors, on peut espérer obtenir un gain symbolique et matériel lui-même marginal aux yeux d'un groupe qui affirme ainsi qu'on lui demeure étranger.

3 Casey, « Dans nos histoires », Dooeen Damage, 2006.

Cette double dimension est commune à de nombreuses autres conditions minoritaires : femmes, classes populaires, minorités sexuelles et de genre... Ce qui est en jeu ici, c'est bien la minorité comme situation politique de moindre pouvoir, voire d'absence de pouvoir, et non de disproportion numérique⁴. Cette situation politique est tributaire du rapport à un groupe social que l'on peut désigner, en retour, comme majoritaire, bien que le plus souvent lui-même ne se nomme pas⁵ : il est la norme implicite, le référent neutre, et pense les minoritaires non pas comme différents de lui, mais comme différents en soi. L'art minoritaire c'est alors d'abord cela : une pratique de production symbolique associée à des groupes disposant d'une moindre capacité juridique ou coutumière, pratique à laquelle est attribuée, à ce titre, une moindre valeur culturelle.

L'assignation minoritaire est toujours relationnelle. Elle lie logiquement et pratiquement un groupe majoritaire à des groupes minoritaires. Elle est aussi toujours asymétrique. Il n'y a jamais, dans une telle relation, de différence indépendante d'une hiérarchie. Mais chaque rapport de pouvoir s'exerce d'une façon spécifique, tributaire du lieu, du moment et des logiques d'essentialisation privilégiées qui le caractérise.

La minorisation ethnoraciale distingue des groupes qu'elle essentialise et subordonne sur la base d'une origine supposée commune. En France, elle est tributaire d'une histoire nationale et coloniale, esclavagiste, dont plusieurs traits méritent d'être rappelés. La tension française entre projet universaliste de droits humains et entreprise impériale de conquête militaire et d'exploitation économique de groupes à travers le monde a conduit à des glissements récurrents, aussi bien dans les discours que dans les pratiques, entre ethnicité, nationalité, religion et apparence physique. On peut penser par exemple à la façon dont la couleur de peau fonctionne, dans les interactions ordinaires comme dans les contrôles de police, comme un marqueur présumé du fait d'être « étranger ». En outre, et tout particulièrement depuis la deuxième moitié du XX^e siècle et la disqualification politique du nazisme, mais aussi du régime de Vichy, le racisme s'énonce ou se justifie sous des formes le plus souvent déniées. En particulier, la référence à une tradition, une culture ou une religion homogénéisée et essentialisée, est devenu un argument central dans nombre de discours traçant une ligne de séparation infranchissable

4 Colette GUILLAUMIN, « Sur la notion de minorité », *L'Homme et la Société*, n° 77-78, 1985, p. 101-109.

5 Roland Barthes, à propos de la classe bourgeoise, parle notamment d'« ex-nomination », soit le fait que cette classe se perçoit et exige d'être perçue comme non réductible à un nom. Ainsi, l'acte de non-nomination, par le déni de la particularité nominale, s'apparente à une stratégie d'universalisation du groupe majoritaire. Voir Roland BARTHES, *Mythologies*, Seuil, Paris, 2014 (1957).

entre groupes humains⁶. Se connaître comme minoritaire suppose de comprendre le sens caché derrière la multiplicité des périphrases et des euphémismes, d'identifier les « significations secondes⁷ ».

Être d'ascendance française métropolitaine, posséder la nationalité française, se revendiquer d'une tradition chrétienne, passer pour blanc ou blanche : autant de critères dont l'absence construit les conditions d'un traitement civique, économique, culturel inégal. Ce traitement inégal produit, en premier lieu, un racisme structurel et institutionnel qui imprime sa marque dès la genèse des carrières musicales et littéraires.

L'école, institution privilégiée de mobilité sociale pendant le XX^e siècle, est aussi un lieu d'apprentissage de canons artistiques et notamment littéraires, dont les modalités de sélection reconduisent les hiérarchies sociales (inculcation d'une légitimité culturelle dévalorisant les œuvres et pratiques populaires, surreprésentation des hommes, invisibilité des minorités racisées...). Le cadre scolaire aménage dans le même temps certaines formes de valorisation, en particulier pour les trajectoires littéraires – dans la rencontre d'un professeur bienveillant, dans l'admiration et l'espoir porté par la famille à des réussites scolaires précoces, dans les espaces-temps protégés des bibliothèques. Au contraire, les trajectoires musicales se construisent souvent dans un temps buissonnier, à l'abri du groupe de pairs, voire franchement contre l'institution. La réinvention de l'histoire sous la forme d'un « roman national » idéalisé y fait régulièrement l'objet d'ironie, depuis le célèbre « Faut rigoler » d'Henri Salvador sorti en 1960 jusqu'à la reprise de « Douce France » par Carte de Séjour en 1987. Et on ne compte plus les paroles de rap évoquant les frustrations vécues sur les bancs de l'école, ou le sentiment de revanche dans l'accès, par la création artistique, à l'expression publique d'un point de vue sur le monde jusque-là contraint à la clandestinité :

Les profs me disaient ferme-la ta grande gueule forme-la
Impertinent finissait forcément par sors de là
Personne se souciait de ma vie en dehors des cours
En dehors les coups qu'la vie fout nous rendaient fous [...]
Ce soir j'passe au conseil de classe il faut qu'je change de place
Comme si changer ma place en classe
Allait changer l'fait que j'tiens pas en place
Comblé ce vide que rien n'remplace

⁶ Voir par exemple Nasima MOUJOURD, « Genre et migration de femmes seule. Entre androcentrisme et prisme de "la culture d'origine" », *NAQD*, n° 28, 2010, p. 55-75.

⁷ Abdelmalek SAYAD, *La Double Absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Seuil, Paris, 1999, p. 314.

J'avais du mal à marcher l'orientatrice m'a mis dans une impasse⁸.

Hors du domaine scolaire, la rencontre avec les mondes de la production symbolique passe par la culture populaire et, de façon croissante au XX^e siècle, des industries du divertissement. Jusqu'à une période récente, ces industries se caractérisaient, tout particulièrement en métropole, par une combinaison d'invisibilisation des personnes racisées réelles et d'hypervisibilité des fantasmes et stéréotypes majoritaires à leur propos. « À *Ça Cartoon*, j'avais un petit os dans l'nez⁹ », rappelle ainsi le rappeur Tiers-Monde, évoquant un schème ordinaire des dessins animés qui ont bercé son enfance, quand l'humour de Michel Leeb, humoriste omniprésent des années 1980 et 1990¹⁰, est dénoncé dans nombre de paroles. Ces images racistes sont également, aux yeux des personnes racisées, des images de soi avec lesquelles et contre lesquelles il faut composer, car formant l'horizon d'attente de tout ou partie des destinataires et, plus encore, des intermédiaires culturels qui conditionnent l'accès aux marchés artistiques et en coproduisent les biens culturels. Nous allons à présent examiner ces deux dimensions.

Prendre la plume dans le lieu de l'Autre

Que ce soit par la musique ou la littérature, créer en situation minoritaire revient à créer à la fois contre et pour. C'est éprouver, bon an mal an, une expérience ambivalente. Si ce n'est pas l'œuvre qui, dès sa conception, intègre cette équivocité, c'est sa réception qui se chargera de rappeler à l'artiste la prégnance des rapports de force et cela sous la forme de multiples rappels à l'ordre symboliques :

Moi je viens pour discuter du bouquin, et on me demande : « Tu te sens plus Algérienne ou plus Française ? » C'est une question qui revenait pas mal. Je me disais... : « Je sais pas. » C'est pas comme si mon côté algérien c'était de l'huile et mon côté français c'était de l'eau, et tu pouvais savoir à peu près... C'est des questions que tu ne te poses pas comme ça. Donc tout d'un coup je me suis dit : « On me voit vraiment comme... » Comme une arabe. C'est pas un gros mot, je le dis. On me voyait comme une arabe. Ah d'accord. Et du coup je me suis dit : « Ah, c'est comme ça que je suis perçue. Ah d'accord. » Je découvrais. Parfois c'était agaçant. Mais à l'époque c'était des sentiments, des réactions que j'avais, mais je ne pouvais pas te dire ce qui les déclenchait. Si je trouvais ça injuste, si je trouvais ça déplacé, ou si je trouvais ça limite un peu raciste des fois. Je ne saurais pas dire,

8 Fabe feat. Haroun, « On m'a dit », Double H, 2000.

9 Tiers-Monde, « Minorité visible », Din Record, 2014.

10 Nelly QUEMENER, « Stand up ! L'humour des minorités dans les médias en France », *Terrain*, n° 61, 2013, p. 68-83.

parce qu'à l'époque j'étais jeune et je n'avais pas l'analyse que j'ai aujourd'hui, mais en tout cas ça me paraissait bizarre qu'on me demande certaines choses. Je me souviens d'un truc qui m'avait marqué. Un jour, une journaliste me pose une question de cette manière-là : « Est-ce que vous avez beaucoup de frères et sœurs ? » Après je me suis dit que quand tu poses la question à quelqu'un, tu dirais : « Est-ce que vous avez des frères et sœurs ? » ou « Combien vous avez de frères et sœur ? » Mais « Est-ce que vous avez beaucoup de frères et sœurs ? », comme ça, avec un petit air sympa, ça veut dire qu'elle, dans sa tête... Moi j'ai vu la chambre de HLM avec deux lits superposés... Tu sais les paires de chaussettes mélangées, où les frères et sœurs fouillent – ah, c'est pas la même couleur. Elle avait ce truc, elle avait l'image carte de famille nombreuse RATP. Et j'ai réalisé qu'ils ne nous connaissaient pas en fait¹¹.

Être artiste et racisé, c'est alors prendre la plume, le micro, et déployer un point de vue dans le lieu de l'Autre. Disposant d'un moindre pouvoir, les artistes minoritaires, de fait, ne contrôlent que faiblement les interactions qui s'inscrivent dans les rapports sociaux inégalitaires des mondes de la création. C'est à cette situation de dépendance que sont notamment confrontés les écrivains postcoloniaux dits « francophones¹² ». Une dépendance symbolique et matérielle que le phénomène du déplacement, à lui seul, cristallise.

La première forme de ce déplacement forcé est d'ordre linguistique. En effet, en situation coloniale, l'instauration politique de la langue française comme langue de civilisation a participé à forger un groupe d'écrivains, tantôt dits « indigènes » tantôt dits « musulmans », de langue française. « Écrire se fait aujourd'hui, pour moi, dans une langue, au départ, non choisie, dans un écrit français qui a éloigné de ce fait l'écrit arabe de la langue maternelle¹³ », confie Assia Djébar. La seconde forme de déplacement nécessaire est d'ordre spatial. En effet, la hiérarchisation littéraire se donne à voir à travers une cartographie des territoires qu'édicte la modalité historique : les nations les plus anciennes ont eu tout le temps de construire leur roman national, de bâtir leur patrimoine, de se doter d'institutions légitimes, tandis que les plus jeunes, elles, au lendemain d'indépendances obtenues de haute lutte, ont peiné à faire émerger un espace littéraire autonome. Derrière l'euphémisme ténu de l'« exil littéraire » se cache une condition souvent vécue comme incontournable à l'existence artistique : quitter l'espace originel, périphérique, pour rejoindre l'espace central d'une géopolitique impériale. Se déplacer vers Paris, y vivre ou du moins y séjourner, pour établir des relations avec les maisons d'édition,

11 Faïza GUENE in *Nos Plumes*, documentaire de Keira Maameri (2016).

12 Kaoutar HARCHI, *Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne. Des écrivains à l'épreuve*, Fayard, Paris, 2016.

13 Assia DJEBAR, *Ces voix qui m'assiègent*, Albin Michel, Paris, 1999, p. 36.

les critiques littéraires, les membres des académies. Cette lettre que l'écrivain Kateb Yacine adresse à l'écrivain Gabriel Audisio, le 26 avril 1948, témoigne de l'urgence qui fut la sienne :

Mon cher ami, j'arrive à Marseille avec mon cousin Mohamed Tahar [...]. Nous sommes véritablement acculés, n'ayant aucun moyen de gagner Paris [...]. S'il vous était possible de nous aider, mon cousin et moi, à voyager jusqu'à Paris, nous serions sauvés [...]. Mais au cas où cette aide vous serait impossible, je le comprendrais fort bien, surtout si cela devait vous causer du tracas. Dans ce cas, comme je suis décidé n'importe comment à venir, je vous dis au revoir¹⁴.

S'importer ou, par la force des choses, être importé et ainsi être fait auteur *étranger* au territoire littéraire national, engage une forme de domination spécifique liée à ce que le sociologue Pierre Bourdieu a nommé les « profits d'appropriation ». Ainsi, pourrions-nous dire, créer en situation minoritaire, c'est se déplacer, par la langue et par le corps, précairement, c'est-à-dire par nécessité, vers le lieu de l'Autre¹⁵.

On peut distinguer trois modalités idéales-typiques d'existence minoritaire dans le lieu de l'Autre, telle qu'elle s'exprime au sein des mondes de l'art. La première est l'exclusion pure et simple des mondes de l'art institués et exploités, qui conduit à une privation plus ou moins totale des avantages symboliques et matériels attachés à la condition créatrice, mais offre aussi, dans les interstices de vie culturelle qui ne manquent pas d'être investis, les modalités les moins hétéronomes de symbolisation¹⁶. C'est ainsi qu'on peut lire la floraison de « chansons de l'exil » parmi les personnes émigrées du Maghreb en France, et jusqu'à leur conversion audiovisuelle sous la forme de scopitones dans les années 1970¹⁷. Une deuxième modalité renvoie à l'exploitation sous la forme d'une niche à la marge des marchés de biens symboliques majoritaires. Cette forme d'existence culturelle minoritaire est souvent associée à une particularisation des publics et des artistes, assimilés le plus souvent les uns aux autres, qu'il

14 Kateb YACINE, Lettre manuscrite datée du 26 avril 1948 et signée « Kateb Y. – 17 rue des Chapeliers – Marseille ».

15 Kaoutar HARCHI, « La création littéraire au carrefour de l'histoire intime et de l'histoire collective », *COnTEXTES*, n° 15, 2015.

16 On peut ici transposer le raisonnement que Jean-Claude Passeron avançait pour la culture populaire : « Si la production de symboles et de comportements ne s'effectue jamais, dans les classes populaires, de manière autonome, c'est plutôt dans des conditions soustraites momentanément ou localement à l'action visible et aux effets directs du rapport de domination. C'est l'oubli de la domination, non la résistance à la domination, qui ménage aux classes populaires le lieu privilégié de leurs activités culturelles les moins marquées par les effets symboliques de la domination. » Claude GRIGNON et Jean-Claude PASSERON, *Le Savant et le Populaire*, Gallimard/Seuil, Paris, 1989, p. 81.

17 Jean-Charles SCAGNETTII, « Il était une fois les scopitones... », in Driss EL YAZAMI, Yvan GASTAUT et Naïma YAHI, *Génération. Un siècle d'histoire culturelle des Maghrébins en France*, Gallimard, Paris, 2009.

s'agisse de lieux festifs comme les « boîtes de nuit pour refusés¹⁸ », qui accueillait d'un même mouvement publics racisés et musiques africaines-américaines dans les années 1980, ou de chansons anticoloniales et militantes, « tous ces êtres dont la réplique remplaça un long silence¹⁹ ». Enfin, une troisième modalité correspond à une intégration au cœur même des marchés culturels, à la faveur d'une exploitation exotique. Cette intégration peut être individuelle ou collective – ainsi, des segments professionnels racisés entiers peuvent émerger, concessions minoritaires au cœur des industries, particularisés par des étiquetages tels que « musiques urbaines » ou « littérature francophone ». Ici plus qu'ailleurs, les productions symboliques assignées au minoritaire composent avec les interventions directes et indirectes du majoritaire. Cette modalité d'existence artistique est susceptible d'offrir des rétributions qui demeurent inégales, mais sont à la mesure de leur branchement direct sur les circuits de production de valeur du cœur des industries culturelles

En pratique, ces modalités s'entremêlent. Ainsi, l'exclusion peut se convertir en exploitation de niche, à la faveur, par exemple, des curiosités et des modes promues par les élites culturelles majoritaires. Le bal Blomet initié en 1924 par le Martiniquais Jean Rézard des Wouves, de plus en plus populaire, est renommé par Alexandre Jouve, propriétaire du lieu, en « bal colonial » et accueille l'avant-garde artistique parisienne qui le fera passer à la postérité sous le nom de « bal nègre » dans les années 1930²⁰. Jusqu'aux dernières décennies du XX^e siècle, c'est l'exclusion musicale qui semble dominer l'industrie du disque et les grands médias nationaux. À l'exception d'Henri Salvador, point de musiciens noirs ou arabes dans les pages du magazine *Salut les copains* dans les années 1960, hormis les vedettes africaines-américaines²¹. Pourtant des circuits alternatifs existent. D'un côté, on relève l'exploitation de niches dont bénéficient économiquement au moins autant des majoritaires que des minoritaires, telles, au début des années 1980, les bals populaires des Antillais à Paris intra-muros comme la salle Wagram ou La Chapelle des Lombards, propriété de Français métropolitains²². De l'autre, on relève de multiples incursions exotiques des acteurs dominants des marchés musicaux, à l'image de Jean-Michel Moulhac, propriétaire d'une des plus grandes discothèques de Paris, et initiateur en 1976 d'un nouveau lieu de danse, La Main Bleue à Montreuil, haut lieu d'exotisme

18 Karim HAMMOU, *Une histoire du rap en France*, La Découverte, Paris, 2012, p. 54.

19 Rocé et Raqual Le Requin, « Je chante la France », 2006 ; *Par les damné·e·s de la terre. Des voix et des luttes 1969-1988*, Hors Cadre, 2018.

20 Brett A. BERLINER, « Dancing dangerously: colonizing the exotic at the Bal Nègre in the inter-war years », *French Cultural Studies*, vol. 12, n°34, 2001.

21 Mat PIRES, « Les stars noires et *Salut les copains*, 1962-1968 », *Communication et Langages*, n° 111, 1997, p. 59-71.

22 Étienne JACOB, *Les Bals populaires des Antillais en région parisienne*, L'Harmattan, Paris, 2010.

négrophile à la fin des années 1970. On peut aussi mentionner la façon dont une avant-garde culturelle parisienne, fédérée autour du magazine Actuel, contribue à diffuser le raï, musique populaire algérienne, dans l'industrie musicale européenne sous l'étendard de la « sono mondiale » puis de la *world music* dans les années 1980²³. C'est dire aussi que la ségrégation des lieux culturels fonctionne, tendanciellement, à sens unique : pour les artistes comme les publics, l'ampleur des difficultés des non-Blancs à accéder à certains lieux et institutions n'a pas d'équivalent pour les publics et artistes majoritaires désirant participer aux lieux relégués concédés aux personnes racisées.

La question du « nous »

Pourtant si domination il y a, l'obéissance et plus encore la soumission ne sont guère données d'avance. Ainsi, il n'est pas un écrivain postcolonial qui n'ait fait l'expérience de la violence littéraire, du rappel à l'ordre symbolique ou encore de la dévaluation politique de sa création sans en tirer une conscience aiguë. En ce sens, il importe de considérer ce que les écrivains postcoloniaux ont écrit *entre les lignes*, soit penser la « lutte culturelle voilée », selon l'expression de James C. Scott, cette « expression politique des groupes subalternes, qui ont toute raison de craindre d'avancer leurs opinions à découvert²⁴ ». Selon cette perspective, la contrainte structurelle à prendre la plume dans le lieu de l'Autre intègre souvent, durant le processus de création, la matière de la création elle-même. L'opportunité de faire quelque chose de ce qu'autrui a fait de soi, dans une démarche potentiellement collective. L'enjeu de l'écriture littéraire en contexte social racisant réside en la production de représentations culturelles susceptibles de se jouer des attentes exotiques et récupérations instrumentales du centre hégémonique²⁵.

La subversion réside en l'effort de tirer le meilleur parti de chacune de ces situations d'exploitation et de marginalisation : créer sa propre maison de disques à la façon d'Henri Salvador, devenir « aussi populaire que Joséphine Baker²⁶ » au point de transcender l'assignation à un exotisme primitiviste, hybrider les frontières ethnoraciales pour en dégager des marges de manœuvre esthétique, professionnelle, politique comme Rachid Taha, faire resurgir des vies oubliées comme Maryse Condé s'attachant à l'existence de Tituba, esclave,

23 Perrine KERVAN et Anaïs KIEN, *Les Années Actuel. Contestations rigolardes et aventures modernes*, Le Mot et le Reste, Marseille, 2010.

24 James C. SCOTT, *La Domination et les arts de la résistance. Fragments du discours subalterne*, Éditions Amsterdam, Paris, 2009, p. 46.

25 Graham HUGGAN, *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*, Routledge, Londres, 2001.

26 Calbo, « Dangereuse liaison », Virgin Rue, 1998.

femme noire et « sorcière » à Salem, construire des moyens économiques ou culturels de maintenir une activité créatrice, voire en soutenir de nouvelles comme l'ont tenté, bon an mal an, les labels indépendants de rap français dans les années 1990.

Relégués aux positions subalternes, au plus loin du pouvoir économique, politique, et généralement aussi culturel, les groupes racisés ont néanmoins toujours vu naître une minorité de créateurs et de créatrices susceptibles de déstabiliser ou de franchir les frontières symboliques et matérielles de l'ordre majoritaire. Transfuges des fractions les moins dotées de populations colonisées ou de l'immigration postcoloniale, héritiers de notabilités indigènes, produits de trajectoires atypiques circulant à travers l'espace impérial : ces femmes et ces hommes aux parcours variés ont souvent été les premiers à prendre pied dans les mondes artistiques du centre métropolitain, à la faveur d'un talent artistique, d'une conscience politique et/ou d'un sens entrepreneurial hors du commun.

Face à de telles trajectoires, la bonne volonté majoritaire apparaît à double tranchant. Elle offre souvent des ressources inespérées, sans lesquelles les rares succès dans les mondes de la culture et du spectacle paraissent difficilement pensables. Elle tempère, à défaut de compenser, les obstacles et privations qui font l'ordinaire de la vie minoritaire. Mais elle opère en même temps un double effet d'élection et de sélection. Effet d'élection : parce qu'il se distingue, tout en restant rapporté au groupe minoritaire auquel il est assigné, l'artiste racisé est toujours susceptible d'être instrumentalisé tel un paravent, symbole de mérite individuel occultant les discriminations systémiques. Effet de sélection : parce que sa trajectoire est tributaire de *gate-keepers* majoritaires, ce processus de cooptation partielle est nécessairement hétéronome, et fonctionne d'autant mieux que le minoritaire répond aux attentes implicites de ses « bienfaiteurs ». Ces trajectoires d'exception sont ainsi potentiellement des trajectoires alibi. On peut étendre ici le raisonnement que Christine Planté menait au sujet des femmes en littérature²⁷ : si certains minoritaires apparaissent, dans les mondes artistiques, comme des figures « exceptionnelles », de quelle règle sont-ils l'exception ?

Autant dire que toutes les résistances ne s'inscrivent pas dans un projet explicite d'antiracisme politique, tant s'en faut. Mais la majorité d'entre elles « ouvrent la voix²⁸ » minoritaire, dessinent les possibles de nouvelles communautés, quitte à rester prisonnières d'une situation paradoxale que l'on ne peut encore dépasser qu'en geste, dans la fiction littéraire ou la performance chansonnière. Quelles sont ces nouvelles communautés, ces « nous » que

27 Christine PLANTE, « Femmes exceptionnelles : des exceptions pour quelle règle », *Les Cahiers du Grif*, n° 37-38, 1988, p. 90-111.

28 Amandine GAY, *Ouvrir la voix*, Bras de Fer Production, 2017.

suggèrent les propositions esthétiques minoritaires ? Les réponses sont multiples, les écueils nombreux. Ces « nous » peuvent tendre vers le groupe des proches les plus immédiats – « que la mif²⁹ » – ou de l’humanité la plus abstraite – « enfant de la Terre³⁰ » –, vers une communauté politique au garde-à-vous – « fini le temps des oppresseurs, passe la main aux opprimés³¹ » – ou d’un grand public communiant dans l’oubli de la domination – « tous les gens de mon public sont aussi de ma famille³² ». Ces nouvelles communautés ont toujours leur envers, ces « eux » à la fois nécessaires et périlleux, fruits d’exclusions plus ou moins heureuses.

Ainsi en est-il du morceau « Pour ceux » de la Mafia K’1 Fry qui sous la forme d’une adresse « à ceux qui bougent [...] / qui s’tapent, même quand les plus grands s’font marcher d’ssus », achève de nommer et donc de rassembler les membres d’une communauté symbolique d’existence que fonde l’expérience historique de la domination sociale et l’ambition de ne pas y consentir. Le clip de « Pour ceux » exacerbe cette impression d’un « nous » né de la souffrance commune et forgé d’une « compassion généralisée³³ » embrassant d’un même mouvement les vices et les vertus des « nôtres » : la multiplicité de visages filmés en plan serré, les mouvements de bousculade face à une caméra stable, l’attention portée aux crânes rasés, à l’espace du hall de l’immeuble, mais aussi aux dents cassées, aux cicatrices, aux motos lancées à toute vitesse comme métaphore de vies intenses promises à une brutale « mort [...] au milieu de la vingtaine³⁴ », sont quelques-uns des éléments esthétiques à l’origine de ce sentiment d’une communauté de souffrance et de puissance. Mais cette communauté, dans « Pour ceux », est aussi une fraternité, dans ce qu’elle a de plus excluant : les femmes n’y sont admises qu’à la condition drastique de respecter un ordre patriarcal, contraste saisissant avec l’amour inconditionnel voué aux frères.

Le plus souvent, la proposition esthétique d’un « nous » navigue à vue, godillant, dérivant, chavirant, au gré des pages de l’œuvre, des inflexions musicales, des tournants biographiques des artistes. Elle est, irréductiblement, en devenir. Elle rend toujours sensibles les contradictions de la condition minoritaire, révèle la part déniée de la condition majoritaire qui voudrait passer pour neutre, et esquisse les voies pour penser son dépassement. C’est souvent dans le retour esthétique sur les moments les plus traumatiques de l’expérience

29 PNL, « Que la mif », QLF Records, 2015.

30 Keny Arkana, « Sans terre d’asile », Because Music, 2006.

31 2 Nèg feat. Mystik, « Le temps des opprimés », Crépuscule France, 1997.

32 Youssoupha, « Polaroid expérience », Bomayé Musik, 2018.

33 Anthony PECQUEUX, *Voix du rap. Essai de sociologie de l’action musicale*, L’Harmattan, Paris, 2007, p. 167.

34 Médine, « Péplum », Because Music, 2008.

minoritaire que s'élabore un « nous ». Ainsi en est-il de Casey ou de Lino³⁵ qui esquissent la portée commune des « mille et une vies » sacrifiées sur l'autel du racisme institutionnel et des violences d'État.

L'énonciation artistique d'un « nous » minoritaire, déployé à partir d'une posture de la vaillance et de l'opposition, est perceptible aussi dans la mobilisation, en 2007, d'écrivains et écrivaines racisés³⁶ qui, sous la bannière du collectif « Qui fait la France ? », ont fait paraître un ouvrage titré *Chronique d'une société annoncée*³⁷. Composé de dix nouvelles, l'ouvrage s'ouvre sur un prologue qui se veut manifeste littéraire :

Parce que catalogués écrivains de banlieue, étymologiquement le lieu du ban, nous voulons investir le champ culturel, transcender les frontières et ainsi récupérer l'espace confisqué qui nous revient de droit, pour l'aspiration légitime à l'universalisme [...]. Reflétant cette France invisible bien que majoritaire, loin des clichés qui la griment et la blessent, ces nouvelles ordinaires et extraordinaires veulent en même temps lui donner un peu de sens et de poésie.

Certes, l'accueil réservé à l'ouvrage s'est avéré peu enthousiaste. Pourtant, cela ne retire rien à cette expérience singulière, politiquement située, à travers laquelle se donne à voir une résistance en actes : travailler, créer, agir ensemble.

Par ces quelques éléments de réflexion, nous avons souhaité esquisser les dimensions fondamentales de l'exercice d'une pratique musicale et littéraire confrontée à l'assignation ethnoraciale, travaillée de surcroît par des effets de classe et de genre. Parce que les mondes de l'art tirent une part prestigieuse de leur prétention à transcender l'ordre social, les violences qui s'y jouent peuvent être d'autant moins perceptibles. Pourtant les œuvres et les témoignages des artistes donnent à lire ce qui n'est pas dicible, à entendre ce qui est tu. Ils suggèrent, parfois entre les lignes, la vigueur avec laquelle le racisme systémique pèse sur le processus de création, la carrière artistique, les bénéfices symboliques et matériels, ainsi que la postérité de celles et ceux qui s'y trouvent enfermés. Travailler depuis de telles positions consiste souvent à rendre habitable une frontière³⁸ dont la fonction première demeure d'empêcher le passage, et qui conduit à s'y établir, « par vocation et par nécessité³⁹ ». De là, le politique et l'artistique ne sont

35 Casey, « Dans nos histoires », Dooeen Damage, 2006 ; Lino, « Mille et une vies », Zénith Sonore, 2007.

36 Le collectif était composé de Samir Ouazene, Khalid El Bahji, Karim Amellal, Jean-Éric Boulin, Dembo Goumane, Faïza Guène, Habiba Mahany, Mabrouck Rachedi, Mohamed Razane, Thomté Ryam.

37 Collectif Qui fait la France, *Chronique d'une société annoncée*, Fayard, Paris, 2007.

38 Léonora MIANO, *Habiter la frontière*, L'Arche, Paris, 2012.

39 Alexandre DUMAS, *Mes Mémoires*, 4^e série, Calmann-Lévy, Paris, 1867, p. 262.

guère plus séparés, mais nourrissent une relation ambivalente dont les artistes sont les premiers témoins, acteurs et analystes.

Pour aller plus loin,

- ➔ David Commeillas, *Kadans Kreyol. Les Vikings de la Guadeloupe et La Perfecta de la Martinique : une histoire musicale française*, Morgan Production, 2016.
- ➔ *Rock Against Police. Des lascars s'organisent*, 2017. En ligne : <https://rapdocsonores.org>
- ➔ Olivier Roueff, *Jazz, les échelles du plaisir : intermédiaires et culture lettrée en France au XXe siècle*, La Dispute, 2013.
- ➔ Sarah Burnautzki, *Les frontières racialisées de la littérature française. Contrôle au faciès et stratégies de passage*, Honoré Champion, Paris, 2017.
- ➔ Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Seuil, Paris, 1999.