

Texte rap et énonciation postcoloniale : écriture de soi et altérité chez Casey

par

Amine Baouche

Département des littératures de langue française, de traduction et de création (DLTC)

Université McGill, Montréal

décembre 2020

Mémoire de maîtrise présenté à l'Université McGill comme exigence partielle en vue de
l'obtention du diplôme *Master of Arts* (M.A.)

© Amine Baouche, 2020

Résumé

Ce mémoire étudie les textes de la rappeuse française d'origine martiniquaise Casey en tant que discours identitaire postcolonial. En abordant les sept albums solos et collaboratifs de la rappeuse de façon non linéaire, il analyse la manière dont l'altérité vécue par l'énonciatrice des textes rappés affecte l'écriture de soi ainsi que la manière dont cette altérité est déconstruite. L'expression subjective et artistique de la rappeuse est au centre de la problématique, autant dans la retranscription et la confrontation des discours à son sujet que dans ses particularités rythmiques.

L'hypothèse centrale s'articule autour d'une altérité radicale vécue par l'énonciatrice, c'est-à-dire une mise à distance fondée sur l'exclusion totale de l'autre plutôt que sur sa reconnaissance intersubjective. Trois spécificités identitaires sont étudiées : le corps racialisé de l'énonciatrice, son appartenance à la périphérie urbaine de Paris et son statut de rappeuse. Ces trois dimensions affectent l'écriture de soi, car en réponse à la stigmatisation vécue en tant que Noire et en tant que banlieusarde, Casey crée un espace énonciatif et réactif à même sa musique rap où elle tente de résister aux discours à son égard et parvient à se définir en tant qu'elle-même et non plus en tant qu'autre.

Abstract

This research thesis studies the texts of the French rappers of Martinique origin Casey as a postcolonial identity discourse. By approaching the rapper's seven solo and collaborative albums in a non-linear way, it analyzes how the alterity experienced by the enunciator of the rapped texts affects the writing of self, as well as how this otherness is deconstructed. The subjective and artistic expression of the rapper is at the center of the problematic, as much in the transcription and confrontation of the discourse about her subject as in its rhythmic particularities.

The central hypothesis revolves around a radical alterity experienced by Casey, i.e. a distancing based on the total exclusion of the other rather than on her intersubjective recognition. Three identity specificities are studied: the racialized body of the enunciator, her belonging to the urban periphery of Paris and her status as a rapper. These three dimensions affect self-writing, because in response to the stigma experienced as a black woman and as a *banlieusarde*, Casey creates an enunciative and reactive space within her rap music where she tries to resist discourses about herself, and manages to define herself as herself rather than as an other.

Table des matières

Introduction	1
Problématique et état de la question.....	3
Corpus et méthodologie	7
Première partie. Identité, altérité et postcolonialisme	10
<i>Chapitre 1. Une base conceptuelle</i>	10
1.1.1 Survol historique de la notion d'identité.....	10
1.1.2 Une définition de base du postcolonialisme	11
<i>Chapitre 2. Entre soi et le groupe : la co-construction identitaire</i>	13
1.2.1 L'identité personnelle	14
1.2.2 Les identités de groupes.....	15
<i>Chapitre 3. L'altérité radicale en contexte postcolonial</i>	16
1.3.1 De l'altérité à l'altérité radicale	16
1.3.2 La France comme « postcolonie »	19
1.3.3 Le racisme, fondement de l'altérité en contexte postcolonial.....	21
Deuxième partie. Corps décriés, corps écrits	26
<i>Chapitre 1. Approches et perspectives sur les questions noires</i>	26
2.1.1 La « raison nègre » comme point de départ.....	26
2.1.2 Casey et la Négritude, une relation d'intertextualité	28
<i>Chapitre 2. Casey ou le « Nègre contemporain »</i>	30
2.2.1 Sémantique et sémiotique du corps noir : altérité et négativité	30
2.2.2 Une poétique de l'animalité	36
2.2.3 Du corps de l'esclave au corps de la rappeuse.....	41
<i>Chapitre 3. Une poétique de la réappropriation</i>	46
2.3.1 La revalorisation de l'identité noire	46
2.3.2 Écrire l'aliénation.....	52
Troisième partie. La banlieue chez Casey : rhétoriques spatiales de l'altérité	57
<i>Chapitre 1. La banlieue : définitions, esthétiques et constructions sociales</i>	57
3.1.1 Banlieue, ghetto et rap	57
3.1.2 La banlieue française, lieu postcolonial par excellence.....	60

<i>Chapitre 2. « Mon territoire ne va nulle part, normal, je me perds »</i>	63
3.2.1 Les habitants des banlieues	63
3.2.2 Violences systémiques et réponses des banlieues	68
3.2.3 « Je ne pense qu'à lézarder du lundi au samedi » : les banlieues de l'ennui	72
<i>Chapitre 3. Le rap ou la minorité revendiquée : écriture de la « périphérie interne »</i>	75
Quatrième partie. La réponse rap	82
<i>Chapitre 1. Un rap symbolique et pragmatique</i>	82
4.1.1 L'écriture de la violence dans les textes de Casey	82
4.1.2 La haine et la violence : une réponse pragmatique	89
4.1.3 « Et je rappelle que je manipule ma plume comme un scalpel » : le métadiscours dans l'œuvre de Casey	94
<i>Chapitre 2. « Rap de l'écart » et positionnement identitaire</i>	97
4.2.1 Rapper sur soi	97
4.2.2 Fondements d'une continuité stylistique	102
4.2.3 Casey et les autres rappers : l'altérité radicale renversée	105
Conclusion	111
Bibliographie	116
<i>Corpus primaire</i>	116
<i>Corpus secondaire : œuvres de rap et œuvres littéraires</i>	116
<i>Éléments de théorie et de critique</i>	118
Études sur l'identité, l'altérité, le postcolonialisme et la littérature	118
Études sur le rap	124
<i>Articles de journaux et de périodiques</i>	126
<i>Entrevues et articles sur Casey</i>	127
<i>Dictionnaires, lexiques, statistiques et ouvrages de référence</i>	128

Reconnaissance et remerciements

Je reconnais, d'abord et avant tout, que l'Université McGill ainsi que mon propre lieu de résidence sont situés en territoire autochtone, lequel n'a jamais été cédé. Je reconnais la nation Kanien'kehá:ka comme gardienne des terres et des eaux sur lesquelles elle se trouve. Tiohtiá:ke/Montréal est historiquement connu comme un lieu de rassemblement pour de nombreuses Premières Nations, et aujourd'hui, une population autochtone diversifiée, ainsi que d'autres peuples, y résident. Il semble particulièrement important de le rappeler dans le cadre d'un mémoire traitant entre autres du colonialisme et de ses effets sur la société contemporaine.

Je voudrais remercier mon directeur, Prof. Mbaye Diouf, pour son enthousiasme, dès le départ, face à un projet un peu in conventionnel. Merci de m'avoir guidé dans mon raisonnement, d'avoir fait surgir les angles morts de ma pensée, d'avoir insisté pour que j'approfondisse toujours plus mon analyse. Merci pour les propositions de lectures très utiles, autant pour mon mémoire que pour naviguer intellectuellement dans ce monde un peu sombre. Merci aussi de m'avoir fait réaliser, dès les balbutiements de mon projet, qu'« un mémoire de maîtrise est comme un organisme vivant, il absorbe certaines matières lues et en rejette d'autres ».

Merci à mes ami.es, collègues du monde académique ou non. Iels ont pris de mes nouvelles, m'ont écouté avec tant d'affection me plaindre ou m'enjouer de l'état de mon projet, et surtout pleurer la fermeture des bibliothèques en temps de pandémie. Un immense merci à Lalou Thibault pour son investissement sans bornes dans notre amitié et à Gabrielle Ouimet, dont j'admire énormément le travail, pour ses révisions pertinentes. Merci aussi à Michèle Dagenais qui, de plus ou moins loin, m'a fourni de précieux conseils

Thanks to Jeffry Archer, the Associate Dean for User Services at McGill University, for letting me retrieve a few essential books from the library, even though he absolutely was not obligated to. I don't know how I would have done it without those books, so I am forever grateful.

Enfin, merci à Vénus, placée dans la neuvième maison (de l'enseignement supérieur, entre autres), dirigeante de mon Soleil, de mon Ascendant et de ma Lune, qui m'a permis de fournir tout l'investissement personnel, le temps, la créativité et l'amour qu'un mémoire de maîtrise requiert.

Introduction

Dans son rapport sur la consommation de musique aux États-Unis durant l'année 2017, la firme Nielsen (2018) affirmait que pour la première fois dans l'histoire de la musique, la catégorie large R&B/Hip-Hop est devenue celle ayant généré la plus grande consommation d'albums. Le rap, sous-genre du hip-hop et proche du R&B par ses origines et les influences musicales qui le composent, a dépassé le rock et fait partie de la catégorie de musique la plus populaire dans le pays qui l'a vu naître. En France, en 2017, 86 des 200 albums les plus achetés et écoutés appartenaient à la catégorie des musiques urbaines¹, dans lesquelles le rap figure également (Lelièvre, 2018). La popularité du rap est incontestable : clips vidéo, têtes d'affiches des grands festivals, prix Pulitzer pour Kendrick Lamar en 2018, le genre est sur une lancée confirmée depuis déjà plusieurs années.

Il va de soi, vu l'intérêt croissant porté au rap francophone depuis les années 1990, d'abord en France et plus tard au Québec, que les études sur le genre musical pullulent et varient. En France, c'est d'abord surtout la dimension sociologique du phénomène rap (et plus largement hip-hop, lequel inclut la danse, le graffiti et la pratique musicale des DJs) qui a été étudiée, comme dans les travaux d'Hugues Bazin (1995) et de Manuel Boucher (1998). Dans ce sillage, Anthony Pecqueux (2007), Stéphanie Molinero (2009) et Karim Hammou (2012) proposent des enquêtes sociologiques poussées sur un genre musical qui représente désormais un véritable métier pour certains artistes et qui peut être considéré comme l'incarnation d'une voix sociale active et complexe ayant un message et des destinataires variés. Des études aussi variées qu'il existe de domaines sont parallèlement menées : analyses musicologiques chez Jean-Marie Jacono (1996, 1998, 2004) et questionnements formels et techniques, concernant la place du vers dans les textes de rap (Rossi, 2012) ou au sujet du *flow* (Mahiou, 2015). Des travaux s'intéressent à l'aspect oral du rap, comme ceux de Christophe Rubin (2002) et d'Isabelle Marc Martínez (2010), les deux étudiant la portée symbolique et concrète de la voix dans le rap. Une attention particulière est portée à la dimension écrite du genre musical depuis le début des années 2000, comme l'a fait, par exemple, Bettina Ghio dans *Sans fautes de frappe* (2016).

¹ Plus populaire en France qu'aux États-Unis, la catégorie « musiques urbaines » englobe le rap, le R'n'B, le reggae et le ragga.

Malgré le fait qu'il existe une pratique répandue consistant à *freestyler* un couplet de rap, c'est-à-dire à l'improviser complètement ou à déclamer un ancien couplet de mémoire, les rappeurs demeurent attachés à l'écriture sur papier. Christian Béthune (2011b) en a fait la démonstration en mettant au jour les « rituels d'écriture » et les tensions observables entre l'oral et l'écrit dans certains textes de rap. Tous les albums, les morceaux et les artistes rap ne génèrent pas *de facto* un intérêt particulier pour leurs textes — il en va de même pour les romans et la poésie. Les créations rap mobilisent toutes un intérêt quant à la corporalité des rappeurs, autant en studio que sur scène. D'autres sont plus fertiles s'il s'agit de contribuer à une sociologie variée et exhaustive du rap. Plusieurs, enfin, sont attrayantes par la relation d'échantillonnage et de filiation à des musiques qui leur ont précédé, comme le jazz, le funk et le blues.

Il arrive que les *textes* d'une artiste rap éveillent chez le chercheur une curiosité inédite, par leur singularité et parce qu'ils l'empêchent de se dire que « n'importe quel autre rappeur aurait pu avoir écrit ces textes » — le lieu commun, la répétition et la reprise étant, au demeurant, des éléments tout à fait légitimes à étudier dans le cadre d'une poétique du rap. C'est l'effet qu'a eu la rappeuse Casey sur l'auteur de la présente étude.

C'est dans la commune du Blanc-Mesnil, dans le département de la Seine-Saint-Denis en banlieue nord de Paris que Cathy Palenne, dite Casey, intègre le paysage du rap français vers le milieu des années 1990. Casey est une étrangeté dans ce paysage à forte dominance masculine, d'abord en termes d'identité de genre et de sexe. Arborant un pseudonyme choisi, selon ses propres termes, pour son caractère « asexué » (Carinos et Dufau, 2016), l'allure et la voix masculines (« ni homme ni femme, mi-homme mi-femme », (*ibid*)), elle est devenue l'une des figures les plus connues du rap *underground* — un rap qui se tient à bonne distance de la diffusion de masse et des majors de l'industrie musicale. Les textes de la rappeuse née en 1975 en France de parents martiniquais, depuis la publication de son premier *mixtape*², traitent principalement de ses origines, de la cause de sa présence en Europe et de sa réalité de personne noire en France, et ce, en remontant à l'histoire de la colonisation et de l'esclavage. Autrement dit, elle considère sa condition de personne faisant partie de la minorité noire en France comme une conséquence directe ou indirecte de la colonisation des Antilles, et en fait l'un des sujets centraux de ses textes.

² Format musical plus long qu'un morceau, mais moins long qu'un album studio. Il contient généralement entre deux et six morceaux.

Colonisée au 17^e siècle, la Martinique a été fondée en tant que colonie de plantation, à l'instar de la Guadeloupe et de la Guyane. Toutes trois ont connu l'esclavage, ce dernier permettant une rentabilité notable pour la métropole. Selon la définition de l'Institut national de la statistique et des études économiques (INSEE), ces territoires sont aujourd'hui des départements français d'outre-mer, c'est-à-dire des collectivités où les lois et les règlements de la France s'appliquent de plein droit, quoiqu'avec de possibles adaptations. Ils sont des destinations de vacances, des lieux où s'accomplit le service militaire, voire des occasions d'emploi à court-terme pour les habitants de la métropole. Y émergent des problèmes hérités des raisons mêmes qui les ont vu naître, dont la pauvreté et la difficulté de la production locale à s'épanouir (Vergès, 2005, 67-69). Casey y fait référence dans « Chez moi » (*Tragédie d'une trajectoire*)³ en mentionnant « les touristes aux seins nus à la Plage des Salines / Pendant que la crise de la banane s'enracine⁴ », et elle interpelle directement l'auditeur : « Sais-tu que mes cousins se foutent des bains de mer / Et que les cocotiers ne cachent rien de la misère ? ». En conclusion de « Chez moi », Casey remet en question le statut officiel de département d'outre-mer de la Martinique, pour en parler plutôt comme d'une colonie : « Et putain, sais-tu, encore aujourd'hui / Madinina, l'Île aux fleurs, est une colonie ? ».

L'immigration antillaise vers la France débute au 20^e siècle dans les années suivant la Seconde Guerre mondiale pour répondre avant tout aux besoins d'une économie en expansion (Constant, 1987, 9). Les hommes sont sélectionnés pour des stages ou des emplois au bas de l'échelle administrative et les femmes sont généralement engagées en tant que « bonnes » (Condon, 2000, 169-170). Malgré le statut de citoyens de ces personnes, on remarque qu'elles vivent les mêmes difficultés que les immigrés : problèmes liés à l'embauche, à l'accès au logement, qui se transmettent aux générations suivantes nées en France (Vergès, 2005, 72).

Problématique et état de la question

Le rap de Casey est pensé selon la prémisse que la rappeuse a hérité de ces problématiques. Il traite d'un thème vaste, soit l'identité de la rappeuse, conçu dans ce travail comme un assemblage de trois principales composantes : Casey est une personne noire originaire d'une ancienne colonie et habitant dans l'ancienne métropole, elle est une banlieusarde vivant une forme d'exclusion sociale et géographique, et elle est une rappeuse qui traite de ces enjeux dans son œuvre musicale

³ Pour citer les extraits, les noms des titres seront placés entre guillemets, succédés du nom de l'album en italique.

⁴ Sur ce sujet, voir l'introduction de l'article « La guerre de la banane » (Sandrine Rioual, 1999).

composée de discours rédigés à la première personne. Un extrait du morceau « Dans nos histoires » (*Ennemi de l'ordre*) l'illustre de façon claire :

Aucune différence dans cette douce France
Entre mon passé, mon présent et ma souffrance
Être au fond du précipice ou en surface
Mais en tous cas sur place et haï·e⁵ à outrance.

Si le passé est une référence à l'esclavage de ses ancêtres aux Antilles et que le présent se rapporte à l'existence contemporaine de l'énonciatrice, les deux, comme elle le clame, sont réductibles à la souffrance de celle qui parle. Le refrain de « Purger ma peine » (*L'angle mort*) résume les deux principaux enjeux au cœur de l'écriture de la rappeuse :

Ma tête mêlée, ma peau ébène [...]
Inutile d'en rajouter, j'ai déjà purgé ma peine.
J'habite au loin, en zone urbaine
Inutile d'en rajouter, j'ai déjà purgé ma peine.

Ces deux brefs extraits résument de façon succincte l'œuvre de Casey car ils reflètent deux de ses aspects primordiaux. Le premier consiste dans les spécificités identitaires choisies, qui sont par ailleurs les deux premières identités que ce mémoire vise à analyser : être noire et banlieusarde — des peines que Casey purge déjà. C'est dire que ces deux catégories identitaires sont fondées dans la différence, l'écart, voire l'exclusion — autrement dit, l'altérité. Cette altérité ne souffre aucune ambiguïté : être noire et être banlieusarde est un calvaire, une stagnation et une source de haine dans l'œil de la société française. Le second point renvoie au choix des pronoms personnels. L'utilisation de la première personne du singulier, qui semble dominer non seulement les textes de Casey mais toute la production rap, braque moins l'objectif sur « les Noirs » que sur l'énonciatrice en tant que personne noire et en tant qu'habitante de la périphérie parisienne. D'une part, le titre au pluriel du premier extrait, « Dans nos histoires », et d'autre part la mention de « mon présent, mon passé, et ma souffrance » créent une dualité entre le singulier et le pluriel. Cette étude retient donc que l'identité de la rappeuse, en plus de traiter des enjeux raciaux et urbains, se déploie dans une dynamique où la subjectivité et l'importance des groupes de référence se nourrissent l'une de l'autre.

⁵ Vu l'ambiguïté de genre revendiquée par Casey, l'écriture inclusive est priorisée pour les extraits cités. Une explication plus détaillée de ce choix est fournie à la p. 14.

La posture artistique de Casey est également une affirmation et une revendication de ses différences. Dès les débuts de sa carrière, Casey a qualifié sa musique de « rap de fils d’immigrés », par opposition au rap *français* (c’est-à-dire de France). Cette formule est employée par Casey et son entourage (La Rumeur, Le Téléphone Arabe, Sheryo, B.James, Prodige) pour décrire leur entreprise artistique et il marque une distanciation claire, non seulement face au paysage culturel français, mais également face aux autres rappeurs :

Le rap de fils d’immigrés c’est la conclusion de plusieurs personnes qui se sont rassemblées. Une façon de résumer notre ambiguïté, celle de fils d’immigrés qui se sentent pas [*sic*] particulièrement français et se sentent pas vus comme tels. Parler de rap de fils d’immigrés c’était une façon de définir notre position et nos points de vue tout en paraphrasant l’expression rap français. Après, ce rap-là, il est pas [*sic*] codé ou charté (Nico et Bachir, 2006).

Pierre-Alain Clément souligne à juste titre que le message de ces rappeurs, sans qu’ils en aient l’exclusivité, est spécifique « [...] il traite des dominations dont souffrent les Français d’origine africaine dans une perspective historique qui remonte à l’esclavage et la colonisation mais sans appeler, contrairement à d’autres rappeurs politisés, à l’engagement politique » (2015, 125). Confirmant cette position, Ekoué de La Rumeur détrompe son auditoire : « J’vois pas ce que j’irais foutre dans une manif’ » (La Rumeur, 2007a). Quant à Casey, lorsqu’on lui demande en entrevue si elle vote, elle répond simplement : « Non. Pour voter, il faut vouloir reconnaître le système tel qu’il est fait » (Offner, 2017). Le traitement des enjeux postcoloniaux, dans le « rap de fils d’immigrés », se fait donc sur le mode du « constat », évitant de laisser paraître un désir d’intégrer la société française. Par cette appellation endonyme, Casey accorde une place considérable à la définition de sa démarche artistique en entrevue et dans ses propres textes. Son identité de rappeuse se négocie alors en relation aux identités raciale et sociale ainsi tout en instaurant une dynamique de confrontation avec le reste du monde du rap français.

En bref, il y a au cœur de la démarche d’écriture de soi de Casey une dimension résolument postcoloniale dans les thèmes abordés et l’attitude artistique par lesquels ils sont abordés. Si une certaine branche du rap français visant à célébrer l’africanité, l’arabité et l’antillanité de ses praticiens et à formuler une critique de la condition sociale de la jeunesse issue de l’immigration peut être vue comme un produit postcolonial (Béru, 2009), le « rap de fils d’immigrés » en serait son expression la plus catégorique, la plus impénitente, dont Casey est l’une des figures de proue. Les enjeux postcoloniaux, dont le racisme, la pauvreté, l’exclusion sociale et le chômage sont

observés et relatés par la rappeuse, ou directement personnifiés dans la figure de l'énonciatrice qui, parallèlement, nourrit dans ses textes sa propre figure de rappeuse. Le rap étant un mode d'écriture où le « je » est fortement revendiqué comme étant l'auteur, l'identité de l'énonciatrice et de la rappeuse elle-même renvoient l'une à l'autre. Dans ce mémoire, la différence entre « énonciatrice » et « rappeuse » ou « Casey » ne consolide pas une dichotomie marquée, elle rappelle simplement qu'une figure esthétique est créée à travers les textes de rap. « Énonciatrice » est privilégié en parlant du « je » des textes, tandis que « rappeuse » concerne plutôt Casey en tant qu'écrivaine et musicienne — celle qui organise et se porte garante de la parole du « je », qui participe à des entrevues, etc.

Le mémoire analyse la manière dont l'altérité rapportée par l'énonciatrice est présentée, récupérée et déconstruite, ainsi que ses effets sur son identité dans l'espace contemporain de la France du 21^e siècle. L'énonciation de la rappeuse est au centre de la problématique, autant dans le processus de retranscription de discours à son sujet que dans la déconstruction de ces mêmes discours. L'analyse suggère que les textes de Casey visent à exposer l'altérité radicale dont elle est l'objet, comprise ici comme un processus opposant l'autre au soi de manière à lui refuser toute humanité et toute ressemblance au soi. Cette altérité serait imposée par une somme de discours quotidiens découlant d'une culture raciste au sujet de Casey et des groupes auxquels elle appartient, notamment la minorité noire en France et les habitants des banlieues parisiennes. Tout en répondant aux discours de l'altérité et à partir de sa position d'exclusion — et sans en sortir tout à fait —, Casey crée un espace discursif dans lequel l'écriture et la performance rap placent l'énonciatrice dans une position valorisante. Dans cet espace, elle tente de contrôler sa représentation d'elle-même en se posant comme modèle et non plus comme autre.

D'emblée, il faut préciser que malgré les études sur le rap nommées plus haut, très rares sont celles qui sont consacrées, du début à la fin, à un seul rappeur. Il s'agira plus souvent d'articles de revues scientifiques, fort intéressants, mais dont la longueur ne permet pas de saisir toutes les dimensions sémiotiques d'une œuvre et de la questionner en profondeur. Quant à Casey, si elle est mentionnée dans bien des études parues après 2006, aucune d'elles n'en a fait son objet d'étude exclusif. La présente entreprise est donc inédite : analyser l'entièreté de l'œuvre de Casey dans ses dimensions énonciative et postcoloniale. L'auteur ne s'inspire alors pas de ce que d'autres chercheurs ont pu rédiger à ce propos, il rebondit d'abord et avant tout sur des nombreuses lectures

théoriques et critiques qui l'ont mené jusqu'ici, incluant bien sûr celles qui portent spécifiquement sur le rap.

Corpus et méthodologie

Pour rendre compte du parcours d'écriture de la rappeuse, le corpus primaire est constitué de tous les albums officiels signés au moins du pseudonyme de Casey. L'ensemble exclut les compilations de pistes inédites mais comprend les nombreux albums collaboratifs auxquels a participé Casey. La liste est constituée du *mixtape Ennemi de l'ordre* (2006), des albums *Tragédie d'une trajectoire* (2006) et *Libérez la bête* (2010), ainsi que des textes de la rappeuse dans les albums collaboratifs *L'angle mort* (2009), *Les contes du chaos* (2011), *Toute entrée est définitive* (2014) et *Gangrène* (2020). Les titres des morceaux sont cités dans leur intégralité, mais par souci d'alléger la lecture du mémoire, seuls les sigles des albums sont ajoutés entre parenthèses, après le nom du morceau. La liste suivante peut servir de référence :

Nom de l'album	Sigle dans le mémoire
<i>Ennemi de l'ordre</i>	<i>EO</i>
<i>Tragédie d'une trajectoire</i>	<i>TT</i>
<i>Libérez la bête</i>	<i>LB</i>
<i>L'angle mort</i>	<i>AM</i>
<i>Les contes du chaos</i>	<i>CC</i>
<i>Toute entrée est définitive</i>	<i>TEED</i>
<i>Gangrène</i>	<i>G</i>

Au besoin, certains textes de rap écrits par d'autres artistes sont cités, notamment pour appuyer un propos concernant un courant ou plus largement la pratique du rap. Le corpus n'est pas abordé de façon linéaire mais comme un tout : un vers du premier album peut compléter un refrain du dernier album, un couplet en 2014 démentira peut-être les propos d'un passage de 2006. L'essentiel est d'aborder l'œuvre de Casey comme un discours total, tout en remarquant ses particularités chronologiques (maintien d'une certaine esthétique tout au long des albums, apparition d'un thème à partir d'une année précise, etc.)

La première partie sert à poser le cadre théorique, aux avenues multiples (historiques, sociologiques, artistiques). Les notions d'identité et d'altérité guideront l'analyse des textes de Casey, puisqu'elles constituent la pierre angulaire du processus d'écriture tourné vers soi. Il s'agira d'étudier conceptuellement l'association entre identité et altérité, et surtout de lier les termes au contexte postcolonial dans lequel s'ancre la démarche d'écriture rap de Casey.

À partir de la deuxième partie, l'analyse porte directement sur les textes de la rappeuse. Les théories de la race⁶ de Pap Ndiaye et d'Achille Mbembe alimentent les réflexions sur une altérité ancrée dans la corporalité noire. Le corps noir tel que présenté dans les textes de Casey y est analysé dans ses descriptions et les connotations qui lui sont associées, en relation avec le corps des esclaves dans le passé et dans un lien d'intertextualité avec des auteurs de la Négritude et du postcolonialisme. La troisième partie étudie l'identité de banlieusarde de la rappeuse. Un retour sur la notion même de banlieue et la spécificité des banlieues parisiennes permet d'appréhender le lien entre le racisme et l'exclusion géographique. Les discours médiatiques et le phénomène des émeutes urbaines servent également à nourrir la réflexion quant à la manière dont Casey se présente en tant qu'habitante de la périphérie parisienne. Dans les deuxième et troisième parties, une portion du travail consiste à démontrer de quelle façon Casey renverse les discours oppressifs et déshumanisants dont elle est l'objet et parvient à se réapproprier ses identités. La quatrième partie étudie en profondeur l'identité de rappeuse de Casey, à travers laquelle elle cesse d'être définie uniquement par l'altérité qu'on lui impose. La violence symbolique et textuelle des textes de la rappeuse, qui est une forme de réponse à l'altérité radicale dont elle est l'objet, est abordée, de même que l'altérité que Casey impose à ses vis-à-vis du monde du rap.

Le choix méthodologique d'aborder chaque identité de façon séparée se justifie par un souci de clarté. Afin de démontrer pleinement comment se déploient les modalités discursives, sémantiques et sémiotiques de chacune d'elles, il a semblé fructueux de les traiter séparément pour mieux en tirer la signification qu'elles contiennent. Néanmoins, les liens entre les parties sont multiples et démontrent par de nombreux exemples de quelle façon l'ordre choisi dans le traitement des identités fait état d'un fil conducteur : du racisme découle l'exclusion sociale et la tension créée par ces deux enjeux identitaires pousse la rappeuse à rétorquer et à s'affirmer à travers le rap.

⁶ Le mot « race » est employé dans ce mémoire avec une certaine nuance, ce dont les prochaines parties feront état.

Forcément, d'autres aspects de l'identité de Casey sont écartés de l'analyse, notamment les identités sexuelle et de genre, très peu mises de l'avant dans le corpus. De même, la question de l'oralité du rap n'est pas traitée ici, puisque l'intérêt de l'étude est dirigé sur les textes avant tout. N'ayant pas accès aux livrets accompagnant les disques, sur lesquels sont retranscrites les paroles des pistes de rap de façon « officielle⁷ », l'auteur du mémoire y voit une occasion formidable de se racheter de ces deux manquements. Ainsi, lorsque l'ambiguïté de genre s'impose parce que la prononciation à l'oral ne permet pas de départager un mot entre le masculin et le féminin, l'écriture épïcène est priorisée pour la retranscription à l'écrit des textes rappés. Si Casey affectionne le masculin dans son écriture — le titre d'album *Ennemi de l'ordre* ou l'utilisation des pronoms masculins dans la piste « La chanson du mort-vivant » (*AM*) en sont quelques exemples —, elle affirme se sentir à l'aise avec le féminin et elle assure ne pas être « en lutte avec des pronoms » (Madame Rap, 2020). Le choix de l'écriture épïcène permet simplement de conserver cette dualité qui semble chère à la rappeuse. Le rappel est constant tout au long de ce travail : la dimension écrite des morceaux de rap est mise de l'avant ici, mais le rap est avant tout une création musicale hybride qui brise à sa manière le clivage séculaire entre écrit et oral, ambivalence que Casey exploite volontiers par l'utilisation de termes se prononçant de la même façon au masculin et au féminin. La rappeuse est d'ailleurs elle-même, selon ses propres dires, un « bordel hybride » (« Mes doutes », *TEED*), ce à quoi il convient de rendre justice.

⁷ Les citations sont retranscrites à l'écoute ou en ayant recours au site Web www.genius.com, qui ne précise pas s'il les tire desdits livrets.

Première partie

Identité, altérité et postcolonialisme

Chapitre 1. Une base conceptuelle

1.1.1 Survol historique de la notion d'identité

La notion d'altérité est centrale dans cette étude, puisqu'à partir d'elle se localise une véritable problématique traversant le corpus de part en part. Or, l'altérité ne pouvant être comprise sans l'identité, c'est par cette dernière qu'il semble plus optimal d'entamer la réflexion. On a attribué à l'identité des sens variés selon les époques. Chez les philosophes de l'Antiquité, le problème identitaire est d'ordre métaphysique et logique. Leur question se pose ainsi : comment une entité, qu'elle soit humaine ou non, peut être dite « la même » alors qu'elle passe par un certain nombre de changements, comme par exemple une personne passant de l'enfance à l'âge adulte, ou un bâtiment historique subissant une restauration (Halpern, 2006, 5) ? Héritage de cette tradition, les entrées du mot « identité » dans les dictionnaires ne lui ont attribué, jusqu'à récemment, que le sens de la logique : A est A , A n'est pas B .

Au fil des siècles, les acceptions de l'identité ont glissé vers des considérations qualitatives plutôt que simplement quantitatives — ou morales plutôt que seulement logiques. Désormais, l'identité (au sens moral) doit être « *qualifiée* et [...] *appropriée* à un sujet qui la possède, et elle doit l'être par lui en première personne⁸ » (Descombes, 2017, 14). Au courant du 20^e siècle, cette idée est développée à travers les travaux d'Erik Erikson (1950), psychologue et psychanalyste. Parallèlement, les questions touchant aux rôles que s'attribue un individu et de leur influence dans son sentiment d'appartenance au groupe de référence sont mises de l'avant par les psychologues Nelson N. Foote (1951) et Gordon W. Allport (1954).

Ces premières études dans le champ des sciences sociales insistent sur le caractère ambigu de l'identité, précisément parce que celle-ci est à cheval entre l'individuel et le collectif. Individuel parce que l'identité désigne « ce qui est unique, donc le fait de se distinguer et de se différencier

⁸ Sauf indication contraire, les passages en italique dans les citations sont présentés ainsi dans la publication originale.

irréductiblement des autres » (Marc, 2006, 29) et collectif parce qu'elle renvoie à « ce qui est identique, ce qui est parfaitement semblable tout en restant distinct » (*ibid.*, 28-29).

La question identitaire, depuis le milieu du 20^e siècle, a beaucoup intéressé les sociologues. Dans *L'invention de soi*, Jean-Claude Kaufmann avance que la modernité actuelle nous fait poser des questions identitaires inédites, car nos identités, suivant le démantèlement des communautés autrefois traditionnellement définies et closes, ne vont plus de soi (2004, 17). Ainsi, le sujet, nouvellement émergé, voudrait « revenir en arrière [...] retrouver l'évidence du sens de la vie » (*ibid.*, 83), comme si l'identité était une essence à retrouver. Il en résulte une polysémie et une omniprésence du terme dont les acceptions sont parfois vagues et employées autant dans des contextes scientifiques que populaires. Pourtant, Jean-François Bayart, dans son ouvrage au titre évocateur *L'illusion identitaire*, avertit qu'aucune identité ne « s'imposerait à nous par la force des choses. [...] Il n'y a que des stratégies identitaires, rationnellement conduites par des acteurs identifiables » (1996, 10). Dans le même ordre de pensée, Zygmunt Bauman suggère qu'on peut concevoir l'identité « *as something to be revealed to us rather than discovered; as a target of an effort, 'an objective'; as something one still needs to build from scratch or to choose from alternative offers* » (2004, 15-16).

1.1.2 Une définition de base du postcolonialisme

Les idées de stratégie, de découverte, d'objectif, voire de quête identitaire sont des outils conceptuels fort pratiques pour saisir le processus menant Casey à s'écrire de la manière dont elle le fait. Elles supposent en effet que l'identité de la rappeuse ne lui a pas été *donnée*. Surtout, la dynamique à l'œuvre dans les textes de Casey laisse entrevoir les ébats d'une lutte identitaire. Les enjeux du racisme et de l'exclusion sociale étant centraux à l'écriture de soi, l'identité, qu'elle passe par une libération ou non, se déploie à travers des paramètres où la tension, l'aliénation et la violence intériorisée sont la norme. Puisque les enjeux (post)coloniaux à l'origine de ces troubles identitaires sont récurrents tout au long des albums de Casey, il est temps de préciser ce que cette étude entend par « postcolonial ».

Alec Hargreaves distingue et définit sommairement trois phénomènes : le postcolonialisme, soit « une attitude de résistance contre le colonialisme, qui peut précéder,

accompagner ou faire suite à celui-ci »; la postcolonialité, soit « un ensemble de circonstances caractérisé par la présence du postcolonialisme »; et la critique ou les études postcoloniales, qui s'intéressent à la postcolonialité d'une situation ou d'un lieu (2007, 24). Le terme « postcoloni- », avec toutes les terminaisons et suffixes qu'on peut y apposer, semble suggérer qu'il concerne un état des choses où le fait colonial est passé. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin précisent il n'en est rien, puisque la plupart des anciennes colonies continuent à ce jour de subir des oppressions néocoloniales d'une manière ou d'une autre (2006, 1-4). Les trois théoriciens du postcolonialisme stipulent que le principe même de postcolonialité est né dès lors que le pouvoir impérial a rencontré une culture indigène : une forme de résistance ou de questionnement, aussi infime et inconsciente soit-elle, par son existence même, représente la première pierre de l'édifice postcolonial (1-2). En anglais, le terme *postcolonial* est utilisé dans le premier ouvrage codirigé des trois auteurs « *to cover all the culture affected by the imperial process from the moment of colonization to the present day* » (2002, 2). Jean-Marc Moura, spécialiste de la théorie postcoloniale francophone, distingue, en s'inspirant d'Ashcroft, Griffiths et Tiffin, le « post-colonial » du « postcolonial », le premier référant au fait d'être postérieur à la période coloniale, le second concernant spécifiquement des pratiques de création et de réception mettant en lumière les fonctionnements idéologiques impérialistes (Vernay, 2019).

Ayant d'abord foisonné du côté anglo-saxon, les études postcoloniales sont variées dans leurs approches. En 1978, dans *Orientalism*, considéré comme le texte fondateur des études postcoloniales, Edward Said a démontré que la pensée occidentale s'est longtemps acharnée à représenter l'Orient (c'est-à-dire tout ce qui n'est pas l'Occident) et ses habitants comme un autre, de manière à toujours se définir en contraire des « Orientaux ». Ces derniers sont ce que les Occidentaux ne sont pas, et les Occidentaux sont ce que les Orientaux ne sont pas, qu'il s'agisse de caractéristiques positives ou négatives, le but étant d'instaurer une antinomie infaillible entre l'Occident et l'Orient. *Can the Subaltern Speak?* (1988) de Gayatri Spivak, a lancé la vague des « *subaltern studies* ». Les subalternes sont des classes périphériques de la population qui, historiquement, n'ont pas pu exprimer eux-mêmes leurs identités, et dont la représentation, par conséquent, a toujours été prise en charge par leurs oppresseurs. Spivak priorise une interprétation marxiste et féministe de la notion, en contexte postcolonial. Homi K. Bhabha, dans *The Location*

of Culture (1994), introduit dans les études postcoloniales des concepts opposés au binarisme tels que l'ambivalence, l'hybridité, l'interstice et le mimétisme (*mimicry*), proposant que les subjectivités des colonisateurs et des colonisés se construisent mutuellement dans un entre-deux, un tiers-espace. Bien qu'inégal, ce rapport est interdépendant et propice à l'émergence d'éléments culturels qui déstabilisent l'ordre colonial. Jean-Marc Moura, dans *Littératures francophones et théorie postcoloniale* (1999), a tenu à considérer les particularités du corpus francophone. Celles-ci incluent les méthodes d'assimilation culturelle de l'empire français, les spécificités régionales de chaque colonie, leurs spécificités linguistiques, etc.

Chapitre 2. Entre soi et le groupe : la co-construction identitaire

Si elles éclairent d'entrée de jeu le corpus à l'étude, ces perspectives demandent à être élaborées. Il est nécessaire de réduire la compréhension des notions d'identité et d'altérité, extrêmement vastes et syncrétiques, à des éléments précis. De même, les liens entre l'identité, l'altérité et le contexte postcolonial doivent être exposés afin de comprendre les dynamiques à l'œuvre dans les autoportraits que propose la rappeuse. Ces textes rap déploient d'une part la dimension fondamentalement subjective de l'énonciatrice des textes par l'omniprésence du « je », et d'autre part des procédés d'identification récurrents à des groupes de référence (les Noirs ou les autres minorités ethniques en France, ainsi que les banlieusards). Casey débute ainsi le premier morceau de son premier album :

Je parle de moi, de bagne, de madras, de pagne
De ma race qui saigne, de leurs lois qui règnent
De larmes, de grogne, de hargne, d'ivrognes
De polices qui brandissent leurs armes sans vergogne (« L'exclu », *EO*).

Le texte se déploie dans une longue énumération de ce qui constitue l'énonciatrice, de près (« mes séquelles internes, de mon journal intime ») ou de loin (« leur doctrine, leur drapeau qu'ils veulent me foutre sur la poitrine »). La rappeuse y intègre également des descriptions de son groupe de référence :

Pères qu'on piétine, familles nombreuses et clandestines
Mères qui s'obstinent, patrons qui volent et baratinent

Gosses qu'on destine au béton depuis la tétine (*ibid.*).

Cette étude retient donc deux catégories dans lesquelles peut se comprendre la vaste notion d'identité : l'identité personnelle (ou individuelle) et l'identité de groupe.

1.2.1 L'identité personnelle

Pour Bernard Lamizet, linguiste et spécialiste des sciences de la communication, avant d'engager une quelconque dimension politique, sociale ou collective, l'identité se pose d'abord au singulier, elle est « celle du sujet par rapport à l'autre » (2002, 17). Le nom est l'instigateur de cette relation : en tant que « représentation symbolique de l'identité, de la subjectivité et de leur statut dans la culture dans laquelle il est formulé » (27), il distingue, par un signifiant figé, un sujet parmi son entourage. Alors que les qualificatifs et les substantifs jouent une part importante dans le discours sur soi chez Casey, un seul passage concerne directement son nom propre : « Sais-tu aussi que mon prénom et mon nom sont les restes du colon britannique et breton ? » (« Chez moi », *TT*), questionne-t-elle, en liant donc directement la première « couche » de son identité à un héritage colonial. Lorsque Casey affirme : « Mon logo conjugué à l'envers, à l'endroit / Correspond au reggae, au rap et aux frères à l'étroit » (« Primates des Caraïbes », *LB*), elle fait de son pseudonyme un vecteur identitaire rassemblant des réalités culturelles et sociales particulières, et elle parle en leur nom.

Le psychologue Edmond Marc souligne que toute acception de l'identité personnelle contient une part d'évidence, au sens où toute personne, objectivement, est unique, ne serait-ce que par son patrimoine génétique (2006, 28). Conçue dans un sens plutôt subjectif, l'identité personnelle renvoie au sentiment « de son individualité (“je suis moi”), de sa singularité (“je suis différent des autres et j'ai telles ou telles caractéristiques”) et d'une continuité dans l'espace et le temps (“je suis toujours la même personne”) » (*ibid.*). Comme en miroir à la perspective du sujet, l'entourage proche ou lointain du sujet participe à bâtir l'identité de ce dernier, par l'image qu'il a de lui. Par exemple, lorsque l'individu nommé A. présente son passeport, les informations qu'on y retrouve permettent de l'*identifier* au sens logique du terme : son nom, sa photo, sa date de naissance, etc. réfèrent à la personne qu'il est et que nulle autre ne peut être à sa place. Il est ici question d'unicité. Mais si on pose la question à A. : « Qui es-tu ? », ce dernier répond par des

éléments divers, qui ne lui sont pas forcément uniques. A. est un chercheur, il est montréalais, il est d'origine algérienne. Ces diverses identités réfèrent en fait à des identités de groupes, ces dernières servant de référence à l'individu A. L'assemblage de ces multiples identités, logique et morale, donne « l'identité » d'A.

1.2.2 Les identités de groupes

Les identités de groupes se déclinent en identités sociales et en identités collectives. Des réflexions du théoricien de la culture Kwame Anthony Appiah dans son livre consacré à la pensée et au parcours de W.E.B. du Bois, ainsi que des commentaires de Vincent Descombes sur cet ouvrage constituent un tremplin pour aborder les identités sociales. Descombes définit l'identité sociale, en résumant le propos d'Appiah, comme la manière dont un trait individuel partagé avec d'autres individus influence ce qu'une personne pense d'elle-même et ce dont les autres en pensent (2017, 28). Appiah attribue aux identités sociales quatre principales caractéristiques. La première est nominale : un groupe doit pouvoir être identifié, afin que ses membres puissent s'y reconnaître ou vouloir s'en dégager (2014, 148). La deuxième caractéristique d'une identité sociale est normative. Certaines normes sont attachées à chaque groupe, puisque ses membres veulent ou ne veulent pas être traités d'une certaine façon, agissent et sont tenus d'agir d'une certaine façon, allant des comportements sexuels à des habitudes vestimentaires (*ibid.*, 149-150). Dire que l'identité sociale est nominale et normative signifie que sa valeur et son poids sont contenus à l'intérieur du langage. Un attribut, même partagé par un grand nombre de personnes, n'aura jamais le poids d'une norme identifiée dans la langue (Descombes, 19). En troisième lieu, les identités sociales sont subjectives. Descombes précise qu'elles sont des constructions qui jouent des rôles, à la fois « dans la pensée de ceux qui les imposent et [...] dans la pensée de ceux qui les reçoivent » (*ibid.*). Cette subjectivité est liée à l'aspect normatif de l'identité : un individu s'identifiant au groupe X se dit, à travers un processus de pensée subjectif, que ses actions doivent être en phase avec la manière dont les membres du groupe X devraient ou ne devraient pas se comporter (Appiah, 151). C'est ici que le sujet s'identifie au groupe et que le lien de reconnaissance est établi. La quatrième caractéristique englobe les trois précédentes et consiste à

reconnaître que ces identités ont un rôle crucial dans le processus d'individuation et de la vie en général (*ibid.*).

Quant à l'identité collective, vis-à-vis conceptuel de l'identité sociale, elle renvoie à la manière dont le groupe réel interagit avec d'autres individus ou d'autres groupes. Une identité collective se rapporte à un groupe qui existe en lui-même et à travers des expériences plutôt qu'à travers un nom. Ce groupe n'existe pas uniquement à travers les normes qui lui sont attachées, il se définit et se conçoit lui-même en tant que groupe. Finalement, l'identité collective renvoie à un groupe qui peut exprimer ses besoins et ses nécessités à la première personne (Descombes, 24-25). Sur ce dernier point, il existe de nombreux questionnements sur la légitimité d'un membre prétendant parler au nom de toute une communauté. Ces considérations sont ici mises de côté pour rappeler que le corpus étudié est d'abord et avant tout de nature artistique. Il peut sembler que Casey prenne la parole au nom des Noirs ou des banlieusards de France, et il a été dit et répété que le rap est l'expression d'une jeunesse marginalisée⁹. Certes, mais il s'agit de concevoir comment et pourquoi l'identité de Casey, oscillant entre le personnel et les groupes, entre une réalité purement taxinomique et une autre expérientielle, est fondée dans l'altérité. Dans ce contexte, le pseudonyme « Casey » réfère à une personne sociale, Cathy Palenne, mais la rappeuse est aussi en grande partie une figure littéraire créée à travers le langage. C'est donc un discours identitaire fondamentalement subjectif et esthétique qui est analysé.

Chapitre 3. L'altérité radicale en contexte postcolonial

1.3.1 De l'altérité à l'altérité radicale

Une fois l'identité définie sous cet angle, il devient plus aisé de s'attarder à la notion d'altérité. Tout comme le bien ne se comprend pas sans le mal, le plein sans le vide ou le fort sans le faible, l'identité ne peut se concevoir que par la référence à l'altérité, au fait d'être autre. L'ethnologue et anthropologue Marc Augé affirme que « c'est toujours la réflexion sur l'altérité qui précède et permet toute définition identitaire » (1994, 84) et Monika Fludernik, théoricienne

⁹ Sur ce sujet, voir les ouvrages : *Le rap ou la fureur de dire* (Georges Lapassade et Philippe Rousselot, 1990); *Le rap, expression des lascars* (Manuel Boucher, 1998); *L'offensive rap* (Olivier Cachin, 2001); *Le rap, une réponse des banlieues ?* (Jean Calio, 2002); *Rap 2 France. Les mots d'une rupture identitaire* (Pierre-Antoine Marti, 2005); *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale* (Anthony Pecqueux, 2007).

de la littérature, attribuée à l'autre une part importante dans la reconnaissance de soi : « *Identities cannot be upheld without the co-operation of other* » (2007, 261). Jean Lombard, dans une conférence intitulée « Philosophie de l'altérité », du même titre que son ouvrage coécrit avec Bernard Wandewalle, souligne que la définition de base de l'identité tend au premier abord à être un peu circulaire et vide : « L'identité est le fait d'être le même, mais si on demande le même que quoi, la réponse est évidemment le même que le même » (Lombard, 2017). Selon lui, pour nourrir la définition de l'identité, il faut aller chercher dans ses déclinaisons, par exemple dans l'identité personnelle ou une identité de groupe. En parlant plus précisément d'une personne ou d'un groupe, il s'agit immanquablement d'altérité puisque pour définir ce qui se rapporte à une personne ou un groupe, il faut tracer la ligne entre cette entité et le reste; pour savoir ce que quelque chose *est*, il faut aussi définir ce qu'elle *n'est pas*.

Le concept d'identité correspondrait donc « à un envers, à un relief en creux par rapport à l'altérité, qui seule produit l'existence et le savoir » (*ibid.*). Chez Greimas et Courtés, le lien entre identité et altérité est tout autant renforcé :

Le concept d'identité, non définissable, s'oppose à celui d'altérité (comme "même" à "autre") qui, lui aussi, ne peut être défini : en revanche, ce couple est interdéfinissable par la relation de présupposition réciproque, et il est indispensable pour fonder la structure élémentaire de la signification (1979, 454).

Au premier plan, donc, la nature de l'altérité réside dans la distinction entre au moins deux individus, humains ou non. Mais il convient, pour analyser des discours identitaires plus complexes tels que ceux du corpus à l'étude, de discerner *altérité* et *différence*.

Les différences sont essentielles pour le système cognitif, tel que le rappelle le sémiologue Éric Landowski (1997, 15-17). Dans le langage ou dans les relations intersubjectives, c'est avant tout en repérant des unités (un mot, un concept, une personne) dissemblables d'autres unités — à quelque niveau que ce soit — que de la signification est produite. S'il est question de relations entre humains, la différence est mobilisée à partir de deux plans. Dans le premier, de nature référentielle, la différence est décrite par des critères biologiques (comme la couleur de peau) ou sociologiques (comme le lieu d'habitat ou le métier). Le deuxième plan sert à rendre significatives ces différences dans la langue en les intégrant à la construction d'un monde de sens et de valeurs (Landowski, 27). Janet Paterson, théoricienne de la littérature dont les travaux portent notamment

sur la construction de l'Autre, abonde dans le même sens en affirmant que les significations associées aux différences peuvent véhiculer des connotations dès lors que « le groupe de référence dresse l'inventaire des traits pertinents qui constituent l'altérité d'une personne ou d'un personnage » (1999, 107).

À un niveau purement conceptuel, la relation d'altérité fonctionne donc sur un principe égalitaire : il va de soi que ce qui n'est pas moi est autre que moi. Permet-elle de rendre compte de l'état d'altérité relaté par Casey ? La rappeuse est considérée comme autre par le groupe dominant (la société française blanche), mais il est évident que cette altérité n'est pas « saine », puisqu'il s'agit d'une mise à l'écart — d'une mise en altérité — de Casey et des groupes auxquelles elle s'identifie.

Ce type d'altérité est similaire à la notion d'altérité radicale, mise de l'avant par Denise Jodelet. Cette dernière remarque dans la langue française l'existence deux termes servant à désigner ce qui n'est pas soi : « autrui », le prochain, « qui suppose une communauté et/ou une proximité sociale, en raison de la participation partagée à une même totalité » (2005, 30) et « autre », l'alter, « qui suppose une différence et/ou une distance sociale découlant d'appartenances [...] distinctes » (*ibid.*). Ainsi, l'altérité constitue en quelque sorte un spectre, allant d'une certaine reconnaissance d'autrui en soi et de soi en autrui, jusqu'à un déni catégorique de toute ressemblance, une accentuation des différences sur un mode de « l'étrangeté absolue » (*ibid.*, 26-27). L'altérité s'échelonne d'un principe inhérent à l'existence, fondamentalement intersubjectif, nécessaire à la compréhension de soi et de l'autre, à une manifestation radicale, qui nie l'autre, ne le conçoit que comme un « hors-soi », et dont le racisme serait l'un des aboutissements les plus évidents (*ibid.*, 39).

Cette altérité radicale caractérise les textes de Casey pris dans leur ensemble, dont l'extrait qui suit dans « Purger ma peine » (*AM*) est représentatif :

Mes larmes et mes peines n'impressionnent personne
Et on me traite de hyène sur toutes les ondes hertziennes
On se moque de mes œdèmes et de mes états d'âme
Tout m'ordonne, en fait, de ne pas vivre à l'état d'homme
Et moi que l'on nomme l'individu bas de gamme
Qu'on me dégomme sur le macadam serait le minimum.

À travers le regard de la société à laquelle elle fait face, représentée par un « on » impersonnel et omniprésent, l'énonciatrice s'écrit en tant qu'« individu bas de gamme », un sous-humain qu'il serait souhaitable et préférable de supprimer. L'introduction de ce mémoire citait un extrait de « Purger ma peine » dans lequel sont nommées les causes de cette mise à l'écart : sa couleur de peau en est la principale (« Ma peau ébène »), après quoi suit sa mise à l'écart spatiale (« J'habite au loin »). Noire et en périphérie de la société centrale représentée par Paris, Casey s'écrit donc comme une autre, au sens le plus radical du terme.

L'exemple de « Purger ma peine » démontre que la visée identitaire des textes de Casey s'ancre dans les spécificités du racisme et de l'exclusion urbaine. Ces enjeux, comme il en est question dans la suite de ce chapitre et dans la deuxième partie du mémoire, sont reliés à un contexte social et politique marqué par la circulation de discours (post)coloniaux et par la reprise critique de ces discours.

1.3.2 La France comme « postcolonie »

Dans un article déplorant la place démesurée accordée au territoire africain dans les études postcoloniales françaises, l'historien et chercheur en études africaines Abou B. Bamba en appelle à intégrer les autres colonies, mais également et surtout la France dans le champ d'études (2006, 16-17). L'intérêt de Bamba pour la France en tant que « postcolonie » invite certainement à de nouvelles perspectives que le rap — celui de Casey, en particulier — enrichit. Bamba souligne que la colonisation était avant tout un événement interactif au sens le plus objectif du terme, qui affectait donc naturellement (bien que de façon inégale) les habitants des colonies et des métropoles. Or, après les indépendances, « la présence en Hexagone d'immigrés provenant des anciennes possessions coloniales françaises ainsi que les politique d'identité qu'elle alimente, démontrent que *la postcolonie, c'est aussi la France* » (*ibid.*, 17). Pour Bamba sont donc postcoloniaux tous ces espaces, incluant la France, où « les mémoires de la situation coloniale continuent de structurer les désirs et les manières d'être, de vivre et d'habiter le monde » (*ibid.*).

Bamba n'a pas été le premier à poser les yeux sur la France en tant que lieu postcolonial. Alec Hargreaves et Mark McKinney, dans *Post-colonial cultures in France* (1997), ont porté attention à toute la production culturelle en France, tant littéraire, cinématographique, que

musicale, issue spécifiquement des populations minoritaires provenant des pays colonisés. Pascal Blanchard et Nicolas Bancel ont entrepris une démarche similaire dans *Culture post-coloniale 1961-2006* (2006). Ces deux derniers auteurs, dans un ouvrage codirigé avec Sandrine Lemaire, ont élaboré l'idée de « fracture coloniale », qui rassemblerait un certain nombre de réalités sociales, artistiques et politiques différentes et hétérogènes françaises pouvant être éclairées au moins en partie par la tension et les effets de longue durée produits par la colonisation et ses suites (2005, 9-30).

Si l'on se penche plus précisément sur la littérature, Jean-Marc Moura définit le corpus littéraire postcolonial francophone comme « l'ensemble des littératures d'expression française issues de l'expansion coloniale (donc produites hors d'Europe) » (1999, 33). Il précise que ce corpus n'est jamais clos et que certains cas sont ambigus, tels ceux des auteurs issus de l'immigration, nés en Europe mais « renvoyés par la société à l'identité de leurs parents » (*ibid.*). Le « rap de fils d'immigrés », et celui de Casey en l'occurrence, est l'un de ces cas ambivalents. Casey étant née en France, la langue et l'identité françaises ne lui ont pas été imposées au sens colonial du terme, en lui arrachant par la violence physique et systémique une langue et une culture autochtones. En contrepartie, il est certain que des discours politiques, culturels et littéraires dominants ont œuvré dans ce sens. Si tel est le cas, sa pratique du rap est une forme de résistance postcoloniale, et elle l'est d'autant plus que Casey semble y voir, comme il en est question dans la dernière partie du mémoire, un espace où son identité peut émerger sans être ramenée à l'altérité radicale dont elle est constamment l'objet dans tous les autres champs de la société. Cela rejoint l'idée d'Ashcroft, Griffiths et Tiffin qui écrivent que :

the appropriation which has had the most profound significance in post-colonial discourse is that of writing itself. [...] In writing out of the condition of 'Otherness' postcolonial texts assert the complex of intersecting 'peripheries' as the actual substance of experience (2002 [1989]¹⁰, 22).

L'écriture, et en particulier l'écriture de l'altérité, possède donc une force culturelle et identitaire notable puisqu'elle permet de ramener les questions périphériques au centre du discours.

¹⁰ Entre parenthèses est indiquée la date de publication de l'édition consultée; entre crochets est indiquée la date de publication originale.

Ashcroft, Griffiths et Tiffin proposent quatre modèles généraux permettant d'aborder les textes dits postcoloniaux : territorial, racial, comparatif et un quatrième servant à examiner un grand nombre de littératures postcoloniales pour en dégager des aspects généraux communs (*ibid.*, 15).

Le modèle fondé sur la race, et plus particulièrement le *Black writing*, fait de la race un facteur central de la domination politique et économique des sujets postcoloniaux. Peu importe la nationalité de ces derniers, ils ont en commun l'expérience d'une diaspora africaine partageant un trait identitaire commun et des réalités semblables (*ibid.*, 19). Les auteurs de la Négritude, comme Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor et Léon-Gontran Damas, dont les œuvres s'inscrivent dans un rapport de filiation avec les textes de Casey, sont un exemple de *Black writers*. Les œuvres ralliées sous le modèle du territoire ont un pays ou une région du monde comme problématique identitaire partagée. Par exemple, devant les réalités de l'Afrique, des Antilles ou de l'Asie de l'Est, on formulera des analyses permettant de lier plusieurs nations d'un lieu géographique dépassant l'étendue d'une langue (*ibid.*, 15-17). Pour étoffer la portée du modèle, la présente étude suggère de considérer une échelle micro-géographique, telle qu'une étude des littératures provenant de quartiers, voire de villes à la population provenant majoritairement d'anciennes colonies, en France ou dans plusieurs anciennes métropoles coloniales.

Ces deux modèles confirment en amont l'importance des deux thèmes identitaires repérés pour l'analyse des albums de Casey. Au vu des remarques précédentes sur le « rap de fils d'immigrés » et de la France en tant que « postcolonie », le cadre théorique de cette recherche se fait plus concis : il s'intéresse aux textes rap de Casey en tant que forme de littérature postcoloniale francophone, ayant la singularité d'être écrite non pas dans une ex-colonie mais sur le territoire métropolitain. Dans cette littérature sont concentrés des enjeux postcoloniaux spécifiques, ceux du corps racialisé et du territoire périphérique de l'énonciatrice. On voit alors se dessiner, à l'intérieur de l'approche postcoloniale, le double enjeu de l'identité et de l'altérité, enjeu qui s'articule d'abord dans le racisme.

1.3.3 Le racisme, fondement de l'altérité en contexte postcolonial

Ce mémoire est rédigé au printemps et à l'été 2020 alors que le mouvement *Black Lives Matter* est plus actuel que jamais. Créé aux États-Unis en 2013 dans la foulée de l'acquittement de

George Zimmerman, le « surveillant de voisinage » qui a tué le jeune Trayvon Martin, le mouvement se mobilise avant tout contre le profilage racial et les violences vécus par les personnes afro-américaines aux mains de la police. Plus largement, *Black Lives Matter* dénonce les inégalités dans le système judiciaire américain et le racisme systémique hérité du passé esclavagiste des États-Unis. Après la mort de George Floyd au mois de mai 2020, le mouvement a pris une dimension transnationale, poussant des militants dans le monde entier à dénoncer les inégalités raciales, en particulier celles touchant les personnes noires. En Europe, l'expansion du mouvement amène les populations blanches et racisées (mais non noires) des anciennes métropoles à prendre conscience des effets persistants du colonialisme et de l'esclavage dans toutes les sociétés et les cultures du monde. Les questionnements soulevés par le mouvement rejoignent à plusieurs égards les problématiques identitaires présentes dans les chansons de Casey.

Il est postulé, dans ce mémoire, que la question raciale est centrale dans la mise en évidence de l'altérité et dans l'écriture identitaire de Casey, puisqu'elle y est sans contredit la plus préminente, et que d'elle découle la problématique territoriale. Selon Albert Memmi, le discours colonial doit dévaluer tout ce qui touche le colonisé afin de pouvoir accentuer la différence entre lui et son colonisateur pour placer ce dernier du côté de la positivité (1985, 90). Cette mise en altérité du colonisé se décline en trois temps : d'abord, « découvrir et mettre en évidence les *différences* entre colonisateur et colonisé ». Ensuite, « *valoriser* ces différences, au profit du colonisateur et au détriment du colonisé » pour finalement « porter ces différences à l'*absolu*, en affirmant qu'elles sont définitives et en agissant pour qu'elles le deviennent » (*ibid.*, 93). Memmi a consacré à ce sujet un autre ouvrage, *Le racisme*. Il y décrit le phénomène comme « *la valorisation, généralisée et définitive, de différences, réelles ou imaginaires, au profit de l'accusateur et au détriment de sa victime, afin de justifier une agression ou un privilège* » (1982, 99). Selon le dictionnaire de sociologie d'Akoun et Ansart,

[1]e racisme consiste à définir un ensemble humain par des attributs naturels, à en déduire des caractéristiques intellectuelles et morales qui valent pour chacun des membres de cet ensemble, quelles que soient leurs actions et leur volonté, et à éventuellement prolonger ces représentations par des pratiques d'infériorisation et/ou d'exclusion (1999, 437).

Ces différences, qu'elles soient biologiques ou associées à une culture, un comportement ou un statut socioéconomique, créent une altérité radicale, comme le présente Denise Jodelet. Elles font de l'autre un objet qu'on ne veut pas reconnaître comme reflet du soi et elles servent à valoriser les caractéristiques du raciste par une différenciation accrue de la personne racisée.

Il pourrait apparaître problématique de parler de race au 21^e siècle et une justification méthodologique et conceptuelle s'impose. L'historien Pap Ndiaye a retracé l'histoire du terme dans *La condition noire* : de 1850 à 1930, les sciences sociales, notamment l'anthropologie et l'ontologie, s'étaient données pour mission de classer les humains en races selon des détails anatomiques et physiologiques pour établir une hiérarchie entre eux. Or, si on sait désormais que la notion de race chez l'humain n'a jamais existé en tant que fait scientifique objectif, cela n'a pas pour autant éliminé le racisme qui en a découlé. Plus récemment, les sciences humaines se sont mises à penser les groupes racialisés d'un point de vue social, « en tant qu'ils sont objet de considérations dévalorisantes et que leurs membres partagent des expériences discriminatoires communes » (2009 [2008], 38). En parlant de race, Ndiaye distingue donc l'objet de la notion. Si, en tant qu'objet, la race est obsolète, en tant que notion, elle sert à rendre compte de certaines expériences humaines. Elle y est utile, voire nécessaire, de façon analogue à l'idée de genre, qui est certes une construction sociale mais qui est utilisée par les mouvements *queer* pour être mieux questionnée. L'indice mélanique d'une peau est un fait de nature mais les cultures l'interprètent différemment selon les siècles et selon le type de communauté. Par exemple, en Europe, contrairement aux États-Unis, le fait d'être Noir est associé à une forme d'étrangeté ou d'exotisme; l'identité de ces personnes en relation avec le pays d'accueil est perçue avec suspicion (*ibid.*, 35-48). De même, le mot Noir n'est pas à prendre au sens littéral : les Noirs ne sont pas « noirs », mais concrètement, le terme renvoie à un groupe particulier d'êtres humains ayant en commun d'avoir un indice mélanique plus ou moins élevé. Ainsi, Ndiaye affirme à la suite du témoignage d'une personne dans son livre : « Je ne me résume pas à mon apparence noire, mais il se trouve que je suis souvent considéré comme tel. En cela ma condition est celle d'être un Noir, non pas par nature mais par société » (*ibid.*, 52). Sa race est donc à la fois une identité choisie dont la vaste définition inclut les façons presque infinies de se désigner soi-même, et une identité prescrite ou imposée, fondée dans la manière dont il est perçu par les autres.

La définition du racisme, son fonctionnement et ses sous-catégories sont analogues à celles du mot « race ». Ndiaye distingue entre autres le racisme biologique, généralement chose du passé, du racisme culturel, qui est celui d'aujourd'hui. Ce dernier est fondé sur « des différences culturelles considérées comme irréductibles et antagonistes entre les groupes, desquelles le groupe dominant devrait se prémunir » (*ibid.*, 242). Il en résulte une essentialisation des différences, ce qui peut conduire à des politiques de « séparation spatiale, de mise à bonne distance, par peur d'une contamination des corps individuels et du corps de la Nation » (*ibid.*, 243).

Achille Mbembe, philosophe, historien et théoricien du postcolonialisme, décrit la colonisation comme « une forme particulièrement primitive de la domination de race » (2010, 9). C'est dire que la colonisation et le racisme vont de pair, et que l'identité du (post)colonisé qui s'est vu radicalement attribuer un statut d'infériorité justifiant sa domination est étroitement liée à une altérité radicale. La force de la race, selon Mbembe, est qu'elle est souvent vue comme le véritable état des choses et non pas qu'une apparence, bien qu'en réalité elle est une « fiction régulatrice » ou « un ensemble plus ou moins cohérent de falsification ou de non-vérités » (2013, 166). Du point de vue de l'identité et de l'altérité, qui sont fondamentales à la compréhension des textes de Casey, Mbembe affirme que la pensée postcoloniale s'éloigne d'une conception occidentale du sujet dans laquelle celui-ci, pour se définir, est renvoyé à lui-même (2006, 118-120). Elle aborde le sujet, au contraire, en insistant

sur le fait que l'identité s'origine dans la multiplicité et la dispersion; que le renvoi à soi n'est possible que dans l'entre-deux, dans l'interstice entre la marque et la démarque, dans la co-constitution. Dans ces conditions, la colonisation n'apparaît plus comme une domination mécanique et unilatérale qui force l'assujetti au silence et à l'inaction. Au contraire, le colonisé est un individu vivant, parlant, conscient, agissant, dont l'identité est le résultat d'un triple mouvement d'effraction, de gommage et de réécriture de soi (*ibid.*, 120).

Le (post)colonisé dont il est question ici, représenté par l'énonciatrice des textes rap de Casey, vivrait son identité d'une manière similaire. Son processus d'identification, passant par l'altérité radicale, convient à l'effraction et au gommage de soi évoqués par Mbembe. Par ailleurs, Denise Jodelet distinguait une « altérité du dehors » d'une « altérité du dedans ». La première concerne tous les groupes extérieurs à un espace-temps donné qui génère les critères de référence du « même ». L'altérité du dedans s'applique à des individus et des groupes qui, tout en portant

une ou plusieurs marques de différence (couleur de peau, milieu communautaire, handicap, religion, orientation sexuelle, identité de genre, etc.), se trouvent à l'intérieur d'un espace (national, culturel, géographique) qui les rejette et les considère « comme une source de malaise ou de menace » (2005, 26). Le corpus à l'étude offre d'étudier ces dynamiques internes émanant du « rap de fils d'immigrés », soit l'expression artistique d'individus nés sur le sol français mais qui semblent vivre une altérité « du dehors » associée à leurs pays d'origine. Ces fils d'immigrés seraient l'objet d'une altérité similaire quand il s'agit des banlieues et des quartiers dans lesquels ils habitent, souvent perçus avec rejet par le reste de la société. Enfin, la réécriture du soi mentionnée par Mbembe est à l'origine même de l'entreprise artistiques de ces artistes.

Deuxième partie

Corps décrits, corps écrits

La racialisation de l'énonciatrice d'origine antillaise constitue le premier angle d'analyse. Sans chercher à esquisser une définition universelle du corps noir — qui échouerait avant d'être entreprise —, il s'agit plutôt d'explorer les façons dont les corps de l'énonciatrice et des autres personnes auxquelles elle fait référence sont représentés. Être noir est une expérience hétérogène, autant dans l'historicité du racisme selon une région du monde donnée, dans l'expérience quotidienne du racisme, dans les relations aux autres ethnies, que dans les différentes manières de redevenir soi, de cesser d'être systématiquement Autre; c'est donc la singularité de l'approche de Casey qui est mise de l'avant dans cette partie, tout en la liant à d'autres démarches similaires.

Chapitre 1. Approches et perspectives sur les questions noires

2.1.1 La « raison nègre » comme point de départ

Cette réalité est étudiée à partir d'un point de vue particulier, utilisé ici comme un point de vue sur l'histoire des Noirs. Il s'agit de la « raison nègre », formulation provenant des travaux d'Achille Mbembe, qui la définit comme suit :

une somme de voix, d'énoncés et de discours, de savoirs, de commentaires et de sottises dont l'objet est la chose ou les gens “d'origine africaine” et ce que l'on affirme être leur nom et leur vérité (leurs attributs et qualités, leur destin et ses significations) (2013, 50).

Dans un contexte colonial et postcolonial, la raison nègre « désigne aussi bien un ensemble de discours que de pratiques » visant à faire du Nègre un sujet moralement disqualifié, un instrument pratique (*ibid.*, 51). C'est ce que Mbembe désigne comme un « jugement d'identité » (*ibid.*), qui en faisant du soi occidental le centre de la signification et le modèle référentiel, rend anormal tout ce qui n'y est pas identique. Cette définition de la raison nègre en Occident s'inscrit tout à fait dans l'idée de mise en altérité radicale décrite dans la partie précédente. Et pour cause, Mbembe en parle comme d'un altruicide, constituant « l'Autre non pas comme semblable à soi-même, mais comme un objet proprement menaçant dont il faudrait se protéger, se défaire ou qu'il

faudrait simplement détruire » (*ibid.*, 24). Ou à l'inverse, qu'il faut constamment créer par le négatif : car « le Nègre est constamment produit » (*ibid.*, 36) pour mieux contrôler ce qu'il est, son identité. La raison nègre qu'expose Mbembe dans son ouvrage est une herméneutique du discours social, au sens où Marc Angenot l'entendait :

tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de société; tout ce qui s'imprime, tout ce qui se parle publiquement ou se représente aujourd'hui dans les média électroniques. Tout ce qui narre et argumente, si l'on pose que *narrer* et *argumenter* sont les deux grands modes de mise en discours.

Ou plutôt, appelons « discours social » non pas ce *tout* empirique, cacophonique à la fois et redondant, mais les systèmes génériques, les répertoires topiques, les règles d'enchaînement d'énoncés qui, dans une société donnée, organisent le *dicible* — le narrable et l'opposable — et assurent la division du travail discursif (2014, par. 1-2¹¹).

Pour illustrer le discours social, Angenot rassemble plusieurs domaines discursifs parfois considérés comme cloisonnés (la philosophie, la littérature, la science, etc.), alors qu'en réalité, ils se répondent et se complètent les uns les autres. On comprend pourquoi le discours raciste, qui s'est construit sur des années d'esclavage et de colonisation, a survécu aux longs processus de décolonisations : il s'est perpétué dans d'autres sphères de la société, jusqu'à être abordé dans les textes d'une rappeuse du 21^e siècle. Car le discours social rassemble tous les discours qui se tiennent « comme des faits sociaux et dès lors des faits historiques » (*ibid.*, par. 7). La science coloniale, les récits de voyage, les travaux d'ethnographes et d'anthropologues, les reportages télévisés, journalistiques ou photographiques, etc. bâtissent ensemble la raison nègre comme discours social. S'éloignant de la conception bakhtinienne du discours voulant que le social soit « un lieu où les légitimités, les hiérarchies, les contraintes et les dominantes ne sont prises en considération que dans la mesure où elles fournissent matière à l'hétéroglossie et, dans l'ordre esthétique, au texte polyphonique » (*ibid.*, par. 9), Angenot cherche plutôt à faire voir le discours social comme une hégémonie. L'hégémonie est un « ensemble complexe des règles prescriptives de diversification des dicibles et de cohésion, de coalescence, d'intégration » (*ibid.*); autrement dit, le discours social n'est pas un lieu démocratique où s'opère une simple juxtaposition des discours

¹¹ Lorsque l'ouvrage cité a été consulté en ligne et que le site Internet numérote les paragraphes, l'indication « par. » est utilisée pour désigner le paragraphe duquel est tirée la référence.

et de ce qui les véhicule. L'hégémonie n'est pas la prévalence même de certains discours, opinions ou thèmes, mais plutôt l'ensemble des dispositions « qui confèrent à ces entités discursives de telles positions d'influence et de prestige et leur procurent les styles, formes, micro-récits et arguments qui contribuent à leur acceptabilité » (*ibid.*, par. 19). L'hégémonie est la logique permettant à ces entités discursives de se frayer un chemin dans la société et d'y perdurer.

Le mot « Nègre » lui-même, dans toute sa polysémie et dans les généralités que Mbembe lui prête, fait partie de ces « entités discursives » qu'évoque Angenot. Il est essentiel de rappeler que Mbembe reprend un terme déjà fortement connoté, historiquement chargé et source de nombreux débats. La « raison nègre » est une composante du discours social, à un moment donné et pour certaines sociétés (en particulier les sociétés occidentales). Le choix de Casey d'employer ce mot à son tour et de reprendre dans ses textes un imaginaire raciste pour mieux exposer ce qu'il véhicule de nocif, doit être rappelé pour ce qu'il est : un choix de langage au cœur d'une œuvre artistique. Il s'agit d'une position discursive particulière dans un contexte spécifique, visant à créer des liens entre sa situation au 21^e siècle et une forme de racisme présente dans le passé. Ces liens sont-ils légitimes ? La position sociale de Casey l'y autorise-t-elle ? Cette entreprise ne serait-elle, au fond, qu'une sorte de lutte de surface plaçant l'énonciatrice des textes dans une position déjà abordée ailleurs ? Casey utilise-t-elle le terme « Nègre » comme « catégorie esthétique » (Diagne, 2014, 56-57) avant tout, c'est-à-dire en figuration la plus extrême de l'altérité qui ne serait pas nécessairement reliée à la couleur de peau ? Avant de chercher des réponses dans les textes de Casey, ces questions invitent à se pencher sur une production littéraire qui leur est antérieure et étroitement liée.

2.1.2 Casey et la Négritude, une relation d'intertextualité

À partir des années 1930, les auteurs Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor et Léon-Gontran Damas ont repris le terme « Nègre » pour en faire jaillir un mouvement littéraire et politique, la Négritude, en tentant de formuler ce que cela signifiait d'être noir à une période où le racisme biologique faisait partie intégrante du discours social sur les Noirs. Il s'agissait avant tout d'un « mouvement identitaire de valorisation de ce qui était couramment méprisé ou négligé » (Césaire, 2008, 82). Pap Ndiaye identifie deux principaux courants de la Négritude (2009, 381).

Celui de Senghor cherchait à définir une identité noire fondée sur une culture africaine qui serait partagée autant en Afrique que dans la diaspora en Amérique, aux Antilles ou même en Europe. Césaire voyait la Négritude comme « une somme d'expériences vécues qui ont fini par définir et caractériser une des formes de l'humain » (Césaire, 2008, 82). La différence principale entre les deux est que « [c]hez Césaire, l'expérience de l'esclavage et de la colonisation est centrale à l'identité noire, par contraste avec Senghor chez qui il est surtout question d'habiter sa culture africaine tout en demeurant français » (Ndiaye, 381-383). Césaire, en tant que Martiniquais et homme politique élu de la République, était également français. Il est par ailleurs important de mentionner les problèmes quant à l'essentialisation de l'identité noire, qui ont toujours hanté le courant de Négritude et qui perdurent, par exemple, lorsque Casey emploie le mot « Nègre » ou qu'elle semble généraliser l'expérience des Noirs. Tout en ayant conscience, cette partie de mémoire et les suivantes s'assurent de mettre au jour quelques relations d'intertextualité entre les œuvres de la Négritude et le rap de Casey, similaires puisqu'ils traitent de l'identité noire à travers l'écriture.

La notion d'intertextualité trouve ses origines dans le dialogisme bakhtinien voulant que tout énoncé écrit renvoie à d'autres textes, la langue en étant le matériau commun (Bakhtine, 1998). En d'autres termes, tout énoncé linguistique est dialogique et intertextuel. Julia Kristeva, en 1969, introduit le terme dans la critique en s'appuyant sur les idées de Bakhtine : « [T]out texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (85). D'emblée, le rôle du lecteur et de la réception se pose, puisque pour déceler les rapports d'intertextualité précis entre deux textes, une certaine connaissance des textes précédents est utile, voire nécessaire. La définition de Gérard Genette, quant à elle, replace l'intertextualité dans un cadre théorique plus large, soit la transtextualité, c'est-à-dire un spectre large de relations susceptibles de s'instaurer entre des textes. Chez Genette, l'intertextualité ne renvoie plus à une caractérisation du texte littéraire lui-même, mais à « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes » et à « la présence effective d'un texte dans un autre » (1982, 8), notamment à travers des procédés comme la citation, le plagiat ou l'allusion. C'est à partir de cette dernière conception que les occurrences claires d'intertextualité entre les textes de Casey et les auteurs de

la Négritude sont soulignées, afin de noter leurs ressemblances aussi bien que les différentes manières d'aborder la question de l'identité raciale, à quelques décennies d'écart.

Chapitre 2. Casey ou le « Nègre contemporain »

2.2.1 Sémantique et sémiotique du corps noir : altérité et négativité

Pour Casey, être Noire, « c'est d'avoir à y penser [...]. Alors qu'en fait, en me levant le matin, je ne pense pas que je suis noire. Ce qui est fatigant, c'est que tu y es ramenée. Il est là, le fardeau, c'est éreintant » (Volle, 2020). Ce témoignage prononcé en entrevue s'ancre dans les réflexions de Ndiaye, dans lesquelles l'idée de construction est centrale. Le terme de *condition* noire illustre le fait d'être constamment perçu ainsi : « [p]arler des Noirs est donc référer à une catégorie imaginée, à des personnes dont l'*apparence* est d'être noires, et non point à des personnes dont l'*essence* est d'être noires » (Ndiaye, 2009, 44). Être noir est un fait social ayant des manifestations : des individus ont été déclarés noirs et considérés comme tels dans une société donnée à travers un discours social, et surtout à différents degrés. Par exemple, les Noirs d'Afrique représentaient, dans l'imaginaire occidental collectif et colonial, le Noir le plus lointain, le plus étrange, dû à leur peau plus foncée que celle de certains Antillais, des Maghrébins ou des Juifs : leur « noirceur était exagérée, de même les traits physiques (bouche et nez grossis, bras allongés), afin d'accroître les différences avec les colonisateurs blancs¹² » (*ibid.*, 103).

S'il est possible de faire un inventaire des textes et des discours qui ont créé ou qui créent toujours les Noirs en tant qu'autres, l'entreprise de cette étude est plutôt d'identifier, à même les textes de Casey, ce que la rappeuse relate de sa propre altérité liée à sa couleur de peau. Il semble qu'on puisse y trouver les éléments de définition d'une figure du « Nègre contemporain », héritée de l'époque coloniale et esclavagiste, au cœur du contexte postcolonial français du 21^e siècle. Ou pour le dire autrement, une raison nègre réactualisée et spécifique à l'environnement et au discours social de la France contemporaine, qui ne concerne moins les Noirs d'Afrique que vivant sur le territoire français.

¹² Sur ce sujet, voir les ouvrages : *De l'indigène à l'immigré* (Nicolas Bancel et Pascal Blanchard, 1998); *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines* (Nicolas Bancel et al., 2004).

De part en part de son œuvre, Casey lie sa race à une forme d'oppression, de négativité ou de violence. La particularité est que, bien souvent, cet état de fait est confiné à un monde d'énonciation où le « je » est mis de l'avant. Ainsi, dans « Ennemi de l'ordre » (*EO*), quelques passages attribuent à l'énonciatrice une valeur suspecte et indésirable :

C'est moi l'ennemi·e, moi qui suis malmené·e
Mal aimé·e et qu'on a surnommé·e le mal incarné
Qu'on a berné·e toutes ces années
L'indigène à qui on aime mener une chasse acharnée [...]
Je suis une menace et une nuisance
A l'évidence la délinquance en puissance
Coriace sous la cuirasse, tenace dans la démence
D'une extrême virulence, sans classe et élégance [...]
Je n'ai pas l'air qu'on tolère
J'ai l'allure abonnée aux bas salaires
La couleur qui ne connaît que la colère.

Les termes « indigène », « cuirasse », « l'air », « l'allure », « couleur » sont chargés, explicitement ou implicitement, de la négativité attachée aux Noirs. Y sont associés les mots « ennemi », « mal incarné », « colère », « menace », « nuisance », créant un système de significations sémantiques, mais également formelles par les allitérations et les contre-assonances, où le Noir est allié à ce qui est fondamentalement négatif. Le lien entre le Noir et le mal est retraçable dans les textes de Casey jusqu'à l'enfance de la rappeuse. Les rares passages traitant de cette enfance font état d'une conscience d'un statut particulier :

Cette belle insouciance de l'enfance
Qui plus tard laisse place à la sagesse
Je l'ai pas connue, je suis noir·e, né·e en France
Et maintenu·e en position de faiblesse [...]
Cette belle insouciance de l'enfance
Moi, elle me ramène à ma province
À Rouen, jolie petite ville de France
Où quand le Nègre passe, y a des dents qui grincent (« Tragédie d'une trajectoire », *TT*).

Ce passage est représentatif de la stylistique de Casey basée sur les contre-assonances, dont il sera plus largement question dans la quatrième et dernière partie du mémoire. Ces liens tissés

sur un même passage (parfois sur tout un morceau) donnent lieu à plusieurs jeux internes d'échos et d'antithèses. L'extrait cité ici met au jour un déterminisme intrinsèque à la racialisation de l'énonciatrice et qui est annonciateur de tout un monde d'interactions et de perspectives limitantes, tout d'abord par le double rapprochement sonore et sémantique entre les mots en fin de vers « insouciance de l'enfance », « sagesse » et « faiblesse ». Une disjonction sémantique est créée avec les autres mots en fin de vers, soit « province », « France » et « grincent », tout en maintenant la contre-asonance par le son [s]. Il est ici question du refus d'être considérée comme un membre à part entière d'une « jolie petite ville de France » par la négation implicite de ce droit dans le dernier vers. Depuis l'enfance, l'énonciatrice est violemment placée dans une situation de dépossession à cause de sa race. Malgré le ton en apparence nostalgique, voire candide dans ce passage — la formule « Cette belle insouciance de l'enfance » est répétée deux fois —, Casey dévoile plutôt le rejet et l'iniquité dont elle et les autres Noirs, citoyens de seconde zone, sont victimes. Cette exposition brute du racisme est martelée tout au long de l'œuvre de Casey, sous différentes modalités. Par exemple, le parcours de vie en grande partie prévisible à cause du racisme est exposé à travers une ironie dénuée d'humour : « Que veux-tu qu'j'espère ? Faire du son, du sport ? / La photo est trop foncée sur mon passeport » (« Le fusil dans l'étui », *EO*), réflexion qui trouve écho dans l'album suivant, toujours du point de vue de l'enfance : « Du fond de la classe, la terre et l'espace me fascinent / Je n'ferai jamais médecine, c'est ce que je ressens » (« Rêves illimités », *LB*).

La construction de la figure du Noir dans les textes de Casey révèle une domination politique passant notamment par les relations de l'énonciatrice avec les forces de l'ordre. Ainsi, Casey affirme : « Les bleus marine haïssent la largeur de mes narines / Ma mélanine, la blancheur de mes canines » (« Regard glacé », *LB*). En plus de cette haine pour le corps des Noirs,

Ils veulent mater les peaux mates et promettent
De passer fers, barres et puis gourmettes
À ceux qui se révoltent et ceux qui comptent s'y mettre (« Je lutte », *TT*).

La métonymie est utilisée pour décrire l'état de servitude et d'infériorité des citoyens qui ne sont pas blancs de peau (« les peaux mates »), maintenus par la force (les « fers, barres et puis gourmettes » représentent l'emprisonnement). Cette tension entre une classe définie de citoyens et

le pouvoir politique est mise en scène de façon plus explicite et élaborée dans « L'angle mort » (AM), où la rappeuse est confrontée à une fouille aléatoire alors qu'elle « [...] marche sans faire d'histoires / Limpide et sans mystères ». Elle formule des questions rhétoriques au sujet de l'interpellation :

Alors à quoi on me compare et de quoi on me soupçonne ?
Quelle est l'utilité que vos unités me talonnent
Quand je ne fais que méditer, adossé·e à une colonne ?

Dans ces questions, le sous-texte souligne l'habitude de l'énonciatrice à ces interactions. plutôt qu'une forme de surprise. En effet, la comparaison et le soupçon mentionnés par Casey au premier vers révèlent qu'elle est consciente des stéréotypes voulant qu'une personne noire se promenant le soir soit forcément suspecte. Si la double utilisation du pronom « on » dans le premier vers semble nuancer le propos, non sans ironie puisque par son emploi Casey évite d'accuser directement les policiers de racisme et de profilage racial, le deuxième vers, où est introduite la deuxième personne du pluriel, impute directement la faute aux agents. Par le verbe « talonner » évoquant la poursuite, qu'elle oppose à « méditer » suggérant l'immobilité, l'énonciatrice signifie qu'il ne s'agit pas d'un simple contrôle d'identité effectué au hasard, mais bien d'un harcèlement prémédité — d'une poursuite. Elle en vient plus tard à l'évidence quant au contrôle d'identité :

Je ne pose aucun problème donc je pense et suppose
Que ma forte dose de mélanine est la seule mise en cause
Souvent vue comme mauvaise lors des bavures commises
Et sur qui pèse, en temps de crise, de grandes mises en parenthèses.

Le regard de l'énonciatrice se détache de la situation immédiate dans laquelle elle se trouve pour traiter l'altercation avec les policiers comme une conséquence d'un contexte bien plus large, dans une société où le harcèlement par la police est chose courante. Autrement dit, il y a chez Casey une conscience généralisée du racisme en France : le racisme relevant de stéréotypes intériorisés par les policiers et qui les pousse au profilage, au harcèlement et parfois à tuer des citoyens; le racisme faisant en sorte que les Noirs sont mis à l'écart de la société en raison de leur différence; bref, le racisme qui fait comprendre à l'énonciatrice que sa couleur de peau est en soi une source de stigmatisation, peu importe l'endroit et le contexte. Dans la conclusion de son couplet, la rappeuse formule à la fois une sommation et une constatation :

Voici mes papiers, relevez mon adresse et mon blaze
Et arrêtez de me palper à la moindre occase
Car à la base, ma peau n'est pas douée pour la métamorphose.

Elle renverse ainsi la situation d'énonciation initiale où elle doit répondre aux questions des policiers (« Non, je ne vais nulle part et puis je n'attends personne »). Elle se joue de la dynamique de pouvoir entre les forces de l'ordre et les citoyens, l'utilisation de termes familiers comme « blaze » et « occase », à la limite de l'effronterie, accentuant ce jeu. Casey pose, en même temps, l'immutabilité du trait faisant d'elle un objet de surveillance et de contrôle. On (ou ils) souhaiterait d'elle l'impossible, une « métamorphose », et elle affirme, désabusée et exaspérée, que ce pour quoi on la soupçonne ne peut changer. Dans ce passage, l'importance de la peau est d'abord soulignée par la répétition du son [p] dans « peau », « papiers », « palper » et « pas », et ensuite par la personnalisation de l'organe. La peau noire, sous la lumière des gyrophares de police, devient une entité indépendante, qui peut ou ne peut accomplir la prouesse de se changer elle-même; même si Casey voulait opérer cette métamorphose, sa peau n'en aurait pas été capable. Ainsi, depuis l'enfance en province où les dents grincent à la vue du Noir, la violence s'est muée en harcèlement systématique par les forces de l'ordre et l'énonciatrice pose sur ces phénomènes un regard résolument critique.

« Travail de nègre » (*EO*), où sont présents B.James et Prodige, membres du collectif Anfalsh, traite autrement de cette figure du « Nègre contemporain ». Il n'y est pas question d'un sujet singulier représenté par le « je » de Casey mais de Nègres au pluriel. La rappeuse y dénonce les stéréotypes reliés à la minorité noire en France et leur situation sociale :

Nègres qu'on dénigre, qu'on laisse dans le vague
Que la France catalogue entre délits et drogues
La race qui intrigue, celle à qui on délègue
L'assiette la plus sale pour la part la plus maigre
Nègres qui fatiguent entre insultes et blagues.

Il s'agit ici d'un portrait où la pauvreté et l'insalubrité sont un leitmotiv. Or, il sert à Casey, car à partir de cette position *a priori* inférieure, elle revendique et affirme son appartenance fière à sa race, peu importe ce qui y est associé. Ainsi, dans la seconde moitié du couplet, l'écriture de Casey délaisse la condition dont ont écopé les Nègres, pour fournir un portrait où les stéréotypes

qu'on leur colle (violence, folie, etc.) sont l'instrument de leur affirmation identitaire, le renversement étant la seule réponse possible à une mise à l'écart imposée :

Nègres rendus ogres, durs rendus aigres
Rendus ordures comme Patrice Alègre¹³
Rendus fous et rendus dingues
Rendus aptes à faire sauter une soute et une carlingue
Nègres qui appellent une cité un goulag
Et préfèrent encore le crachat au dialogue
Et larguent contre ceux qui désormais se liguent
Des balles estampillées « bouffeurs de figes ».

L'utilisation répétée du mot « rendus » insiste sur la *construction* d'une figure volontairement présentée comme haïssable. Les quatre premiers vers décrivent ces Nègres à la voix passive : on en a fait des « ordures » et des « fous ». Cela rejoint tout à fait le portrait du colonisé de Memmi, qu'il décrit avant tout comme un « portait-accusation » (1985, 101). Selon lui, la différence avec le colonisateur est le fondement de ce portrait. Si le colonisé veut quitter sa situation d'oppression, il doit se révolter et d'abord passer par une affirmation ambiguë de soi. Le colonisé s'accepte alors comme différent et séparé (*ibid.*, 151-153). Ensuite, « cette négativité, devenant un élément essentiel de sa reprise de soi et de son combat, il va l'affirmer, la glorifier jusqu'à l'absolu. Non seulement il accepte ses rides et ses plaies, mais il va les proclamer belles » (153), il s'affirme positivement comme le colonisé qu'il est indéniablement devenu. Les quatre derniers vers du passage cité de Casey sont écrits à la voix active et tendent vers cette finalité. Ainsi les Nègres dénoncent leur situation (en appelant « une cité un goulag »), parlent (ou crachent) en leur nom propre et larguent des balles contre leurs ennemis. Résultats de pratiques et de discours sociaux, ils sont maintenus dans une infériorité infrangible et n'ont d'autre choix que de réagir, au cœur du chantier qu'est leur identité de groupe, pour exister.

Cet exemple est représentatif d'une poétique de la réappropriation des stéréotypes raciaux dans l'œuvre de Casey. Dans le but de confronter ou de critiquer implicitement les stéréotypes de la société contemporaine française et ainsi valoriser le sujet des textes rap, Casey opère une recodification du lexique négatif et un renversement des signes figés du racisme. Ce qui est alors

¹³ Meurtrier et violeur en série français (de race blanche).

sous-entendu devient exposé, comme le mot « Nègre » et les associations négatives dont on l'afflige. Ce qui devrait être une source de honte devient une raison d'être fière, ce qui touche à la société par l'implicite ne peut plus être nié. Toute la poétique de la réappropriation dénote donc une volonté déconstructiviste du rap de Casey. Fidèle à la posture du « rap de fils d'immigrés » se voulant éloignée de l'implication politique et du militantisme, elle ne s'attaque pas moins aux mécanismes racistes en contexte postcolonial.

2.2.2 Une poétique de l'animalité

Selon Mbembe, l'état d'altérité du Nègre faisant de lui un être à part et impossible à considérer comme un semblable trouve son explication dans la conviction qu'il ne serait pas tout à fait humain. On sait que le concept de race appartient au monde animal et de fait, les discours au sujet des Noirs d'Afrique les associaient à une forme d'animalité. Dans ce que Mbembe appelle « le moment grégaire de la pensée occidentale » (2013, 35), la race servait avant tout à décrire les populations non européennes : « "l'état de race" correspond, pense-t-on, à un état de dégradation » et la notion de race « permet de se représenter des humanités non européennes comme frappées par un moindre être, caractérisées par une "absence du même" » (*ibid.*). Parler du Nègre revenait à distinguer nettement la *ratio* (la raison, la faculté de comprendre) humaine de l'impulsion animale :

[Si] l'homme s'oppose à l'animalité, tel n'est pas son cas [au Nègre], lui qui maintient en lui, dans une certaine ambiguïté, la possibilité animale. Corps étranger dans notre monde, il est habité, sous le pli, par l'animal. Débattre de la *raison nègre*, c'est donc reprendre l'ensemble des disputes concernant les règles de définition du Nègre; ce par quoi on le reconnaît, ce par quoi on parvient à identifier l'esprit animal qui le possède (*ibid.*, 54-55).

L'énonciatrice des textes de Casey a conscience de cette caractéristique chosifiante de la pensée occidentale. Elle ordonne, non sans ironie : « Allez-y, utilisez la science ou la raison / Criez à l'hérésie, protégez vos maisons » (« Purger ma peine », *AM*) à un « vous » rassemblant ces penseurs supposément scientifiques et les citoyens du présent qui acceptent et véhiculent la mentalité raciste du passé. Dans « Créature ratée » (*LB*), le discours est semblable alors que la parole n'est plus celle de la rappeuse :

Que disent la science et la messe
Toutes les grandes puissances du monde et la presse ?
Que cette noirceur en présence dans la pièce
Nous est inférieure comme la chienne et l'ânesse
Bon chrétien, j'acquiesce; volontiers, j'angoisse [...].

Ici s'exprime une voix sociale (« Nous »; « Bon chrétien ») différente et communautaire qui véhicule et profite de ce discours sur les Noirs. Dans « Créature ratée », Casey transpose donc son discours antiraciste vers les voix de l'époque fondamentalement ancrées dans l'accentuation des différences entre Blancs et Noirs. Il est toutefois intéressant de noter que dans ce morceau où Casey se positionne tour à tour en colonisateur raciste et en marchand d'esclaves, le refrain s'adresse directement à l'*objet* du discours : « Toi, ton identité, c'est d'être la créature ratée ». Un jeu de mise en abyme est instauré dans lequel l'objet du discours raciste, méprisé dans les couplets, l'est tout autant dans le refrain, mais en devenant un interlocuteur — un sujet, donc. Une ambiguïté en découle : dans le refrain, est-ce Casey ou la voix sociale raciste qui s'adresse à la « créature ratée » ? Construit en grande partie à partir d'antithèses comparant le colonisateur blanc et l'indigène noir, « Créature ratée » fait état de cet être qui ne serait pas encore civilisé :

Blanc ingénieur, Noir ingénu
Au rang des seigneurs ou dépourvu de génie
Grand vainqueur à l'âme de gagneur
Ou fainéant et menteur
Tout ça dans un même corps réuni
Race qui réussit, espèce peu avancée
Sans histoire écrite ni récit, donc sans passé.

Cet extrait, qui fait partie du premier couplet de la piste, est construit sur une « antithèse brutale » : entre les syntagmes « Blanc ingénieur » et « Noir ingénu », une virgule suffit à établir la distinction. Il en est de même en fin d'extrait entre la « race qui réussit » et l'« espèce peu avancée ». Au quatrième vers, la conjonction de coordination « ou » opère le même travail. Moyennant ces ellipses de discours fortement chargés et élaborés au sujet de l'infériorité des Noirs (« Tout ça »), Casey accorde à ses textes une fonction illocutoire et dénonciative qui, par un contraste saisissant et direct, interpelle une histoire des idées sans la nommer pour mieux la décrédibiliser et la délégitimer. L'utilisation des mots « race » et « espèce » par l'énonciateur rappelle l'importance de la « science » justifiant la domination de ces « ingénus » et de ces

« fainéants », bref, de ces êtres qui n’attendaient qu’à être civilisés. Cet extrait rappelle les vers du *Cahier d’un retour au pays natal* de Césaire où le narrateur présente en antithèse le monde blanc empoisonné de son effort de domination et ceux qui en ont payé les frais :

Pitié pour nos vainqueurs omniscients et naïfs !
Eia pour ceux qui n’ont jamais rien inventé !
pour ceux qui n’ont jamais rien exploré
pour ceux qui n’ont jamais rien dompté (1983 [1939], 48).

La dénonciation du cliché du Noir incapable se fait plutôt, chez Casey, sur le mode de l’implicite : c’est par l’étalage du discours raciste de façon acerbe, sans artifices, et surtout en ayant recours à la comparaison systématique, que la rappeuse émet un commentaire sur le discours en question. Ce système de représentations, tel que l’ont démontré Mbembe, Ndiaye, Bancel et Blanchard, ainsi que Césaire, Senghor et Damas (pour ne nommer qu’eux), a traversé le temps jusqu’à ce jour. Dans les textes de Casey, il est réactualisé notamment par une poétique de l’animalité fortement liée à son identité — et forcément à son altérité.

Tout d’abord, un lexique gravitant autour de l’animalité est récurrent dans l’œuvre de Casey depuis les premières années de sa pratique artistique : « [...] de toute manière, on en veut à ma crinière / C’est sans aucune lumière que je sors de ma tanière » (« Tragédie d’une trajectoire », *TT*); « Je suis la cause de la crise, la dette sur l’ardoise / La bête que l’on arrose d’insultes lorsqu’on la croise » (« À la seconde près », *CC*). L’acuité de Casey quant à sa situation et quant à l’imaginaire qui concerne sa race l’amène ainsi à se demander : « Est-ce ma tignasse noire ou ma bouche épaisse qui m’empêchent d’appartenir à l’humaine espèce ? » dans le même morceau où elle affirme : « Et ma race sent la pisse, la bouffe, la chiasse / Vit dans le gouffre, le vice et la crasse » (« Regard glacé », *LB*). Dans cette chanson, la race est à comprendre au sens d’une démarcation biologique nette : *l’objet* plutôt que la *notion*, pour reprendre les termes de Pap Ndiaye. Les trois odeurs se confondent alors dans une sorte d’étable symbolique où sont regroupés ces non humains. Parfois, les « bêtes » et « fauves » ne sont pas uniquement désignés comme tels de manière symbolique : ils sont mis à l’écart et qui plus est traqués : « On veut prendre la bête au lasso, vu que peu l’appréciant » (« Regard glacé », *LB*). Casey ajoute, en référence aux bulletins télévisés dépeignant des affrontements entre forces de l’ordre et jeunes de son « espèce », que

TF1 aurait l'exclusivité du safari
Ce soir à l'écran, un pur moment de féerie :
Des crève-la-faim chassés en charter et en ferry (« Regard glacé », *LB*).

Le lexique de l'animalité et de la chasse est employé autant pour décrire l'énonciatrice dans sa singularité que le groupe pris dans un ensemble homogène: « Des endroits hors d'âge badigeonnés en rose, vert, jaune, beige / Ne soulagent pas des fauves, tous coincés dans les cordages » (« Carnet de ma cage », *CC*). Ces fauves qui courent « pour éviter les arrière-cours et l'abattage » sont pris dans des cages qui représentent, on le suppose, les cités dans lesquelles ils habitent. Le vendeur d'esclave dans le second couplet de « Créature ratée » (*LB*) décrit sa « marchandise » avec des termes attigeant l'état de nature sauvage associé à l'Africain, en en faisant même l'argument de vente :

Les jungles de l'Afrique lointaines et luxuriantes
Nous offrent des spécimens de différentes variantes
Leurs femelles sont fertiles et vaillantes
Dociles et idiotes, font elles-mêmes leurs paillottes
Les mâles ont côtoyé éléphants et coyotes
Nourris de chasse, de pêche et de cueillette.

Les adjectifs plus ou moins surfaits « lointaines » et « luxuriantes » pour décrire « les jungles de l'Afrique » véhiculent d'emblée le stéréotype du Noir sauvage vivant à l'état de nature. Les termes « femelles » et « mâles » figent les Noirs dans le monde de l'animalité, d'autant plus qu'on y mentionne la chasse, la pêche et la cueillette, mode de subsistance nomade opposé à l'agriculture des peuples sédentaires (et « civilisés »). Ces descriptions construites à partir d'adjectifs et d'actions stéréotypées sont en elles-mêmes des façons d'en appeler à perpétuer la domination des Noirs par l'esclavage. « Libérez la bête », dernière piste de l'album éponyme, déploie toute l'esthétique de l'animalité élaborée dans les morceaux précédents. Casey l'entame ainsi :

J'appartiens au cheptel, qu'on maintient à l'étable
La brebis rebelle qui doit rejoindre le bétail
Mon nom est un détail et personne ne m'appelle
Qui aura ma gueule sera décoré d'une médaille (« Libérez la bête », *LB*).

À nouveau, l'énonciation oscille d'une part entre l'identité collective représentée par les mots « cheptel » et « bétail », et d'autre part l'identité personnelle qui est saillante par l'utilisation de la première personne, de la formule « brebis rebelle » et de la mention du nom. Ce balancement entre le singulier et le pluriel est souligné par la résonance phonétique entre « cheptel », « étable », « brebis rebelle » et « bétail ». « Libérez la bête » emploie, à l'instar des pistes précédemment citées, un vocabulaire et une imagerie liés à la chasse : « On me croit criminel·le, anormal·e, me voit dans les tunnels / Me cherche dans le canal avec fusil et jumelles ». Il ne s'agit pas uniquement de considérer l'énonciatrice comme différente, mais de la traiter de la sorte : la « chasse est nationale » et il faut « [é]liminer l'animal, qu'il soit mâle ou femelle ». En cela le titre « Libérez la bête » est trompeur, puisque le morceau relate une traque se soldant par la mort de la bête : « À la verticale, par les cervicales / Ils ont lynché la curiosité tropicale », une phrase répétée deux fois au début du dernier couplet. Le lynchage et la chasse, dans la signification coloniale, sont très fortement connotés. Le philosophe Grégoire Chamayou écrit que

[l]'éruption violente du lynchage n'est pas un coup de tonnerre dans un ciel serein : elle est le point culminant d'une normalité faite d'un mépris constant et multiforme pour la vie des dominés. Elle est liée à tout un tissu de violences, à tout un paysage mental, de même qu'à une série mémoriale de coups, d'humiliation et de meurtres (Chamayou, 2010, 150-151).

La chasse de l'esclave au sens figuré perd de son côté « métaphorique » lorsqu'on y appose le discours qui animalise le Noir. Dans « Libérez la bête », comme dans les autres variations de cette poétique de l'animalité, l'énonciatrice profite de la nature ambiguë de la bête : cette dernière est chassée, traquée et tuée comme un animal, mais demeure malgré tout douée de parole. Elle donc en mesure de décrire les suites de son meurtre, toujours à la troisième personne : « On la montre, on l'étale, sa mort est un régal ». Pour conclure, elle s'adresse directement à ses meurtriers : « Mais enfin, dites-moi, pourquoi vous avez peur d'elle ? / La bête n'est qu'elle-même, et n'a pas la tête du Teckel ». Bien qu'il soit trop tard, la bête plaide pour son innocence, son inoffensivité et rappelle que la « curiosité tropicale » ne peut changer : elle est ce qu'elle est, incapable de métamorphose, tout comme Casey l'affirmait au sujet de sa peau, un an plus tôt, dans « L'angle mort » (AM).

Il arrive aussi que l'identité de Casey passe par un lexique de l'animalité pour organiser une contre-offensive discursive. À nouveau, une poétique de la réappropriation est intégrée aux discours de l'altérité qui déshumanisent l'énonciatrice. Les injustices qu'elle subit la transforment : « Comment garder forme humaine quand la rage te domine ? » (« À la seconde près », *CC*); « On m'a ordonné d'perdre mais j'ai choisi d'mordre » (« Ennemi de l'ordre », *EO*). La transformation est alors présentée comme une compensation, voire une nécessité : Casey affirme ainsi avoir « assassiné [s]a sensibilité, et puis poussé [s]on premier rugissement » (« Premier rugissement », *LB*). La valorisation de caractéristiques animales concerne également le groupe dont fait partie Casey : « Je me méfie quand on m'aborde et ne me fie qu'à ma horde » (« Ennemi de l'ordre », *EO*).

Casey s'écrit à partir de discours sociaux basés sur la déshumanisation du Noir : les glissements sémantiques connotés péjorativement de « Noir » à « Nègre » le démontrent, tout comme l'énonciation attribuée à un colonialiste ou un marchand d'esclaves. Ce traitement de l'animalisation du Noir revient non seulement à dénoncer tous les discours qui l'ont établie depuis l'Antiquité, mais aussi à montrer leurs effets pervers sur la communauté ciblée. Bien que le groupe soit crucial ici, les élans de résistance que l'oppression suscite se localisent dans une forte subjectivité et l'affirmation de la rappeuse avant tout.

2.2.3 Du corps de l'esclave au corps de la rappeuse

L'absence d'esprit, de conscience et d'intelligence dans la construction de la figure du « Nègre contemporain » ouvre la réflexion sur un aspect central de l'identité raciale : le corps comme cristallisation sémique. D'abord parce que la race, bien qu'elle soit une fiction, s'incarne directement dans la peau et les traits de ceux et celles qui la subissent. Ensuite parce qu'à la figure du Nègre telle que décrite par Mbembe, Césaire, Senghor et Damas, qui passe notamment par une forme d'animalité, est refusée une conscience proprement humaine. C'est appuyer avec Mbembe que « le Nègre est avant tout un corps » (2013, 66). Autrement dit, si le Nègre est dépourvu d'une conscience humaine — « Homme sans qualité, sans âme ni personnalité / Producteur d'incivilités », dit Casey dans « Les contes du chaos » (*CC*) —, s'il lui manque ce qui fait de lui un humain, il ne lui reste que son corps. Et ce corps primitif ne demanderait qu'à être exploité.

Selon Pap Ndiaye, les fondements du racisme moderne se trouvent justement dans la traite esclavagiste à partir du 15^e siècle, basée sur une théorie raciale composée d'arguments religieux, philosophiques et culturels qui expliquaient que la race noire était par définition destinée à être réduite en esclavage (2009, 229-230).

« Créature ratée » fournit une description détaillée du corps de ce « spécimen ». Le contexte de la vente d'esclaves, tel que démontré plus haut, justifie la domination par la description du corps noir :

Et ses cuisses sont trop grosses, ses narines embrassent
Chacune des extrémités de sa pauvre face
Ses fesses sont une énorme masse
Conséquence : sa silhouette n'a aucune forme de classe
Sa peau, une carapace de cuir sans souplesse
Lèvres si épaisses qu'elles en deviennent grimace
La pommette est saillante
Chers clients, clientes, ne vous arrêtez pas à cette laideur criante.

L'esclavage et la colonisation sont conçus comme les conséquences naturelles de l'infériorité de la race noire. Insistant sur la prétendue laideur du corps noir par un emploi la métonymie, Casey décrit chaque partie dans ce qu'elle contient de plus méprisable. Ces différentes composantes et leurs attributs grammaticaux, formant un tout, sont également reliées poétiquement par la contre-asonance en [s] : « cuisses », « grosses », « face », « fesses », « masse », « carapace », « souplesse », « épaisse » et « grimace ». En réduisant le corps noir à un jugement informé par un racisme institutionnalisé, le marchand dépouille les esclaves de leur humanité et justifie toute l'entreprise esclavagiste et coloniale. De ce point de vue, « Créature ratée » s'inscrit tout à fait dans une relation intertextuelle avec le poème « Un Blanc m'a dit » de David Diop, présenté par Senghor dans son *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, où la figure de la métonymie est aussi employée. Différentes parties du corps de l'esclave sont associées aux tâches forcées qu'il accomplit dans une relation de causalité :

Donne-moi ce dos qui ruisselle
Et ruisselle de la sueur fétide de tes fautes.
Donne-moi tes mains calleuses et lourdes
Ces mains de rachat sans espoir (Senghor, 2015 [1948], 175).

Dans les textes de Casey, le corps noir est une véritable toile sémantique et sémiotique : ses attributs, ses défauts, ses blessures, ses séquelles et ses forces sont des signes qui génèrent un sens particulier. Celui-ci est véhiculé par une forte exclusion, un sentiment de dégoût, des préjugés, voire même un imaginaire animal qui lui est associé. Plus encore, Casey fait un lien immédiat à travers le corps racialisé entre sa situation en France et le passé esclavagiste et colonisateur du pays — autrement dit, entre son corps et celui de l’esclave.

Elle écrit, dans « À la seconde près » (CC) : « Hier j’étais l’esclave, aujourd’hui je suis l’épave / À la dérive, sortie de sa cave, et qui manque de savoir-vivre ». Le « je » se confond dans l’esclave et l’épave, les deux partageant une dimension sémiotique par la rime, en plus d’être sémantiquement liés. L’esclave n’a pas vu son statut changer, dominé comme hier par de nouveaux moyens. De façon similaire, le mot « épave » a une résonance à la fois contemporaine et historique : on y voit un individu en marge de la société typique, qui « manque de savoir-vivre ». L’« épave » qui « dérive » renvoie en même temps au bateau négrier, symbole de l’enfermement et de la contrainte imposés à l’« esclave », et figure amplement évoquée par les poètes de la Négritude, comme dans le *Cahier d’un retour au pays natal* de Césaire : « Nous vomissure de négrier [...] Nous, soûlés à crever de roulis, de risées, de brume humée ! » (1983 [1939], 39). Ainsi, l’esclave et l’épave représentent l’amont et l’aval d’un mouvement historique d’altérité, les deux se répondant dans la polysémie de leurs signifiants. Des parallèles symboliques sont tissés de cette façon entre des éléments liés d’une part à l’esclavage et d’autre part à la situation sociale de la minorité noire en France actuelle. Dans « Sac de sucre » (LB), pris en charge par un énonciateur relatant la révolte des siens contre le propriétaire ou le contremaître de la plantation, l’ellipse temporelle permet à Casey de s’exprimer en son nom propre tout en intégrant le groupe à son discours : « Il n’y a pas qu’le salaire pour creuser nos malheurs / Nos anciens tortionnaires sont nos nouveaux employeurs »; « Désormais libres, ouais, mais toujours inférieurs ». L’identité de l’énonciatrice, toujours liée à l’altérité radicale en raison de sa couleur de peau, se dédouble dans les discours de l’esclave et de la rappeuse. Un autre parallèle symbolique est fait entre des formes d’oppressions passées et présentes dans « Travail de nègre » (TT) :

Et chaque jour [les Nègres] naviguent entre barrières et digues
Voguent entre misère et morgue, prisons glauques
Et policiers déguisés en bulldogs.

Dans cet extrait, c'est la navigation qui configure deux significations. L'une, littérale, renvoie de nouveau aux bateaux négriers. L'autre, métaphorique, évoque le fait d'être ballotté d'une situation sociale à une autre — la locution « chaque jour » exprime l'impossibilité de se sortir de cette routine sinistre bien qu'à force de naviguer, on finit normalement par atteindre la terre ferme. Casey brosse ici le portrait d'une réalité ancrée dans le racisme institutionnel et quotidien de la minorité noire en France. Ni les idéaux humanistes de la France ni les mesures modernes économiques ou les politiques d'intégration n'ont pu arrêter le mouvement de dérive décrit par la rappeuse.

Il en résulte un état mental fortement affecté par les traumatismes du passé jusque dans la contemporanéité à partir de laquelle Casey s'exprime : « Et nos séquelles sont telles quelles depuis ces radicales / Déportations faites à fond de cale » (« Comme un couteau dans la plaie », *EO*). Les enjambements étant plutôt rares dans la métrique de Casey, le rejet externe dans cet extrait est frappant. L'agencement syntaxique accentue le mot « Déportations » en début de vers et contribue à souligner le sens du segment : les déportations sont à l'origine, au commencement des blessures collectives. À nouveau, la signification du lexique maritime est dédoublée au passé et au présent : la cale du navire négrier étant l'endroit où l'on entassait les esclaves durant la traversée de l'océan, et l'expression « être à fond de cale » signifie être miséreux, ce dont Casey fait état quant à sa situation en France. Autrement que dans le renvoi au bateau négrier, le lien entre le passé et le présent se déploie dans les blessures visibles infligés au corps :

Mes cicatrices sont pleines de stress
Pleines de rengaines racistes qui m'oppressent
De bleus, de kystes, de peines et de chaînes épaisses
Pour les indigènes à l'origine de leur richesse (« Dans nos histoires », *EO*).

Cet extrait, tout d'abord, rappelle « La complainte du Nègre » de Léon-Gontran Damas, dans lequel la mémoire du corps meurtri par l'esclavage est douloureusement exprimée, le poète y faisant mention

du temps jadis
de coups de corde nouveaux
de corps calcinés
de l'orteil au dos calcinés

de chair morte
de tisons
de fer rouge
de bras brisés
sous le fouet qui se déchaîne (1972, 47).

Dans le morceau de Casey, le champ lexical est construit autour de marques infligées au corps. Celles de l'énonciatrice, au présent, contiennent (« sont pleines de [...]») les marques du passé qu'on destinait spécifiquement aux « indigènes à l'origine de leurs richesses ». L'écho entre les marques du passé et du présent est amplifié par les sonorités rapprochées de « pleines de stress » concernant l'énonciatrice et des « chaînes épaisses » des esclaves. La suite de la piste « Dans nos histoires » confirme et renchérit la portée de la violence infligée au corps racialisé :

On nous agresse, donc on agresse
Ils ont battu des Nègres, violé des Négresses
Donc nos plaies sont grosses et mon crâne endosse
Angoisse et moral en baisse dans mon blockhaus.

Répétée deux fois, la conjonction « donc » est le point tournant de ces vers : elle marque la relation de causalité directe entre les événements du passé directement liés aux corps — les agressions, les coups, les viols — et les conséquences au présent — les agressions, les plaies, une santé mentale défaillante. L'utilisation variée des pronoms personnels et des temporalités trace un sillon entre le passé et le présent, créant un effet de continuité. De l'indéfini représentant le système dominant (« On nous agresse ») et du pluriel référant spécifiquement aux agresseurs (« Ils ont »), à un « on » renvoyant aux Noirs auxquels Casey s'identifie (« donc on agresse »); et du pluriel (« nos plaies ») au singulier (« mon crâne »), le corps noir est l'objet d'une violence historique préméditée, autorisée et validée à tous les niveaux de la société, de façon officielle (à travers l'esclavage et la colonisation) et officieuse (par les discriminations sociales). Il n'y a, dans les textes de Casey, pas d'interruption dans la souffrance que vivent les corps noirs. Ce traitement de l'identité noire est fondamentalement subjectif puisque l'énonciatrice la relate d'une manière spécifique qui n'est pas celle de bien d'autres personnes noires. S'il y a exagération, manque de nuance ou généralisation abusive, c'est parce que la dimension égotique du rap l'autorise tout à fait : l'expérience de la rappeuse et ses propres critères deviennent la grille de lecture incontestable du monde.

Chapitre 3. Une poétique de la réappropriation

2.3.1 La revalorisation de l'identité noire

Malgré le ton sombre des textes cités dans le chapitre précédent, l'écriture de Casey n'est pas pour autant vautrée dans le misérabilisme, ni destinée à faire état d'une position d'infériorité passive. La rappeuse se réapproprie aussi des éléments qui semblaient au premier abord constituer une altérité dont elle ne pouvait se déprendre. À la question de sa position marginale qui serait un choix ou non, la rappeuse, en entrevue, répond que c'est un choix « quand tout est assumé. Par exemple je suis noire, c'est une réalité mais j'aime aussi défendre ça » (Cheravola, 2015).

Selon Achille Mbembe, la raison nègre décrite plus haut est une « *conscience occidentale du Nègre* » (2013, 51). Elle semble pensée analogiquement à l'altérité radicale : elle cherche à définir, encadrer et catégoriser une réalité qui lui est extérieure au point de la réduire à quelque chose de totalement anormal. À ce jugement d'identité peut éventuellement répondre la conscience nègre du Nègre, une « déclaration d'identité », un « geste d'autodétermination, mode de présence à soi, regard intérieur et utopie critique » (*ibid.*), des questionnements posés au « je » et qui renvoient aux jugements posés par la conscience occidentale. À travers elle, « le Nègre dit de lui-même qu'il est celui sur qui on n'a pas prise » (*ibid.*, 52). Il devient un sujet qui dit « je », mais qui, et c'est là l'ambiguïté de la chose, est « frappé par la hantise d'être devenu étranger à lui-même » (*ibid.*, 53-54). Pourquoi ce sentiment d'étrangeté ? Parce que revendiquer sa race, pour celui qui est réduit en esclavage, c'est se « souvenir d'un corps, d'une voix, d'un visage, d'un nom sinon perdus, du moins violés et souillés, mais qu'il faut à tout prix réhabiliter » (*ibid.*, 59). Encore une fois, il est important de replacer la thèse de Mbembe dans le contexte historique où la réalité des Noirs, du point de vue occidental, était bien souvent uniforme et liée à un état d'infériorité. Les textes de Casey reprennent ce discours et en font le point de départ d'un discours identitaire, sans que cela ne signifie qu'il vaille en tous points pour toutes les expériences noires.

Dans le « rap de fils d'immigrés », voire le rap français en général, les relations d'intertextualité avec les textes des auteurs postcoloniaux ou ayant traité de la condition des minorités racialisées et opprimées, en particulier ceux de la Négritude, est fréquente. Le rappeur Rocé (2006) affirme chanter « la langue de Kateb Yacine, dépassant celle de Molière ». Le refrain du morceau « Les coulisses de l'angoisse » de La Rumeur (2002) va comme suit : « Quelques

rumeurs larvées comme des braises qui menacent de s'enflammer après l'extinction d'un incendie », reprenant presque mot pour mot un extrait du livre *Les damnés de la terre* de Frantz Fanon (2002 [1961], 78) : « L'observateur averti [après la décolonisation] se rend compte de l'existence d'une sorte de mécontentement larvé, comme ces braises qui, après l'extinction d'un incendie, menacent toujours de s'enflammer ». Hamé de La Rumeur (2015) entame de cette façon une autre piste du groupe : « Question à chaud, *hermano* / Ça fait quoi d'être un problème ? », similairement à W.E.B. du Bois, qui demandait « Quel effet ça fait d'être un problème ? » dans les premières pages du livre *Les âmes du peuple noir* (2007 [1903], 9-10).

Casey n'hésite pas à nommer certains auteurs qui font figure de références, voire de mythes dans son histoire personnelle. Pendant le séminaire auquel elle a pris part à l'École normale supérieure, la rappeuse parle d'Aimé Césaire comme du « roi de la Martinique » et elle affirme : « J'ai découvert Césaire en m'intéressant au rap, vers quatorze, quinze ans. Je me demandais : "Comment on se construit une dignité en tant que Noir en Occident ?" Ces auteurs m'ont permis de me tenir debout » (Carinos et Dufau, 2016). La littérature représente une part d'inspiration importante pour la rappeuse, du moins quand il s'agit de dire sa couleur de peau, de comprendre les implications historiques et les inférences mentales des réalités noires et du mot « Nègre ». Parmi la liste d'éléments propres aux Antilles dont elle fait l'inventaire dans « Chez moi » (*TT*), Casey demande : « Connais-tu Frantz Fanon, Aimé Césaire, Eugène Mona et Ti Émile ? ». Ces deux derniers étant des musiciens martiniquais, il serait alors juste d'avancer que des éléments culturels variés peuvent faire office d'inspiration artistique pour Casey, du moment qu'ils lui permettent de s'exprimer et de s'affirmer en tant que sujet noir : « Fanon et Césaire m'ont autant influencée que Nicky Larson ou Arnold et Willy. Il n'y a pas de suprématie de la littérature sur le reste » (Carinos et Dufau, 2016). Ces références en disent long sur ses filiations idéologiques et esthétiques de Casey. Ses couplets très imagés, l'ironie cinglante et l'oralité inhérente au rap participent à ancrer le rap de Casey au carrefour de plusieurs références esthétiques, où la littérature et les autres formes d'art consacrées ne priment pas nécessairement. Malgré le cosmopolitisme avoué de la rappeuse et malgré l'influence de séries télévisées populaires ou du genre *anime*, il est toutefois juste d'avancer que les auteurs fondamentalement engagés dans le combat des Noirs constituent l'intertexte principal du rap de Casey.

Le contexte de l'esclavage sert donc tout autant à rapporter une altérité radicale qu'à valoriser le corps noir, ses cultures et ses histoires. Citée plus haut, la révolte de l'esclave dans « Sac de sucre » (*LB*) en est un exemple, où le narrateur a « pris la décision, sans trouble ni confusion / De baptiser le béké¹⁴ d'une belle incision ». « La marque de la chaîne » (*CC*), avec B.James, l'illustre de façon plus exemplaire. Le mot « chaîne » dans le titre et la formule « J'ai la marque de la chaîne / Et celle du champ/chant de coton » dans le refrain renvoient à une cristallisation narrative dans l'histoire des Noirs. L'ambivalence créée par l'oralité du rap amplifie l'importance du champ/chant, puisqu'il est impossible, en écoutant la chanson de départager la prononciation entre les deux graphies possibles. Il n'est alors pas exclu que la rappeuse fasse autant référence aux champs où le travail forcé était accompli qu'aux chants des esclaves, comme le negro spiritual ou le blues, inventés pendant l'accomplissement des tâches. Car la musique — et en particulier la musique noire de contre-courant — possède une importance notable dans le parcours artistique de la rappeuse. La musique des albums *L'angle mort* et *Les contes du chaos* est assurée par le groupe de rock alternatif Zone Libre; celle de son plus récent projet, *Ausgang*, est à nouveau assurée par une guitare, une basse et une batterie. Dans « Chuck Berry » (*G*), le premier morceau d'*Ausgang* paru en 2020, Casey déclare : « Te voiler la face, c'est te faire croire que l'inventeur du rock n'a pas du tout mes gènes ». Les Noirs, à travers des genres musicaux dont ils sont les inventeurs, sont associés à une humanité résistante : « Ma race a mis dans la musique sa dignité de peur qu'on lui prenne / A fait du blues, du jazz, du reggae, du rap pour lutter et garder forme humaine ». Le refrain de « La marque de la chaîne », quant à lui, égraine une liste d'éléments culturels hors normes fièrement revendiqués :

J'aime les pompes et la sape
Le rock et le rap et puis claquer des ronds
Le piment, le ti-nain¹⁵, l'arachide, le bissap¹⁶ [...]
J'ai tatoué sur le front : « déclaré·e inapte à l'intégration ».

¹⁴ Créole né aux Antilles. Le terme désigne plus précisément les Blancs habitant les Antilles, généralement de riches propriétaires terriens ou des descendants des anciens colons.

¹⁵ Nom donné à la banane plantain verte dans les Antilles.

¹⁶ Jus formé à partir du calice de l'Oseille de Guinée, un hibiscus des Antilles.

L'ironie marque l'écriture de ce morceau de part en part. Dans le refrain cité ci-haut, sans nommer sa couleur de peau, Casey énumère explicitement une foule d'éléments qui y sont associés, tantôt selon des stéréotypes (« les pompes et la sape ») ou par association culturelle (la musique et la nourriture). Ce refrain est l'un des exemples les plus frappants de la poésie de la réappropriation chez Casey. Le sujet noir ayant vécu une neutralisation de son expression à travers l'histoire — ou une déformation, une mésinterprétation de cette expression —, Casey brise cette tendance en étalant les éléments qui participent plutôt à une valorisation de son identité. Dans le cadre du rap énoncé par Casey, cette identité noire devient incontestablement positive par l'agencement des substantifs et des verbes transitifs forts comme « aimer » et « claquer ». Par ailleurs, « claquer des ronds », « pompes » et « sape », d'un niveau de langue plus familier, ancrent l'énonciation de Casey dans une forme d'expressivité orale se voulant spontanée parce que proche du parlé. Cette opération de réappropriation trouve son comble dans la conclusion du refrain, au dernier vers. Casey y désamorce la puissance d'altérité du discours raciste en court-circuitant son propos et en revendiquant de façon provocatrice sa mise à l'écart de la société dominante (« J'ai tatoué sur le front : « déclaré·e inapte à l'intégration »). Succédant à l'énumération d'éléments qui créent une différence signifiante avec le reste de la société, le tatouage que la France contemporaine lui a attribué est brandi fièrement, à l'instar des styles vestimentaires et musicaux marginaux ou des aliments des Antilles. Ce tatouage, par sa caractéristique essentiellement permanente, renvoie à la « marque de la chaîne » ayant suivi l'énonciatrice depuis les esclaves jusqu'au présent. Le corps noir, dans ce morceau est stigmatisé au sens de « marqué », à la fois par les chaînes durant l'esclavage et par l'altérité imposée par la société contemporaine.

Dans son couplet de « La marque de la chaîne », Casey détourne à nouveau le sens de ses propos dans le cadre de sa poésie de la réappropriation en affirmant : « Captifs, quatre-cents ans, libres, cent cinquante / Inutile que je détaille tous mes comptes aujourd'hui¹⁷ », comme si ces « comptes » étaient si évidents qu'il ne vaut pas la peine d'en fournir les détails. Elle entreprend pourtant ce projet : « Alors oui, je rabâche les cordes et la cravache / Que les ignorants sachent que c'est loin d'aller mieux ». L'identité de Casey est encore une fois départagée entre le groupe

¹⁷ Cet extrait est un exemple du point de vue particulier de Casey au sujet de l'histoire des Noirs. Évidemment, cette histoire ne débute pas avec l'esclavage, mais chez la rappeuse, les contacts difficiles avec l'Occident en marquent le début.

à travers l'Histoire (celle de la colonisation, l'esclavage et de son abolition) et son individualité marquée par un « je » imposant. Mariant les deux positions, c'est au nom des siens que ce « je » entend bien récupérer son dû, c'est-à-dire une compensation pour tous les profits générés sous les régimes coloniaux et esclavagistes :

Je réclame pour le rhum une complète gratuité
Et la somme majorée du taf' exécuté
Et pendant qu'on y est, pensez à rajouter
Un siècle d'annuités et un de RTT.

La cohésion de cet extrait est créée par une rime continue en [te], puis par un propos dénonçant l'exploitation de la force noire et les tâches obligées qui n'ont jamais été rémunérées en créant un parallèle avec l'exploitation moderne dans le monde du travail. Par l'exemple du rhum au premier vers, le stéréotype du noir ivrogne est récupéré, tout en rappelant l'importance culturelle et historique de cet alcool dans les Antilles — Casey demande d'ailleurs, dans « Chez moi » (*TT*) : « Sais-tu qu'on soigne tout avec le rhum ? / La tristesse, les coupures et les engins ». Le commentaire implicite de la rappeuse dans « La marque de la chaîne » rappelle surtout que le rhum est étroitement lié à la colonisation et à l'esclavage, puisque l'alcool est produit par la fermentation du jus de canne, l'une des principales productions dans les plantations antillaises. Avec peut-être autant d'ironie que de sérieux, Casey réclame que le produit de la sueur et de la force des Noirs pendant des siècles lui soit offert gratuitement. Les trois vers suivants abondent dans le sens de cette dénonciation d'un travail lucratif pour la métropole n'ayant jamais été rétribué. Il s'inscrit dans un grand débat plus sérieusement tenu aux États-Unis, mais qui touche également la France, voulant que les descendants des esclaves issus de la traite transatlantique obtiennent une forme de compensation (financière, matérielle, etc.)¹⁸. Dans le texte de Casey, cette demande est traduite par des compensations formulées dans le cadre de l'économie contemporaine. Ainsi, non seulement la somme du travail lui-même doit être majorée et remboursée, mais la rappeuse exige aussi cent ans de paiements d'intérêts et de capital, et cent ans de réduction de temps de travail, c'est-à-dire des jours de repos pour des employés dépassant un certain nombre

¹⁸ Sur ce sujet, voir les ouvrages : *The Case for Black Reparations* (Boris Bittker, 1973); *Reparations: Pro & Con* (Alfred Brophy, 2006); *Reparations for Slavery and the Slave Trade: A Transnational and Comparative History* (Ana Lucia Araujo, 2017).

d'heures de travail — critère que les esclaves, puis les ouvriers par la suite, remplissent largement. Le lien entre le passé et le présent dans la domination des Noirs est à nouveau tracé, cette fois par des termes propres au monde du travail moderne utilisés pour dénoncer l'exploitation des esclaves.

Dans « Les mains noires » (*AM*), à l'ironie est substitué un mode d'énonciation se rapprochant de l'hommage. Il est encore question du corps partagé entre le passé et le présent, cette fois en tant que source d'inspiration. Ainsi, Casey nomme les mains d'Aimé Césaire

Quand elles ont saisi la plume et l'encrier
Et puis m'ont rendu la dignité
Avec le retour au pays natal de son cahier.

Elle mentionne également celles de Martin Luther King, Malcolm X, Toussaint Louverture, Tommie Smith, Frantz Fanon, Raphaël Confiant, Rosa Parks et Angela Davis. Casey exprime un rapport de filiation clair à des militants, des révolutionnaires et des auteurs de régions du monde variées ayant abordé la question raciale. La filiation passe aussi, plus sobrement, par les mains des femmes proches de la rappeuse : « celles de ma mère [...] / Quand je quitte ma terre, celles de ma grand-mère ». Le lien entre l'identité de la rappeuse au présent et l'héritage des esclaves (et plus largement des opprimés) clôt le couplet :

Les mains mutilées, empalées, empilées, gangrenées
À genoux, sans raison enchaînées
Qui ont tenu bon même à bout et dominées
Je suis fier·ère d'avoir les mêmes que celles de mes aînés.

Dans les deux premiers vers, les attributs se succèdent et équivalent, pourrait-on dire, à des synonymes de « noires », tous fortement connotés de la souffrance et de la violence de l'esclavage (on notera la présence de la chaîne, au deuxième vers). Dans l'écriture de Casey, le réseau sémantique associé à la couleur de peau évoque une série d'expériences qui ont marqué les corps noirs : celles de la pauvreté, de la soumission, du travail forcé mais également de la résistance et de la fierté, comme les deux derniers vers en font le constat. Dans cet extrait, les épithètes nombreuses rappellent la pratique littéraire d'Aimé Césaire, riche en adjectifs et en attributs :

Putréfactions monstrueuses de révoltes
inopérantes,
marais de sang putrides

trompettes absurdement bouchées
Terres rouges, terres sanguines, terres consanguines (1983, 25).

Au vu des remarques de Casey en entrevue au sujet de Césaire, les échos et les ressemblances dans la forme que prennent leurs écritures ne sont pas dus au hasard. Le lien de filiation se fait concrètement à travers les mains, qui ont autrefois accompli le travail dans les plantations, et qui, aujourd’hui, écrivent et réécrivent une certaine identité noire.

2.3.2 Écrire l’aliénation

Une autre référence revendiquée de Casey est Frantz Fanon, psychiatre et essayiste farouchement engagé dans la lutte anticoloniale. L’un des principaux champs d’analyse de Fanon était l’aliénation à soi-même causée par le régime colonial (Fanon, 2018). Fanon étudiait en tant que médecin les conséquences pathologiques de cette aliénation sur des sujets colonisés. Les textes de Casey y font directement écho par des questions de santé mentale liées à la stigmatisation en France, autant en ce qui concerne l’entourage de la rappeuse qu’elle-même. Un extrait de « L’exclu » (*EO*), une longue énumération en un couplet unique de divers aspects liés à l’identité de la rappeuse, va comme suit :

[Je parle] De crimes, d’intérim, de déprime
De ceux et de celles qui ne riment plus à rien et se suppriment
Ceux qui prennent Deroxat, Espéral et Tranxène
Assimilent Athymil, Laroxyl et toxines.

La dénomination des différentes marques de médicaments antidépresseurs et anxiolytiques sous-entend une proximité de l’énonciatrice avec la réalité des maladies mentales. Par ailleurs, la rime répétée entre les mots « crimes », « intérim », « déprime » et « riment » crée un lien sémantique et narratif où la criminalité, l’emploi en situation précaire et la fragilité mentale découlent l’un de l’autre, et se soldent par le suicide (« se suppriment »). Les phonèmes semblables des deux derniers vers (« Assimilent Athymil »; « Deroxat », Tranxène », « Laroxyl ») ont un effet proche de la paronomase : les médicaments se confondent entre eux, comme si l’entourage de Casey baignait continuellement dans la prise de médication. Les couplets de Casey dans l’album *Toute entrée est définitive* avec l’Asocial Club laissent une place importante aux thèmes de la

mélancolie, de la dépression, de la solitude et du suicide, qui sont de près reliés à la *condition* de Casey, pour reprendre le terme de Pap Ndiaye :

Je bois trop, je dors mal, fuis le commun des mortels
C'est normal, mes séquelles m'ont cassé·e, laissé·e tel·le quel·le
Mes doutes sont des morfals, je cherche une route mais laquelle ?
(« Mes doutes », *TEED*)

ou encore :

Y a ma tête sous le couperet, y aura pas d'paix dans le couplet
Hier, mes plaies je les épelais toutes, mais personne ne m'écoutait [...]
Où t'étais quand je toussais, j'étouffais, quand je doutais
Quand je tentais de calmer ces pulsions morbides qui me poussaient ?
(« Ghetto music », *TEED*).

Dans ces extraits, on note d'abord la reprise des termes « séquelles » et « plaies », déjà fortement connotés à ce stade de l'œuvre de Casey, qui réactivent le souvenir de l'esclavage et indiquent un état mental affecté par cet héritage. Plus largement, Casey pose la dépression et les problèmes de santé mentale comme le résultat de l'hostilité de la société française envers les Noirs en banlieue — d'où le titre « Ghetto music ». Plutôt que de favoriser une émancipation du sujet malgré ses différences, cette société entraîne plutôt le corps, déjà l'objet d'une altérité violente, dans la fragilité et la solitude. Casey identifie donc le corps meurtri comme le centre de son altérité dans une sémiotique du corps souffrant. Si le corps est la cause de l'altérité, les conséquences de cette altérité s'y inscrivent autant dans des actions (« Je bois trop, je dors mal, fuis le commun des mortels »; « je toussais, j'étouffais ») que dans une instabilité psychologique (« mes séquelles mon cassé·e »; « Mes doutes sont des morfals », « je tentais de calmer ces pulsions morbides »). En guise de réaction à cette souffrance ininterrompue du corps, Casey tente dans le premier extrait une fuite qui semble perdue d'avance puisque les conditions permettant de quitter l'état de fragilité dans lequel elle se trouve ne sont pas fournies par la même société l'ayant placée en position d'infériorité (« je cherche une route, mais laquelle ? »). Dans le second extrait, Casey adopte une position jusqu'au-boutiste (« y aura pas d'paix dans le couplet ») signifiant que même placée sous la guillotine de la société contre laquelle elle s'exprime (« Y a ma tête sous le couperet »), elle ne cédera pas. Bien qu'elles semblent opposées, les deux réactions intégrées à la sémiotique du corps

souffrant (la fuite et la confrontation) convergent vers un refus de toute forme de *statu quo* et d'acceptation de cette souffrance.

Les évocations de la mort et du suicide sont très fréquentes dans *Toute entrée est définitive* : « Je sais pas cicatriser, je suivrai mes visions / J'attendrai la rosée et l'effet du poison » (« Creuser », *TEED*); « J'ai le calibre sous le menton, je vis la nuit, fais le plancton / Sous les crampons j'ai du goudron, je voudrais sauter du ponton » (« Mes doutes », *TEED*). Ces troubles mentaux chez l'énonciatrice ont une origine : sa condition de postcolonisée dans un pays qui est civilement le sien mais où elle ne se sent pas chez elle. Ainsi, elle emploie la formule percutante : « Je veux planer, je suis damné·e, la terre ferme me le rappelle » (« Mes doutes », *TEED*). L'allusion au titre de l'ouvrage de Fanon est évidente et la multiplicité des significations associées à la « terre » instaure une polysémie intéressante : la terre ferme peut représenter à la fois la France où il ne fait pas bon vivre pour tout le monde, la terre qui fait suite à la traversée de l'océan dans le bateau négrier, ou symboliquement la réalité douloureuse du quotidien.

Le couplet de Casey dans « L'hiver est long » (*TEED*) développe le thème de la mélancolie du point de vue d'une enfant d'immigrés. Le contexte est celui d'une température hostile : « J'attends la fonte des glaces [...] Capuche, bonnet, manque plus que les lunettes de ski ». Mais surtout, c'est la relation au pays d'origine qui occupe l'écriture :

Un appel du pays et vient la putain d'nostalgie
Chiquetaille de morue et mon ventre est nourri
Mets dans mon colis deux ignames et un gros cubi
De Neisson, Trois-Rivières ou bien la Mauny
N'oublie pas le citron, l'sucre et le sirop batterie
Ici je m'ennuie, je suis à l'agonie.

Cet extrait semble être un versant plus sombre de « Chez moi », dans lequel Casey énumère toutes ses fiertés en lien avec les Antilles, toutes les particularités et les mythes qui y sont rattachés. L'écriture est d'abord tournée vers sa solitude. La Martinique n'est pas un objet extérieur évoqué avec fierté, elle est un manque violemment rappelé (« la putain d'nostalgie ») par ce soudain appel du pays, qui pourrait tout autant être un appel téléphonique que les pensées de la rappeuse. Pour y palier, Casey se réfugie dans la nourriture, que la formule « dans mon colis » suggère provenir directement de la Martinique, par une sorte de fantasme difficile à réaliser. En creux, Casey

exprime une distance infranchissable dans l'instant présent entre elle et son pays d'origine. Il semble quand même qu'elle soit parvenue à rejoindre la Martinique, peut-être dans un restaurant antillais en France, ou alors toujours dans son imagination, puisque son « ventre est nourri ». Mais malgré la satisfaction corporelle procurée par cet élément culturel primordial dans les Antilles, le manque (la Martinique) et le baume (la nourriture) génèrent une inévitable mélancolie chez la rappeuse. Contrairement à « La marque de la chaîne » où « le piment, le ti-nain, l'arachide, le bissap » sont des marques revendiquées de son altérité, ici la nourriture des Antilles n'a pas l'effet escompté du remède. Elle est au mieux une bouée de sauvetage qui la retient tant bien que mal de couler.

La tendance de Casey à traiter de ses séquelles psychologiques se maintient jusque dans son plus récent album, *Grangrène*, avec *Ausgang*. En entrevue, la rappeuse confirme y traiter davantage des répercussions du mal plutôt que de ses causes, parce que « la réelle destruction, [c'est] celle du psychique. Une fois qu'il est atteint, tu détruis vraiment la matrice, tu n'es plus en capacité de lutter et l'autodestruction commence » (Volle, 2020). C'est à partir de cette intervention de Casey, manifestement inspirée des travaux de Fanon, qu'il est possible de comprendre les extraits cités plus haut qui abordent la dépression, la consommation de drogues et les tendances suicidaires :

Ce que je perçois autour de moi et plus généralement dans la société, ce sont des névroses mal ou pas traitées, de la solitude, de l'autodépréciation, toutes ces choses où t'as pas besoin d'un flic pour te menotter. T'es tellement sur tes propres douleurs, tes propres impasses que tu te tiens tranquille toi-même en fait. La société te dévitalise, te déshumanise, ça c'est réel. Quand tu vas en quartier, tu vois que la rue est mortifère. Effectivement, l'argent manque alors les gens se tirent dessus, s'envient. Mais c'est surtout la tête qui est atteinte alors que c'est le centre névralgique de la lutte. Les gens n'ont plus les moyens de penser, de réfléchir à leur condition (Volle, 2020).

« Aidez-moi » (*G*) s'ouvre justement sur l'impossibilité d'exprimer cette situation de perte, non pas à cause d'une névrose ou des drogues, mais parce que l'énonciatrice l'a répété trop de fois : « Plus rien à déclarer, j'ai des carnets, j'ai des cahiers / Où j'ai déjà tout détaillé de la tristesse et la souffrance ». Pourtant Casey s'y prend à nouveau, réitérant son état et le martelant à l'auditeur : « Dans ma cervelle je laisse parler entre elles mes angoisses »; « Et j'ai tous mes

démons qui me suivent à la trace »; « La folie va m'avalier j'suis harcelé·e par mes doutes / Ils me retiennent par le cou et la corde est nouée ». Dans « Gangrène » (*G*), pseudonyme attribué à cette folie habitant l'énonciatrice, Casey va jusqu'à personnaliser son mal : « La douleur grandit vite, elle est sans limite / Quand je l'ignore, elle me rend visite ah ! » ou à lui attribuer la parole : « Je suis ta gangrène, tu es hanté·e, je suis plantée chez toi / Mon couteau est tranchant j'en veux à ta santé » (« Gangrène », *G*).

Au premier abord, la reprise du thème de l'aliénation semble aller à contre-courant d'une idée de réappropriation et de libération que sous-tendaient tous les travaux de Fanon. Ce dernier, en traitant l'aliénation subie par les colonisés, visait à une désaliénation collective de tous les opprimés. Or, l'écriture de l'aliénation à soi par un « je » omniprésent n'est-elle pas justement un processus implicite de désaliénation ? Cette performativité de l'écriture, qui met à distance le problème en en fournissant les causes et les effets est un élément crucial pour saisir les textes de rap de façon générale, et plus précisément la manière dont se déroule et devient cohésive toute la poétique identitaire de Casey. La rappeuse retranscrit les lectures négatives des corps noirs puisées dans le discours social, dans le regard des autres et selon sa propre conception de son identité, le tout dans une énonciation où la subjectivité domine. Certains discours associés à cette signification raciale sont repris et agencés pour lier les réalités du passé et celles du présent. En traitant de la condition des Noirs en France, en écrivant les corps noirs décriés par des associations à un passé douloureux, en nommant l'altérité et l'aliénation, et plus encore en les écrivant en son nom propre en usant des mots de l'opresseur, Casey réduit le pouvoir absolu de ces mots sur la figure de l'énonciatrice.

Troisième partie

La banlieue chez Casey : rhétoriques spatiales de l'altérité

Si la race peut être considérée comme la source principale de la mise en l'altérité de Casey, l'une de ses conséquences les plus notables est l'isolement géographique dont la rappeuse fait état, incarné directement dans la problématique des banlieues ou des « quartiers sensibles ». Cette dernière appellation découle en partie du terme Zones urbaines sensibles (ZUS), qui sont des « territoires infra-urbains définis par les pouvoirs publics pour être la cible prioritaire de la politique de la ville, en fonction des considérations locales liées aux difficultés que connaissent les habitants de ces territoires » (INSÉE). Dans le langage employé sur le sujet, « banlieue » et « quartier sensible/difficile/populaire » sont des termes interchangeables, du moins lorsqu'ils visent à désigner des lieux où seraient concentrées les populations immigrées, pauvres et ne s'étant pas intégrées à la société française. Cette partie du mémoire étudie la relation de causalité entre l'altérité raciale et l'altérité spatiale qui en résulte dans les textes de Casey. Pour ce faire, une définition et un état des lieux des discours sur « la banlieue » s'imposent.

Chapitre 1. La banlieue : définitions, esthétiques et constructions sociales

3.1.1 Banlieue, ghetto et rap

Le mot « banlieue » provient du vocabulaire juridique et administratif du Moyen-Âge. En droit féodal, le ban désignait le pouvoir de commandement du seigneur. Ainsi, la « banlieue » équivaut à « la couronne qui entoure la ville et qui est en principe, mais non systématiquement, d'une lieue de large », et qui est régie par la même autorité (Vieillard-Baron, 2008, 23-24). Dans cette acception première, la banlieue est censée entretenir une relation de complémentarité avec la ville : d'une part la ville est le « le centre qui protège » et d'autre part la banlieue représente « la ceinture qui nourrit » (*ibid.*, 24). À partir de la Restauration, dans la première moitié du 19^e siècle, le mot change radicalement de signification. La banlieue sert alors à désigner la périphérie de la ville et dès lors s'installe une relation de dépendance et d'opposition entre la ville-centre et tout ce qui l'entoure (Vieillard-Baron, 2011, 29). Puis, avec la révolution industrielle,

les divisions sociales de l'espace se précisent et le mot « banlieue » se charge d'appréciations péjoratives. Les grandes villes commencent à déverser sur la périphérie les populations qu'elles ne peuvent plus loger, et la campagne y envoie les hommes qu'elle ne peut plus nourrir. La banlieue devient un exutoire pour les activités encombrantes et polluantes : ateliers, gares de triage, stations d'épuration, usines à gaz, décharges... De nombreux services s'y installent : terrains de sport, hôpitaux psychiatriques, hospices, prisons, cimetières par exemple (Vieillard-Baron, 2011, 30).

Aujourd'hui, selon les études de l'INSÉE, « [l]es communes qui ne sont pas villes-centres constituent la banlieue de l'unité urbaine ». Par exemple, le Blanc-Mesnil, commune où Casey réside, fait partie de la banlieue nord de Paris.

Hervé Vieillard-Baron, géographe spécialisé dans la question urbaine et des banlieues, invite à retenir que la banlieue est un terme portant une charge significative qui la dépasse, car elle est souvent analysée comme un objet d'opinion plutôt que comme un objet scientifique (2008, 21). Le point de vue scientifique démontre que la confusion est généralisée entre les termes consacrés et les perspectives subjectives, que les communes constituant la banlieue d'une ville sont tout sauf homogènes et qu'il devient facile de faire l'amalgame entre la banlieue et le « quartier sensible » ou le « ghetto ». Selon Vieillard-Baron, de nombreuses enquêtes montrent que la banlieue est « rarement synonyme de confinement social et d'exclusion » et que « les deux tiers des locataires de groupes d'habitat social se déclarent satisfaits de leur logement » (2008, 28). Cela est tout à fait normal, avance-t-il, puisque la banlieue rassemble une variété notable de territoires allant de zones industrielles aux grands ensembles d'habitations modernes (2011, 31). Ainsi, « banlieue » serait avant tout le terme technique qui désigne une multitude de communes aux conditions sociales variées entourant une ville-centre.

Mais les banlieues sont-elles parfois de véritables ghettos ? Toujours selon Vieillard-Baron, le ghetto est défini par « l'addition de la contrainte résidentielle imposée d'en haut, de l'enclavement géographique, de la stigmatisation et du sentiment d'appartenance communautaire sur un fondement ethno-religieux » (2011, 37). Conséquemment, « les quartiers sensibles ne sont pas des ghettos, mais ils connaissent une « tension » certaine vers le ghetto » (*ibid.*). Pour Didier Lapeyronnie, sociologue dont les travaux ont majoritairement porté sur les quartiers périphériques, il est primordial de retenir que les ghettos sont avant tout une construction sociale et culturelle

fortement liée à un pouvoir politique. Si les habitants des ghettos sont vus « comme des problèmes, définis par leurs manques supposés ou réels, par leur distance aux normes dominantes » (2008, 17), les habitants des banlieues, sans forcément vivre la contrainte résidentielle fondée sur le critère ethnocoreligieux, vivaient leur territoire selon une « logique de ghetto » (*ibid.*, 12-13).

En bref, la réalité sociale, politique et culturelle démontre que le mot « banlieue » est largement utilisé par les politiciens, les journalistes, les sociologues, sans oublier les rappeurs, pour désigner les communes affectées par des problèmes sociaux comme la pauvreté, le chômage et l'isolement social, même si les réalités socioéconomiques des banlieues françaises sont variées. La chercheuse Bettina Ghio (2015) a étudié la façon dont la banlieue est représentée dans des textes de rap français. Elle est arrivée à la conclusion que pour décrire leurs quartiers et leurs banlieues, les rappeurs emploient le terme « ghetto » d'une façon si répandue qu'il est devenu un « territoire rhétorique ». Dans les morceaux que Ghio a analysés, la « banlieue », le « quartier » et le « ghetto » sont des termes interchangeables renvoyant plus ou moins à la même chose, c'est-à-dire au lieu où les rappeurs habitent, flânent, confrontent la police, font la fête ou s'affrontent entre groupes rivaux. En effet, cette tendance est vérifiable dans la majorité des textes de rap français faisant mention d'un territoire sous une forme ou une autre. Il peut s'agir d'un commentaire porteur d'une conscience historique comme chez Tandem (2001) : « Et les juges, eux, que veulent-ils ? La coulée du ghetto ? / Ou d'attendre l'arrivée d'un dérivé de Soweto ? ». Une esthétique purement symbolique liée au territoire est parfois privilégiée, comme le groupe IAM (1991) qui, pour mettre de l'avant l'originalité de leur art, joue sur la proximité des signifiants de la ville de Marseille et de la planète Mars. Parfois, l'appartenance à un quartier, une ville ou un département est exprimée : la piste « J'suis né à Pigalle » (Stomy Bugsy, 2003) en est un exemple¹⁹. Le territoire est manifestement d'une importance primordiale pour l'esthétique et les discours du rap français. Pourtant, les rappeurs ne peuvent être réduits qu'à des voix qui proviennent des quartiers ou des banlieues et qui tenteraient d'en transmettre un portrait réaliste. Ils font plutôt des choix esthétiques à travers leurs textes, leurs vidéoclips et leurs postures, créant une certaine image de la banlieue,

¹⁹ Il est important de souligner, avec l'exemple de la Pigalle, que tous les « quartiers populaires » ne sont pas situés hors de la ville-centre, et que tous les rappeurs ne sont pas systématiquement issus d'une banlieue. En plus de la Pigalle, dont sont aussi résidents les membres de La Rumeur, les X a.k.a les X-Men viennent de Ménilmontant, dans le 20^e arrondissement, Oxmo Puccino a habité dans le Danube, quartier du 19^e arrondissement de Paris, etc.

comme l'affirment les Fabolous Trobadors : « C'est le rap qui a créé la banlieue, ce n'est pas la banlieue qui a créé le rap. [...] Avant, le concept de banlieue, c'est un concept de sociologues, d'une niaiserie infernale » (Lemahieu, 1999).

Ainsi la banlieue, le quartier ou le ghetto sont des entités plus ou moins « créées » par le discours social et politique — et par le discours rap, au sens où les textes de rap leur attribuent une signification et une identité, que ce soit par exagération, par invention ou par comparaison. C'est dire qu'on ne peut porter les seules lunettes sociologiques ou urbanistes pour comprendre la relation entre la banlieue et le rap. Au contraire, comme le propose Ghio, il devient « essentiel d'observer comment le rap parle de la banlieue afin de reconsidérer le sens de ce terme dans une autre perspective que celle de la stricte imitation du réel » (2015, 2). À partir de là, il serait plus juste de voir le « ghetto », le « quartier », la « cité » et la « banlieue » ainsi que tous les autres termes employés par les artistes rap comme des *motifs* de leur lieux de résidence. Ces lieux sont marqués par une distance physique ou symbolique avec le centre et sont étroitement liés à des enjeux sociaux comme la pauvreté, le chômage, la violence et la criminalité. Dans cette optique, bien des rappers reconnaissent que la banlieue est devenue une catégorie esthétique. Casey elle-même affirme que le rap n'est pas l'exclusivité des banlieusards, bien qu'« habiter en banlieue donne une légitimité; ça permet de savoir de quoi l'on parle. Mais pour certains rappers, c'est devenu une posture [...], du marketing » (Léo, 2010).

3.1.2 La banlieue française, lieu postcolonial par excellence

Quels sont plus précisément les enjeux sociaux et postcoloniaux liés aux banlieues? Jusqu'au milieu des années 1970, la question sociale en France est avant tout concernée par les réalités ouvrières et syndicales. Brutalement, ces dernières sont remplacées par la situation dans banlieues et les émeutes urbaines, là où les « laissés pour compte y côtoient les immigrés » (Dubet et Lapeyronnie, 1992, 7-8) et où les problèmes de pauvreté, de violence, de consommation ne parviennent pas à être masqués par la solidarité et le dynamisme de beaucoup de leurs habitants. Avant ce changement de paradigme, les « banlieues rouges » (l'ensemble des villes largement peuplées par des ouvriers) avaient le pouvoir « d'absorber » les populations immigrantes, puisque ces dernières se trouvaient avant tout en France pour des besoins de main-d'œuvre. Or, vers le

milieu des années 1970, la France est passée d'une immigration de main-d'œuvre à une immigration de peuplement. De plus en plus de familles s'installent définitivement sur le territoire métropolitain, et elles arrivent de surcroît en même temps que survient la crise économique (*ibid.*, 79-81). À partir de là se dessinent les premiers enjeux de masse liés à l'arrivée et à l'exclusion de ces immigrants et, des années plus tard, à la présence de leurs enfants nés sur le sol français. Car les familles pauvres et ayant un niveau d'instruction plus bas que les Français « de souche » peinent à quitter le quartier détérioré où elles habitent, et si elles y arrivent, elles sont remplacées par des familles avec aussi peu, voire moins de moyens. En résulte une « homogénéisation par le bas » donnant au quartier ou à la commune une image pouvant être répulsive pour certaines personnes et où les problèmes sociaux se perpétuent continuellement (Robine, 2008, 188-189).

Plutôt que la catégorie large d'« immigrés », qui peut inclure des individus de tous les pays, la présente étude s'intéresse à une immigration particulière, celle d'Afrique et des Antilles — autrement dit, « l'immigration postcoloniale », un terme notamment utilisé pour parler de la minorité noire et maghrébine en France²⁰. D'autres ethnies, les Vietnamiens par exemple, font certes partie de l'immigration postcoloniale de France; c'est en revanche surtout « aux Noirs et aux Arabes que chacun pense lorsque la presse ou des personnalités politiques évoquent, par exemple, la “délinquance des immigrés”, le “risque du communautarisme” ou les “ratés de l'intégration” » (Robine, 174-174). Et puisque les textes de Casey traitent surtout de l'exclusion urbaine des minorités maghrébine et noire, il semble indiqué de s'en tenir à ces groupes d'immigrés.

La tension sociale liée à l'immigration et aux banlieues a atteint son paroxysme lors des émeutes d'octobre et de novembre 2005. Elles ont duré une vingtaine de jours et ont touché près de trois cents communes françaises après la mort de Zyed Benna et de Bouna Traoré, deux jeunes électrocutés en tentant d'échapper à un contrôle de police dans la commune de Clichy-sous-Bois (*Le Figaro*, 2015). Pendant et après les émeutes, la question de l'identité nationale et de l'intégration des personnes immigrées et de leurs enfants a été ramenée au centre des débats sociaux et politiques. Les émeutes n'ont pas été dépeintes comme une réponse à la mort des deux

²⁰ Sur ce sujet, voir l'article « L'Indigène discordant » (Sadri Khiari, 2005) et l'ouvrage *Histoire politique des immigrations (post)coloniales. France, 1920-2008* (Ahmed Boubeker et Abdellali Hajjat, 2008).

jeunes, mais comme le résultat de violences urbaines structurelles présentes depuis les années 1990 dans les banlieues et sur lesquelles aucun parti politique n'a de contrôle (García et Retis, 2011). Puisque ces territoires sont stigmatisés et considérés en grande partie à travers le prisme du danger et de l'insécurité, la perception que les personnes de l'extérieur ont de leurs habitants en est naturellement informée. De nombreux articles et reportages produits durant les émeutes représentent les émeutiers uniquement comme des délinquants, voire des islamistes incapables de s'intégrer à la société française à cause de leurs origines (*ibid.*, 84-86). Au-delà des stéréotypes véhiculés dans les médias, les émeutes sont analysées dans la foisonnante littérature qui y a suivi comme

l'expression d'une relégation et d'un profond ressentiment qui met simultanément en jeu des dimensions sociales (origines populaires), spatiales (citées dégradées et stigmatisées, à haut niveau de ségrégation) et ethnoraciales (jeunes issus de l'immigration africaine, directement concernés par les discriminations et le racisme) (Lagrange et Oberti, 2006, 14).

Didier Lapeyronnie pousse la réflexion en affirmant que les habitants des quartiers se perçoivent, encore plus que comme des pauvres ou des exclus, comme des « colonisés [...] définis dans le regard et les catégories extérieurs et dominants » et qu'ils « finissent par intérioriser ce regard et ces catégories » (2005, 210). Les banlieues ne sont évidemment pas des lieux colonisés au sens propre du terme, mais les procédés identitaires qui y sont associés — celui de l'altérité en premier lieu — sont homologues à ceux qui visent à radicalement différencier les colonies de la métropole. Les banlieues ne seraient-elles pas, comme l'ancienne métropole dans laquelle elles se situent, des lieux postcoloniaux ? Pour Achille Mbembe, la relation historique de la France à la race (et son déni de cette relation) a provoqué une double crise, celle de l'immigration et celle de la citoyenneté, deux crises qui trouvent leur source dans l'esclavage aux Antilles et dans la politique française menée en Afrique depuis le temps de la colonisation. C'est pourquoi Mbembe affirme qu'aujourd'hui, « tant de citoyens français d'origine africaine parqués dans les ghettos est le résultat direct de la colonisation de parties de l'Afrique subsaharienne et du Maghreb [et des Antilles] par la France au XIXe siècle » (2005).

L'analogie entre la ville et la banlieue d'un côté, et l'identité et l'altérité de l'autre côté a été soulevée par la chercheuse en psychologie sociale Marilia Amorim. Aborder la banlieue dans

un rapport d'altérité face à la ville, c'est avoir conscience des enjeux identitaires dans ce rapport de va-et-vient, enjeux qui sont intrinsèquement liés à l'importance des notions de limites et de frontières, d'inclusion et d'exclusion (2002, 9-12). Une ville n'a pas *besoin* d'une banlieue pour se définir; elle se définit toutefois par ce qui ne fait pas partie de son territoire, tout comme une personne se définit à travers ceux qui ne sont pas elle-même ou à partir de ce qui l'unit aux autres. Pour pousser la réflexion d'Amorim plus loin, il y a entre les banlieues dites « sensibles » et la ville-centre, une relation homologique à la relation entre l'identité et l'altérité radicale. L'autre radical (la banlieue comprise comme un tout) est foncièrement construit pour être mise à distance du soi (la ville-centre). Cette dynamique s'appliquerait également aux populations de ces territoires : il existe un clivage entre les populations racisées issues de l'immigration postcoloniale et les Français dits « de souche ».

Chapitre 2. « Mon territoire ne va nulle part, normal, je me perds »

3.2.1 Les habitants des banlieues

Dans le corpus à l'étude, dont les deux premiers albums sont parus durant l'année qui a suivi les émeutes de l'automne 2005, le portrait des banlieusards est sans contredit inspiré de ces discours dépeignant les habitants des banlieues comme des personnes nuisibles et dangereuses pour le reste de la société. Espace périphérique et race se trouvent au croisement de l'altérité, configuration illustrée par le passage suivant : « Car le pouvoir s'est fixé le devoir de hisser / Des remparts autour des peaux noires et métissées » (« Ennemi de l'ordre », *EO*). Les « remparts » sont à la fois le symbole d'un urbanisme et d'une géopolitique favorisant l'isolement de certaines populations, et le symbole de l'exclusion culturelle dont sont victimes les habitants des quartiers et des communes défavorisés.

Dans les textes de Casey, le fait même de résider hors de la ville-centre est un facteur de stigmatisation : « J'habite au loin, en zone urbaine / Inutile d'en rajouter, j'ai déjà purgé ma peine », dit-elle dans le refrain de « Purger ma peine » (*AM*), peine purgée également à cause de sa « peau ébène ». Le portrait que dresse la rappeuse de sa banlieue, le Blanc-Mesnil (et qui est, on peut le supposer, *de facto* étendu aux autres quartiers et communes défavorisés), est celui d'un environnement avant tout peu attirant : « Mais où sont-elles, les couleurs pastel, dans ce navrant

cocktail de béton et de métal ? », se questionne-t-elle ironiquement dans « Premier rugissement » (*LB*). Plus encore, elle dépeint la banlieue comme un territoire insalubre et hostile, d'autant plus que le Blanc-Mesnil n'est pas nommé et que le sujet indéfini (« on ») pourrait inclure tous les habitants des quartiers sensibles de France :

Regarde ce qu'on endure : que dalle au frigidaire
Rue crades sans lampadaires
Brimades et très peu d'air (« On ne présente plus la famille », *TT*).

Ces trois vers renvoient l'image d'un endroit particulièrement étouffant où le quotidien est une épreuve. Cette image est véhiculée par des expressions restrictives (« que dalle », « sans », « très peu ») qui sont elles-mêmes minimalistes, créant une conjonction entre le délabrement du lieu de vie et la forme énonciative dans laquelle cette dégradation est décrite. En interpellant l'auditeur (« Regarde »), Casey matérialise les conditions déplorables dans lesquelles elle et les siens vivent. Peu importe sa classe sociale, l'auditeur peut voir à travers le texte et la voix de l'énonciatrice un portrait du quotidien en banlieue. Chaque segment devient alors un trait ajouté à la représentation visuelle d'ensemble des banlieues. Dans le morceau « Dans nos histoires » (*EO*), la toxicomanie et ses conséquences violentes surenchérisent le portrait : « Magasins fermés, pharmaciens armés / Parents autant alarmés que désarmés ». Les banlieues sont de ces endroits où l'on retrouve « des taux d'antidépresseurs records » (rappelons l'énumération d'antidépresseurs et d'anxiolytiques dans « L'exclu » du *mixtape Ennemi de l'ordre*), « [d]es sorties d'cure et puis ces camps obscurs » où le toxicomane « se procure la drogue dure pour une piqûre » (« Dans nos histoires »). Dès le début de la piste « Banlieue nord » (*TT*), cette fois explicitement dédiée au Blanc-Mesnil, Casey affirme :

J'vais pas t'embellir le décor
Ni assombrir le tableau, verser des pleurs
Mais s'il faut vraiment te décrire la banlieue nord
Franchement, alors autant être clair·e, ça fait peur

À nouveau, l'idée de représentation visuelle prime par l'utilisation des mots « décor » et « tableau » tandis que la formule « s'il faut vraiment te décrire la banlieue nord » y ajoute une dimension rhétorique de nécessité teintée de sarcasme : si le Paris du Louvre et de la tour Eiffel est bien connu de tous, la banlieue nord, en revanche, doit être décrite au Parisien moyen qui ne la

fréquente évidemment pas. Cet extrait renvoie à l'étude de Bettina Ghio au sujet de la place des rappers dans la construction de « la banlieue ». Bien que Casey revendique une certaine objectivité dans la présentation de sa commune, cette position est à prendre avant tout comme un procédé rhétorique qui consiste à amener son propos sans ambages, tout en donnant plus de poids au sens des mots, en jouant sur leur agencement sonore et en indexant leurs catégories grammaticales. En débutant par ce qu'elle ne fera pas (« embellir le décor », « assombrir le tableau », « verser des pleurs ») et en se posant comme une énonciatrice honnête dans le dernier vers, Casey ouvre la porte à des propos qui, dans le reste de la piste, sont le fruit de son interprétation et d'une relation émotionnelle au Blanc-Mesnil. La banlieue est décrite comme un lieu « imprévisible et inclassable », où il y a « [p]eu d'place pour le faible et le tendre ». Par ailleurs, avant même le début du premier couplet, une phrase du refrain est *scratchée* à répétition : « La banlieue nord reste première en matière de *hardcore* ». Le résultat convainc l'auditeur puisque la légitimité de l'énonciatrice n'est plus à prouver, elle-même la réitérant en introduction. Il en ressort que malgré la position d'apparente objectivité mise de l'avant par la rappeuse, cette dernière aborde la banlieue, cet endroit qui « fait peur », d'un point de vue résolument subjectif et esthétique, comme elle le faisait avec la race. Et c'est de cette façon que le rap a créé la banlieue, pour paraphraser les Fabulous Trobadors (Lemahieu, 1999) : en tant que porteurs de voix postcoloniales habitant ces territoires reclus, les rappers sont les mieux placés pour en parler, leurs discours étant élaborés dans la véracité et dans la composition artistique subjective.

Davantage que les banlieues elles-mêmes et « ces tours que l'on met en quarantaine » (« Purger ma peine », *AM*), leurs habitants sont l'objet d'une altérité catégorique : « Je suis de ces parasites dont on parle à l'antenne / Moralité : la sécurité des lieux n'est pas certaine » (*ibid.*). Bien qu'il s'agisse avant tout des « peaux noires et métissées », Casey fait mention de la diversité des quartiers sensibles lorsqu'elle dit « [q]u'Arabes véreux, Blancs tarés et negmarrons seraient l'avarie » (« Regard glacé », *LB*). Dans le reste de son œuvre, cependant, cette figure de l'autre est généralement représentée par « des hordes de barbares en afros ou à barbe » (« Qui sont-ils ? », *TT*). Le terme « hordes », en plus d'être un écho évident à la poétique de l'animalité décrite dans la seconde partie de ce mémoire, indique d'emblée la prévalence de la figure du groupe quand il

s'agit de décrire la banlieue et ses habitants. En conclusion de « Quand les banlieusards sortent » (*TT*), Casey réfère aux banlieusards en tant que « nous » itératif :

Nous que l'on qualifie de polygames
Nous que l'on élève au rang de vermines
Nous que l'on dit fumeurs de Marie-Jeanne
Nous que l'on condamne, emprisonne et puis supprime.

La syntaxe de ce morceau est particulièrement évocatrice : bien que le « nous » débute chacun des vers et constitue le centre du propos, sa construction demeure dépendante de ce qu'« on » en dit ou en fait. Par l'anaphore « Nous que l'on », la dichotomie est consolidée et elle produit un effet généralisant et fédérateur sur ce « nous » à travers des stéréotypes forts (polygamie, consommation de drogues). Cet extrait fait écho à de nombreux discours martelés dans l'espace public, depuis « le bruit et l'odeur » de Jacques Chirac en 1991 pendant le « Discours d'Orléans » (Berrod, 2019), jusqu'à Alain Finkielkraut établissant un lien de causalité entre les émeutes de 2005 et l'islam (Cypel, 2005), et même, à ce jour, aux propos répétés d'Éric Zemmour attribuant à l'immigration musulmane les maux aggravés de la France (*Libération*, 2019). Or, tout en réinstituant le discours social marginalisant de la France contemporaine, Casey le condamne clairement dans le dernier vers. Il n'y est plus question de mots et de stéréotypes, mais d'actions directes et concrètes : carcéralisation et élimination.

Tout comme elle le fait quand il s'agit de discours historiques racistes, la rappeuse désamorce les discours sociaux et politiques à l'égard des banlieusards en les reprenant pour mieux mettre en lumière ce qu'ils contiennent de contradictoire face aux idéaux proclamés de liberté, d'égalité et de fraternité de la France. Elle en prend prétexte pour décrire les banlieusards, « [q]ualifiés de vulgaires [...] « [a]mateurs de pit-bull sanguinaires » (« Banlieue nord », *TT*) et le Blanc-Mesnil :

On nous maltraite de 20 heures à 20 heures 30
Nos vies font les gros titres dans leurs chapitres
Les journalistes flippent et leurs cœurs palpitent
S'inquiètent qu'on fasse sauter soutes et cockpits (« Dans nos histoires », *EO*).

La mention du journal télévisé de vingt heures est une référence directe à la construction d'une image particulièrement péjorative de la banlieue dans le champ médiatique. La sociologue

Julie Sedel (2009) a souligné que ce traitement des quartiers populaires est dû d'un côté au changement objectif de ces quartiers au courant des dernières décennies (construction de grands ensembles, détérioration de la qualité de vie, etc.). De l'autre côté, les préoccupations et stratégies médiatiques ont également évolué : la course à l'audience et la place importante de la télévision dans les foyers participent à cette absence de nuance. Si d'autres champs (la sociologie, l'urbanisme ou le milieu académique de façon plus large) sont plus nuancés dans leur traitement des banlieues, ils ne rejoignent pas un auditoire aussi large que les médias télévisés. Et le sensationnalisme de ces derniers a des répercussions jusque dans les classes les plus aisées de la société française : « Ma banlieue nord n'est pas à l'honneur / Mais à bannir pour élites, bourgeois et entrepreneurs » (« Banlieue nord », *TT*).

Mais dans ses raps, toujours en prenant pour objet les discours des médias, Casey, s'adresse moins aux Français aisés qu'à la figure du citoyen moyen raciste. Elle explique le comportement de cet archétype par le fait qu'il est submergé de

[...] sons et d'images
Qui disent que nos vies ne se forgent que dans les cages
D'escaliers et que gentiment on nous héberge
Mais qu'on a fait de nos paliers de vrais coupe-gorges (« Qui sont-ils ? », *TT*).

Le rejet externe du mot « escaliers » met l'accent sur le mot « cages » qui, ainsi isolé, évoque la prison. Un discours implicite est intégré à l'image du banlieusard un personnage oisif sans occupation : celui de la criminalité généralisée. Pour l'archétype du citoyen moyen, les banlieusards deviennent à travers le prisme médiatique ces immigrants parasites, violents, que le pays garde par bienveillance, mais dont il faut se méfier à tout prix. Subtil, ce discours vise avant tout à rallier une partie de la population dans un but politique. En faisant croire à cette dernière que les habitants des banlieues sont un problème, il est aussi aisé de suggérer qu'on en a la solution : leur mise au ban. Dans le deuxième couplet de « Qui sont-ils ? » Casey s'en prend à un policier violent, l'accusant d'avoir à son palmarès « des sales manouches, des sales bicots et Nègresses ». La reprise, dans ce couplet, de termes injurieux et racistes n'est pas due au hasard. Puisqu'elle s'adresse à la figure du policier violent, la rappeuse signifie que ce langage de haine est celui qu'il comprend et que ces termes sont ceux employés par la police en banlieue. Finalement, dans le dernier couplet du même morceau, elle interpelle l'archétype du politicien

jouant sur la peur des banlieues pour se faire élire : « Tu scandes, tu gueules, tu fais de grandes tirades / Sur la menace de ces gangs et puis du djihad » (*ibid.*). L’imaginaire de la criminalité et de l’islamisme corrélés mettant en danger la société française est à nouveau recyclé par Casey, et il n’est pas difficile de faire le lien entre ces vers et des propos tenus, dans le passé ou à ce jour, au sujet de la place de l’islam en tant que tare de la société française. Ce même politicien parle « d’escalade de violence » et « [s]e ballade / Avec brigades et télés sur nos esplanades » en disant aux citoyens du pays que

[...] la meilleure méthode c'est la plus raide
Afin de terminer pour une fois d'en découdre
Avec ces voyous qui te vendent flingues et poudre (*ibid.*).

Dans « Regard glacé » (*LB*), Casey reprend aussi les discours des politiciens disant de ces autres que « leur folie est avérée », qu’ils sont « [...] ahuris et en furie / Délibérément délurés et enivrés de beuveries », et surtout « [q]u’le combat serait à livrer en périphérie ». Bien entendu, les discours politiques ne se permettent pas de tels propos de façon ouverte et c’est pourquoi l’exagération — ou plutôt une forme d’interprétation poussée et implicite — est le procédé employé par Casey. Ses textes suggèrent que les discours de la classe politique tentent de faire passer les banlieusards pour des nuisances et la population immigrée ou descendante d’immigrés pour « indigène » au sens le plus péjoratif du terme. Cette primitivité, incompatible avec la société et les valeurs « françaises », ou du moins de l’image que s’en donnent les tenants de ce discours, est très explicitement liée à une périphérie problématique.

3.2.2 Violences systémiques et réponses des banlieues

En quoi consistent la « méthode la plus raide » et le « combat » dont il est question ? Il s’agit d’une forme d’oppression quotidienne. Dans « L’angle mort », cité dans la partie précédente de ce mémoire, Casey se met en scène durant un contrôle d’identité ayant pour cause sa couleur de peau. Ce motif revient dans « Je lutte » (*TT*), où elle se décrit comme « [l]’archétype de la sale gueule dont on flippe », mais surtout, « qui n’franchit jamais aucune étape / Sans qu’on [la] palpe du scalp jusqu’au slip ». La « sale gueule » étant celle de la minorité visible, Casey ne peut se déplacer, passer d’un point à l’autre de la ville ni de sa vie sans être l’objet de soupçons et de

surveillance exagérée. Plus grave encore que les délits de faciès dont sont accusées les forces de l'ordre, ces dernières sont également responsables de bavures menant à la mort des personnes interpellées : « C'est ma teinte qui les éreinte et puis oriente / Leurs assauts et nos décès dans leurs descentes » (*ibid.*). Après ces bavures ayant causé la mort, bien souvent, les policiers sont acquittés, ce dont témoigne Casey :

S'ils s'emportent, justice clémente
Et de suite ils s'en sortent
Nos vies défuntes ou en miettes
Ils s'en foutent, c'est sur nos appartements qu'ils empiètent (*ibid.*)

La relation de causalité entre le racisme et la mise à l'écart urbaine des personnes racisées apparaît de façon plus évidente : puisque les forces de l'ordre et la justice ont carte blanche pour opprimer une certaine classe de citoyens, l'oppression se fait sentir jusque dans les foyers et la vie privée (« c'est sur nos appartements qu'ils empiètent »). La stigmatisation vécue dans la rue par la confrontation avec la police se transpose ainsi jusque dans la famille et les proches des victimes.

Le sujet des bavures policières sans conséquences pour les policiers impliqués est abordé de front par une grande quantité de rappers en France. Casey, invitée à rapper sur la piste « Des têtes vont tomber » (Casey, Sheryo et La Rumeur, 2002), se demande, fidèle à l'ironie qui caractérise ses interrogations : « Qui console les frères au sol quand la police conspire à mort à faire taire ceux qui respirent encore ? » Le groupe Assassin (1995) pose également plusieurs questions percutantes : « Du délire d'un flic ou l'erreur est humaine ? / Alors moi aussi, dites-moi, je dégaine ? », puis « Doit-on répondre de la même manière aux violences policières ? » Les rappers du groupe Sniper ont abordé le sujet dans « La France » (2001), texte vindicatif où ils affirment que le pays est une « garce » dans lequel les policiers « assassinent en tout légalité ». Le duo Suprême NTM offre une image cinglante de l'absence de conséquences à la suite de bavures dans « Police » (1993) : « Encore une affaire étouffée, un dossier classé / Rangé au fin fond d'un tiroir [...] ». Le groupe La Rumeur, qui fait des violences policières un sujet récurrent tout au long de ses albums, a déplacé le propos par-delà les chansons rap. Dans un magazine promotionnel accompagnant le premier album du groupe, *L'ombre sur la mesure* en 2002, Hamé clame dans un article intitulé « Insécurité sous la plume d'un barbare » que « vivre aujourd'hui dans nos quartiers [...] [c]'est se rapprocher de la prison ou de la mort un peu plus vite que les

autres » et que « [l]es rapports du ministère de l'Intérieur ne feront jamais état des centaines de nos frères abattus par les forces de police sans qu'aucun des assassins n'ait été inquiété » (Hamé, 2002). Ce dernier passage, parmi d'autres, a valu au groupe une poursuite judiciaire provenant du ministre de l'Intérieur de l'époque, Nicolas Sarkozy et s'est étirée sur huit ans et cinq procès, pour se solder à la faveur de La Rumeur (Mairé, 2010). Le Suprême NTM et Sniper, pour les pistes citées plus haut, ont également été poursuivis — mais condamnés — aux côtés de bien d'autres rappeurs, notamment après les émeutes de 2005 (*Le Monde*, 2013).

Casey n'est pas du nombre de ceux qui ont été traduits en justice pour leurs propos. Elle n'hésite pourtant pas à dénoncer de façon virulente la manière dont sont traitées les minorités en banlieues, sur le mode de l'observation incisive :

Et apparemment, ils vont nous virer des environs
Sans tarder venir nous récupérer sur nos perrons
Et opérer avec le fleuron, les flingues au ceinturon
Tout ça pour nous capturer et tirer au son du clairon (« Regard glacé », *LB*).

Cet extrait n'est pas sans rappeler, par la « capture », le « fleuron » et le « son du clairon », la poétique de l'animalité décrite précédemment et la façon dont les « bêtes » sont chassées par la police. L'adverbe « apparemment » en début de vers instaure une forme de nuance par le détachement, tandis que la construction syntaxique et phonétique de la suite de l'extrait démontre plutôt la systématisme de la violence dont Casey fait état. Chaque verbe en [ʁe] associé au pronom « ils » du premier vers renvoie à un syntagme propositionnel en [ʁɔ̃] en fin de vers, traduisant par l'organisation sonore et grammaticale la persécution orchestrée et exercée, à la manière de la chasse, par les forces de l'ordre. Si Casey ne fait pas partie des artistes qui appellent ouvertement ses concitoyens à une implication politique, elle traite des émeutes comme de réponses directes des banlieues aux violences que leurs habitants subissent :

Pourquoi c'est nos taudis qu'ils voudraient interdire
Envoyer polices, militaires et Canadairs ?
Pour éteindre le feu et la colère à laquelle on adhère
Vu qu'ils nous considèrent comme des êtres secondaires (« On ne présente plus la famille », *TT*).

Cet extrait est à lire de bas en haut : puisque les banlieusards sont considérés comme des êtres inférieurs, ils adhèrent à la colère et au feu, et la réponse étatique est sans pitié ni compréhension. L'image du feu, par ailleurs, est employée à de nombreuses reprises pour décrire la réponse à l'oppression et dans certains cas, Casey passe volontiers de l'observation à l'action. Cette réponse est tantôt dirigée vers la classe politique aux « promesses usées » : « On va venir embraser tous vos salons tamisés » (« Purger ma peine », *AM*); ou vers toute la société, comme dans la piste « Quand les banlieusards sortent » (*LB*) :

Ils suent, ils tremblent, ils courent à toutes jambes
Ils prient même le ciel quand on se rassemble
De peur que ça flambe.

En utilisant le motif du feu, Casey porte un regard critique sur le manque d'actions concrètes des politiciens et sur les causes profondes des révoltes dans les banlieues : « Dans deux ans ils vont repeindre / Et dans cinq, ils vont comprendre quand le feu va reprendre » (« Banlieue nord », *TT*). L'opposition sémantique des verbes « repeindre » et « reprendre » aux sonorités rapprochées souligne la futilité et la superficialité de certaines entreprises visant à régler les problèmes systémiques de pauvreté et de racisme que vivent les habitants de ces quartiers, problèmes menant inévitablement à une révolte dans un futur proche. Le feu, symbole des émeutes urbaines — en 2005, plus de 10 000 véhicules de toutes sortes auraient été brûlés (*L'obs*, 2006) — ne peut donc pas être étouffé par des mesures minimales et il reprendra tant et aussi longtemps que les problèmes systémiques persisteront. Le verbe « comprendre » est placé entre « repeindre » et « reprendre », le but escompté étant que la classe politique saisisse les causes du feu. La proximité phonique entre « repeindre » et « reprendre » — les premier et dernier verbes de l'extrait — démontre d'abord la nécessité d'un dialogue entre les quartiers défavorisés et la classe politique (« ils »). La différence sonore entre les deux verbes illustre, en contrepartie, la disjonction entre deux camps ne parvenant pas à établir un dialogue constructif pour régler une situation sociale tendue depuis des années — d'où la mention du feu dans « deux » et « cinq » ans, dont la prévisibilité est confirmée par l'utilisation du futur proche.

Dans leur traitement médiatique, ces révoltes sont causées par des groupes dont la dénomination est d'autant plus signifiante quand ils sont composés de « jeunes », d'« immigrants »

ou d'« islamistes ». Un émeutier seul n'existe pas, c'est avec la masse qu'il devient quelqu'un dont on parle et qu'il sort, au moins un instant, des « fins de mois à crever dans l'anonymat » (« Dans nos histoires », *EO*). Tous les éditoriaux étudiés par la chercheuse Isabelle Garcin-Marrou (2007) durant les trois premiers jours d'émeutes ont employé le terme « jeunes », en y ajoutant « issus de l'immigration », « assaillants », « émeutiers », « délinquants », « barbares » ou en le faisant précéder de « bande de » (29-34). L'idée de bande, jointe à celle de violence, illustre les propos de l'homme politique Georges Tron qui parle de « groupes extrêmement organisés » (Le Goaziou, 2007, 52). Est donc accentuée l'idée selon laquelle les émeutes ne seraient pas une réponse politique spontanée après des années de tensions sociales accumulées, mais une poussée de violence préméditée, illégitime et illégale, concentrée dans un territoire problématique et qui en appelle à la répression tout aussi violente et organisée de l'État.

Il en ressort, en plus du rejet violent dont sont victimes les habitants des banlieues, que l'utilisation des pronoms « on », « nous », « ils », « eux », etc. est presque systématique dans l'écriture de la figure du banlieusard. Cette troisième partie du mémoire, en contraste à la deuxième, contient peu d'occurrences de la rappeuse parlant d'elle en tant que banlieusarde « seule », sans être comprise dans la masse de ses concitoyens, du moins lorsqu'il s'agit de dresser un portrait du banlieusard à partir des discours politiques et sociaux. L'identité d'un banlieusard passerait alors principalement, selon la poétique de Casey, par l'identification au groupe, lui-même défini dans par la logique de l'altérité radicale.

3.2.3 « Je ne pense qu'à lézarder du lundi au samedi » : les banlieues de l'ennui

Il existe cependant des textes où la rappeuse exprime avant tout son individualité de banlieusarde à la première personne du singulier. Cela est notamment le cas lorsqu'elle décrit son quotidien ou ses perspectives d'avenir en relation à son environnement.

L'ennui du quotidien se traduit par le sentiment de tourner en rond et de rester immobile, comme dans « Carnet de ma cage » (*CC*) : « D'où que j'émerge, j'ai l'impression chaque fois que j'y replonge / Les murs s'allongent, le sort semble seul et unique juge ». Les quelques actions relatées se ressemblent en ceci qu'elles font état d'un minimum de mobilité — le motif du banlieusard passant ses journées dos au mur à ne rien faire en est une démonstration : « Dur de s'y

plaire et les murs sont si lourds / Que c'est avec nos propres corps que l'on tient nos tours » (« Banlieue nord », *TT*). Un stéréotype est donc décrit au pluriel tandis que les actions exprimant la mobilité de l'énonciatrice elle-même le sont au singulier :

Je marche sous les voûtes et les arches
Galère sous les porches, (riii peuh !) crache sur les marches
Les mains dans les poches, cannette dans la manche
Je rêve de revanche en semaine et l'dimanche (« Le fusil dans l'étui », *EO*).

Pour clore ce segment où *rien* ne se passe, Casey fait état d'un sentiment de révolte persistant. Il est d'autant plus intéressant que cette révolte s'étale sur la semaine, créant une figure antithétique avec le segment du lundi au vendredi durant lequel la population est active et contribue à la société par le travail, ainsi que le dimanche, censé être dans cette même société un jour de repos commun. En 2014, dans les ZUS, le taux de chômage y était bien plus élevé qu'hors ZUS et ce pour tous les niveaux de diplômes (Observatoire des inégalités, 2014). Il n'est donc pas surprenant que Casey n'ait pas d'emploi qui ferait d'elle une citoyenne modèle et que son quotidien soit marqué par l'oisiveté :

Journée habituelle sans travail ni mutuelle
Un café, un journal, mes baskets sont nickel
Une escale dans un hall, quelques tapes amicales
Je m'échappe de ma trappe sur un fond musical (« Je hante ma ville », *TEED*).

Ce passage démontre une utilisation intéressante de l'antiphrase, notamment par les formules « journée habituelle » et « un café, un journal », laissant apparaître une forme de routine similaire à celle des travailleurs qui, le matin, avalent un café en lisant leur journal. L'image des « baskets nickel », quant à elle, est une référence aux chaussures en cuir ciré des travailleurs en costume. La forme contribue également à cette comparaison décalée. Dans les deux premiers vers, où la tension entre les deux classes de la société se fait sentir, la rime dominante est [ɛL], puis elle se transforme en [ɑL] lorsque le lexique du citoyen travailleur s'estompe pour laisser place à celui du banlieusard. Ainsi, tout en conservant une proximité sonore, la rime change lorsqu'elle est utilisée pour décrire une autre réalité. Casey revendique donc de façon claire la différence entre son quotidien et celui du reste de la France, tout en mettant de l'avant l'aspect lassant de cette

routine qui ne mène nulle part, par le mot « trappe » dans le dernier vers pour décrire l'endroit où elle réside.

Parfois, le sentiment d'ennui traduit une forme de détresse plus importante qu'un quotidien d'errance — ou plutôt, à force de vagabonder, une certaine détresse s'installe : « Et l'ennui mortel, comme une maladie mentale, te martèle et te rappelle / Qu'il est inutile, voire infantile, de rêver à terre plus fertile ou sentimentale » (« Premier rugissement », *LB*). La condition d'enfant d'immigrés est réactualisée par le mot « terre » évoquant le champ lexical de l'exil et du déracinement, et par l'adjectif « fertile » qui peut être associé aux plantations (de canne, de coton, etc.) des colonies. En plus de souffrir d'un ennui qui la maintient sur place, l'énonciatrice a conscience que son avenir est fortement affecté par sa mise à l'écart, « [q]uand ils [l]'assignent dans [s]es tours et c'est [s]a mort qu'ils signent » (« L'exclu », *EO*). Mort littérale comme dans certains extraits précédents ou mort figurée, au sens d'une absence d'existence sociale, de perspective d'avenir. Ainsi Casey est « assommé·e dans l'ciment, et comme sommé·e de subir [s]on sort sans ressentiment » (« Premier rugissement », *LB*). La vie de banlieusarde est alors teintée d'une forme de déterminisme sans issue possible :

Rien à foutre de vivre pour tenir les poutres
Et voir à ma fenêtre malheur et mal-être
Ne connaître que ces remparts qui m'ont vu·e naître
M'ont vu·e grandir et puis me verront disparaître (« Dans nos histoires », *EO*).

À nouveau, le motif du banlieusard oisif est évoqué. Il tient cette fois des « poutres », variante des « murs » et des « tours », terme à partir duquel sont créés de nouveaux liens sémiotiques par la contre-assonance. La suite de mots « poutre », « fenêtre », « mal-être », « connaître », « naître » et « disparaître » expose le bref déroulement d'une vie en banlieue. Le paysage que Casey y voit « par sa fenêtre » est décrit par les termes semblables « malheur » et « mal-être ». Un effet de miroir est créé par les répétitions du verbe voir, d'abord du point de vue de l'énonciatrice (« voir à ma fenêtre ») puis des remparts eux-mêmes qui observent Casey mener une vie anonyme et prévisible (« me verront disparaître »). Cependant la formule « Rien à foutre », en début d'extrait, également incluse dans le schéma de la contre-assonance, suggère que l'énonciatrice refuse, depuis le début, de subir passivement cette vie tracée d'avance. Bien que le

portrait fourni ne semble permettre aucune issue, l'expression familière instaure d'emblée une attitude de résistance, voire de défi face au déterminisme de la vie en banlieue.

Chapitre 3. Le rap ou la minorité revendiquée : écriture de la « périphérie interne »

Comme il a été souligné pour l'aspect racial de l'altérité de Casey, le propos de la rappeuse ne se résume pas qu'à se poser en victime. Tout en disant une partie de son identité définie par l'oppression, elle trouve un moyen d'en faire une source de fierté. « Mon plus bel hommage » (*LB*) est un message destiné à la France — un « effort de citoyenneté », « puisque le banlieusard et le gosse d'immigré manquent de civisme » —, où Casey offre à son pays le meilleur d'elle-même. Elle le fait non sans ironie, car cette offrande est une suite d'éléments qui participent à construire son altérité et dont plusieurs sont directement liés à la banlieue : son « genre baggy et mur tagué, [s]on argot », son « air caille²¹, la crasse de [s]on bercail », son « attirail de tours qui partent en vrille » et les « escaliers nauséabonds » de ces mêmes tours. Casey donne aussi à la France sa « tambouille, [s]on riz et lentilles des Antilles », la nourriture réactivant les procédés d'affirmation de soi à travers des aspects culturels propres aux Antilles. À nouveau, la race et l'espace s'incarnent dans l'altérité, à l'image des banlieues françaises — raison pour laquelle Casey se définit avec fierté comme une « anomalie du 93 avec une gueule caribéenne » (« Chuck Berry », *G*). Les registres de langue changeants permettent, quant à eux, d'illustrer la tension existante entre la demande de la France — « un effort de citoyenneté » — et la réalité des « fils d'immigrés ». Ces registres véhiculent une signification en eux-mêmes. L'utilisation des termes familiers comme « baggy », « tagué », « caille » et « tambouille », ainsi que de formulations plus soutenues comme « attirail » et « nauséabond » sont tous deux revendiqués par la rappeuse. Alors que les termes familiers ancrent l'énonciation de la rappeuse dans une description de la tension sociale car ils représentent le « manque de civisme » dont on accuse les banlieusards, le travail sur la forme et l'emploi hétérogène des niveaux de langue traduisent un refus d'être cantonnée dans la marge.

Si ce que Casey offre est le meilleur d'elle-même, c'est dire qu'elle se définit comme un produit de son environnement avant tout : « Sachez que je reste hardcore et hostile comme les rues de ma ville », dit-elle dans « Banlieue nord ». Alors qu'elle implorait au début de cette piste :

²¹ Version abrégée du verlan de « racaille », « caille-ra ».

« Mon frère, mate le cadre et donne-moi le code ou la clé / Afin de quitter ce décor bâclé », la rappeuse conclut la piste sans équivoque : « J'aime mon code postal et son style ». La question du style, de son origine et de son effet est par ailleurs abordée dans « Comme un couteau dans la plaie » (*EO*) : « Je sais, je récapitule le même récital / Mais avec ce style né au nord de la capitale ». Ce style propre à Casey est avant tout un travail sur la sonorité des mots permettant à la rappeuse d'agencer des formules antithétiques ou encore d'élaborer une toile sémiotique élargie de termes appartenant au même champ lexical. Ce travail articule le style de Casey dans une sémiotique et une sémantique du son puisque le rap se scande, que l'importance du rythme y est notable et qu'il est accompagné de musique. Les figures de style récurrentes dans les textes comme l'antiphrase, l'allusion, la litote et l'ironie accentuent ces jeux phonétiques. Dans le dernier extrait cité, Casey attribue au style et à son origine la raison pour laquelle elle se démarque des autres rappeurs. Par la méiose ou l'hyperbole négative, la rappeuse minimise l'importance du propos de ses textes (« je récapitule le même récital ») pour mettre de l'avant l'originalité formelle de son discours, laquelle lui viendrait de la banlieue nord elle-même.

Cette revendication d'un territoire périphérique n'est pas sans rappeler la réflexion de Gilles Deleuze et Félix Guattari sur la « littérature mineure » dans leur ouvrage sur Franz Kafka, inspiré du *Journal* de ce dernier, traduit par Marthe Robert (Kafka, 1954). Pour les deux philosophes, la minorité renvoie avant tout à un critère de domination culturelle — la majorité n'est donc pas forcément numérique, elle est liée à la capacité de se représenter en tant que norme. Non sans une certaine tendance à l'idéalisation des littératures qui ne seraient pas celles d'un centre culturel dominant²², Deleuze et Guattari attribuent à la « littérature mineure » un caractère subversif inhérent, puisqu'elle refléterait « les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande » (Deleuze et Guattari, 1975, 33). Les critères principaux qui la définissent sont : le « fort coefficient de déterritorialisation » de la langue (*ibid.*, 29), puisqu'il s'agit d'une langue majeure employée par une minorité culturelle; l'aspect intrinsèquement politique de cette littérature, vu l'exiguïté géographique du territoire où elle est créée; et enfin la

²² La transmission des idées de Kafka, l'usage du terme « mineure » plutôt que « petite » et le glissement vers le singulier générique sont des problèmes centraux de la « littérature mineure », comme l'ont démontré Pascale Casanova (1997), Marie-Odile Thirouin (2007) et Dirk Weissmann (2013).

valeur collective de l'acte littéraire, étant donné que les voix reconnues s'y font plus rares que dans le centre culturel (*ibid.*, 29-32).

La notion de « littérature mineure » a été réemployée ou délégitimée par le champ des études postcoloniales et des *Cultural studies* qui ont foisonné à la fin du 20^e siècle²³. Alors qu' Aimé Césaire a tenté de la superposer à la littérature noire des Antilles (cité par Confiant, 1993, 122), plusieurs autres auteurs s'y sont opposés directement, dont Raphaël Confiant, l'un des instigateurs du mouvement de la créolité (1993) ou moins directement (Le Bris et Rouaud, 1997; Moï, 2005, 2006). Le théoricien Jacques Dubois, dans *L'institution de la littérature* (1978), a tenté une redéfinition complète de la « littérature mineure », où la minorité ne renvoie ni à l'usage d'une langue majoritaire par une minorité ni à la subversivité d'une minorité culturelle, mais aux

productions diverses que l'institution exclut du champ de la légitimité ou qu'elle isole dans des positions marginales à l'intérieur de ce champ. C'est ainsi qu'elles n'apparaîtront pas dans les manuels de littérature ou, si elles y apparaissent, elles se verront reléguées à part. L'institution n'est cependant pas indifférente à leur existence puisqu'elle a besoin des productions qu'elle « minorise », en les considérant comme inférieures, pour mieux valoriser la « bonne littérature ». (2005 [1978], 189).

Cette définition permet d'en revenir aux réflexions de ce mémoire au sujet du rap comme discours ancré dans une territorialité périphérique. Comme le rappelle Michel Biron, dont les recherches adoptent le point de vue de la sociocritique et de l'histoire littéraire, l'essai de Deleuze et de Guattari concernait avant tout « des écrivains singuliers reconnus comme tels par l'Institution littéraire, non pas à des écrivains méconnus, marginalisés, et encore moins à des littératures périphériques prises dans leur globalité » (2000, 57). Conséquemment, le rap — surtout celui de Casey, qu'elle revendique *underground* et situé à la marge de la marge — n'en serait pas. Or, Christian Béthune, spécialiste des musiques afro-américaines ayant étudié le rap d'un point de vue esthétique (2011a), a présenté un travail de mise en relation entre ce genre musical et les trois critères de Deleuze et Guattari, en concluant que le rap est bel et bien une « expression mineure ». D'abord, le rap déterritorialise la langue par un « parler rude » (165), une réappropriation

²³ Sur ce sujet, voir l'article « Postcolonial Theory and the Predicament of "Minor Literature" » (Ali Behdad 2005) et les ouvrages *Who's Afraid of Deleuze and Guattari ?* (Gregg Lambert, 2006); *Deleuze and the Postcolonial* (Simone Bignall et Paul Patton, 2010).

phonétique et un travail prosodique poussés, ainsi qu'un message portant directement sur le pouvoir de la langue et du discours dominant. Ensuite, selon Béthune, l'immédiat politique dans le rap est moins véhiculé par les thèses et les critiques des rappeurs que par leur situation sociale et leur avènement en tant qu'artistes. La genèse du rap elle-même est branchée sur le politique, puisque les rappeurs enfoncent des portes qui leur étaient auparavant closes et arrachent à la société un espace social afin de l'occuper, que leurs textes abordent des problèmes sociaux ou non. Enfin, Béthune souligne que le caractère collectif de toute entreprise dans le rap se comprend par l'effet d'appartenance à la communauté hip-hop, dont les quatre disciplines principales sont le rap, la danse, le graffiti et la pratique musicale des *DJs*. Peu importe le type de performance, c'est le hip-hop qui s'exprime dans un sens large et il sera, dans plusieurs cas, augmenté d'une affiliation aux banlieues et aux populations immigrantes. Surtout en ce qui concerne le rap, bien que les œuvres soient écrites par des sujets en leur nom propre, le discours d'un artiste renvoie à l'énonciation hip-hop au sein d'une société où il n'est pas la forme d'art dominante. Le troisième critère de Deleuze et Guattari, qui frôle la généralisation abusive parce qu'il minimise la subjectivité et la singularité de chaque écrivain « mineur », peut être compris en ces termes. La manière dont le rap est traité le confirme : les rappeurs sont des représentants, tantôt autoproclamés, tantôt considérés comme tels par la critique; et lorsqu'ils sont poursuivis pour diffamation ou pour incitation à la haine, on parle moins de leur démarche artistique personnelle que d'un amalgame de discours banlieusards et rap. L'erreur de Béthune est d'avoir restreint son analyse aux trois critères (trop populaires) de Deleuze et Guattari sans y inclure un contre-discours ou en omettant de souligner le critère de reconnaissance par l'institution des auteurs « mineurs ». L'entreprise de redéfinition de Dubois (où la « littérature mineure » est celle qui est sciemment exclue de la légitimité) permet de replacer le rap dans le contexte qui lui est propre, et qui est une double situation. Prisé avant tout dans les banlieues durant les années 1990 et 2000, gagnant en popularité durant la dernière décennie, le rap demeure toutefois en marge du champ littéraire et artistique²⁴ : quelques rappeurs

²⁴ Le mot champ artistique désigne avant tout celui qui est reconnu comme tel par la classe dominante. Même s'il a été démontré dans l'introduction de ce mémoire que le rap est désormais le genre musical le plus consommé dans bien des pays, il demeure un genre « populaire » au sens péjoratif du terme, parce qu'il est associé à la jeunesse issue de l'immigration dans les banlieues.

sont appréciés dans certains milieux culturels mais demeurent loin d'atteindre le niveau des romanciers ou des poètes consacrés²⁵.

Ce vaste dialogue rappelle que l'analyse d'un genre nouveau en appelle à l'utilisation prudente d'une notion ayant muté au fil des ans. Un corpus hybride dont la théorisation du mode d'expression est encore en chantier exige peut-être des termes inédits pour en rendre compte. Les textes de Casey étant l'objet d'analyse ici, pourquoi ne pas rapprocher la « littérature mineure » de l'altérité radicale ? « L'altérité du dedans » (Jodelet, 2005), celle de groupes inclus dans un ensemble qui les rejette, peut servir d'analogie pour aborder la condition spécifique du rap de Casey. Née en France mais perçue comme étrangère à cause de sa couleur de peau; proche des Antilles et ouvertement attachée à la banlieue parisienne tout en refusant de se dire française parce qu'elle est mise à l'écart de cette société, la rappeuse a généré un discours artistique qui est le produit et l'expression d'une « périphérie interne ». Cette formulation oxymoronique fait état d'une condition rassemblant le caractère « minoritaire » (au sens de Deleuze et Guattari, mais surtout de Dubois) et marginal du rap de Casey : à l'intérieur d'un ensemble dominant, soit la France, mais dans sa périphérie représentée par les minorités noire et banlieusarde, la rappeuse se donne pour projet artistique de dire la réalité d'un sujet relégué à l'arrière-plan de l'institution et de la société, tout en revendiquant ouvertement cet écart. Son œuvre, tout en jouissant d'une forme de reconnaissance établie à l'intérieur de l'espace dit exigü où elle a émergé, demeure cependant loin d'être reconnue comme étant « grande » par l'institution littéraire. Et la formule « périphérie interne » — qui, comme la *kleine Literatur* de Kafka dans son *Journal*, n'est pas une réflexion théorique complète et aboutie — n'exclut pas de représenter une grande partie du rap et de l'expression artistique provenant des banlieues et des quartiers « sensibles » en France, voire ailleurs dans le monde. Elle est en fait une situation qui n'est ni celle de la « francophonie » ni celle des grands auteurs d'une minorité culturelle dans un pays dominant : un entre-deux particulier que le rap incarne notablement.

Le territoire périphérique revêt donc une signification primordiale chez Casey : lieu métaphorique d'une expression (plutôt que d'une langue) isolée, territoire géographique fortement

²⁵ La liste des gagnants de la catégorie « Musiques urbaines » des Victoires de la musique témoigne du côté assez conventionnel du rap célébré par le milieu culturel et l'industrie de la musique.

connoté par sa situation sociale, et surtout, territoire exigü d'où doit émerger une forme d'écriture qui est davantage reconnue par les habitants de ce territoire que par le reste de la société. Au sujet des littératures de l'exigüité, Lise Gauvin mettait en garde contre conception réductrice de la littérature comme simple lien au territoire (2000, 35). Mais les textes de Casey confirment cette juxtaposition entre écriture et territoire, lien qui n'est pas fortuit. Au contraire, la seconde partie du mémoire a montré que ce lien est solidifié par le critère ethnique (ou racial). Un territoire urbain en marge de la capitale a accueilli une quantité notable d'immigrants postcoloniaux aux problèmes sociaux particuliers, et ces derniers déversent dans les thèmes, la langue, l'imaginaire et les processus de création de leur écriture leur réalité sociale. Une production littéraire considérable en France traite du sujet, comme les romans *Kiffe-Kiffe demain* de Faïza Guène (2004), *Kiffer sa race* de Habiba Mahany (2008), *Décor ciment* de François Bon (1988), *Banlieue noire* de Thomté Ryam (2006), *Dit violent* de Mohamed Razane (2006), *Cités à comparaître* de Karim Amellal (2006), *Des impatientes* de Sylvain Pattieu (2012), pour n'en nommer que quelques-uns. Stève Puig (2013), spécialiste de la littérature urbaine contemporaine française, a déjà montré les éléments constitutifs d'une esthétique et d'un discours connotés par les réalités de la condition noire dans certains romans des années 2000. Le rap n'est donc pas l'unique expression artistique liée à la question des banlieues, mais il l'aborde d'une manière qui lui est sinon propre, du moins extrêmement récurrente, à savoir en la mettant en relation avec ses moyens d'expression. Casey se construit ainsi une place pour dire sa position dans milieu étouffant, précisément à cause de cette situation :

En pleine zone sinistrée, entre usines et bistrots
Je viens pour illustrer mon parcours de claustro'
Mes angoisses de frustré·e dans un espace restreint
Un destin castré, prostré en queue de train
Posté en retrait sans rêveries ni entrain (« Regard glacé », *LB*).

Malgré la présence du « je » dans le deuxième vers ouvrant l'énonciation des trois suivants, ce sont des éléments liés au manque de perspectives et à l'agentivité étriquée qui sont mis de l'avant. Ainsi le « je » ne parvient à se dire qu'en biais à travers le « parcours de claustro' », les « angoisses » et le « destin castré ». Décrite comme un territoire malsain au premier vers, la banlieue s'envisage ici comme un lieu dystopique où les rêveries, l'énergie et l'espoir sont absents,

comme l'a d'ailleurs montré Stève Puig (2017) au sujet de certains romans urbains. Selon l'auteur, si l'utopie est un lieu idéal et en même temps un lieu qui n'existe pas, la dystopie est donc la difformité de cet idéal ou une utopie qui tourne mal. Le décor d'apocalypse utilisé pour décrire la banlieue est révélateur d'une condition sociale — Puig souligne qu'étymologiquement, « apocalypse » signifie « découvrir » ou « révéler » (*ibid.*, 2). Mais puisque Casey œuvre dans une perspective de multiplicité des sens, on peut supposer qu'en disant sa détresse, l'énonciatrice tente de la mettre à distance du soi, de façon similaire à sa détresse psychologique et à l'aliénation de soi. Elle tenterait ainsi de se construire de façon autonome par les descriptions de la négativité de son environnement, d'où l'importance du seul verbe conjugué de cet extrait dans le segment « Je viens pour illustrer ». C'est ici un point de bascule de la présente analyse, qui met de l'avant un commentaire provenant des textes de la rappeuse et qui porte sur l'écriture elle-même, ses causes, ses buts et ses effets. Casey retrace les premiers balbutiements de sa carrière de rappeuse en la liant directement à l'ennui dans sa commune : « Mes premiers verbes dans le rap : un jeu adolescent / Parce que j'n'ai rien à faire d'hyper intéressant » (« Rêves illimités », *LB*). Avant de faire du rap sa principale occupation, il s'agissait avant tout de passer le temps et de se trouver une occupation là où l'oisiveté est plus nocive que bénéfique : « Je rêve, je dessine, passe à la piscine l'été / Le reste du temps, sur place, je prends racine » (*ibid.*).

Patrick Chamoiseau, se demandait à peu près au même moment où Casey faisait ses premières apparitions dans des *mixtapes* et des compilations de rap :

Comment écrire alors que ton imaginaire s'abreuve, du matin jusqu'aux rêves, à des images, des pensées, des valeurs qui ne sont pas les tiennes ? Comment écrire quand ce que tu es végète en dehors des élans qui déterminent ta vie ? Comment écrire, dominé ? (1997, 17).

La ressemblance entre ce passage et les morceaux précédemment cités de Casey, notamment dans l'idée de rêves et d'aspirations, laisse supposer que la rappeuse n'est pas étrangère au fameux essai d'un des grands penseurs de la créolité. Elle qui se trouve en quelque sorte autant en territoire dominé (les banlieues) que dominant (la France), semble avoir trouvé une réponse, à sa façon, au dilemme de Chamoiseau : elle écrira à partir de cette domination et fera de son écriture une forme de résistance.

Quatrième partie

La réponse rap

La dernière partie du mémoire s'intéresse à la dimension générique de l'œuvre de Casey. Cette dernière présentant plusieurs singularités, quelle est alors la place de la rappeuse dans le champ artistique français ? Comment son identité de rappeuse est-elle présentée dans ses textes en rapport avec l'altérité dont il a été question jusqu'ici ? Comment se négocie-t-elle avec celle des autres rappeurs ?

Chapitre 1. Un rap symbolique et pragmatique

4.1.1 L'écriture de la violence dans les textes de Casey

Pour déterminer l'importance du rap dans le processus d'écriture de soi de Casey, il semble essentiel de passer par l'un des motifs les plus récurrents dans ses textes, soit la violence. Celle-ci peut être émotionnelle (haine, rage, colère) ou manifestée sous forme d'actes (brutalité, meurtre, etc.). Il apparaît également logique d'en analyser les manifestations textuelles avant de l'envisager dans une vision globale qui concerne la rappeuse et son identité. Dans les premiers textes de Casey, cette violence est projetée de façon désordonnée et sans légitimité :

La haine me suit, là où je suis
J'ai du mal à garder le fusil dans l'étui
J'ai rempli le canon et puis
Il se peut qu'un beau jour pour un rien j'appuie (« Le fusil dans l'étui », *EO*).

L'homophonie entre les verbes « suit » et « suis », particulièrement manifeste à l'écoute de la piste, suggère une superposition presque exacte entre l'énonciatrice et sa haine. L'ambiguïté de la formule « là où je suis » laisse une grande place à l'interprétation : l'énonciatrice réfère-t-elle à ses flâneries dans le Blanc-Mesnil, à ses déplacements dans l'axe Paris-banlieue ou à sa présence même en France ? Cet extrait offre par ailleurs un contraste intéressant entre le « beau jour » et l'énonciatrice à fleur de peau, au point que son fusil est toujours prêt et qu'il risque de lui servir sans raison. Or cette apparente agressivité dirigée sans raison particulière est démentie par la

formule « pour un rien » qui signifie « au moindre motif » plutôt qu'« inutilement ». Ce sont donc des raisons sous-entendues qui déclenchent la violence et les extraits étudiés dans les trois parties précédentes de ce mémoire lui attribuent une légitimité évidente. Dans la même piste, l'énonciatrice se présente comme une solitaire débordant de ce sentiment de violence, comme en miroir à une coupe qui déborde : « J'ai d'la haine en trop, refuse l'entraide » (*ibid.*).

Dans les deux plus récents albums auxquels Casey a participé, cette émotion semble quelque peu diluée. La rappeuse y exprime plutôt une détresse psychologique, tel que démontré dans la seconde partie de cette étude. Ainsi, l'aspect purement fantasmé de cette violence est mis de l'avant, par opposition aux mises en scène citées précédemment où Casey passe à l'acte : « La nuit, je rêve que mes coups blessent / Le jour, je contiens ma violence : c'est ma prouesse » (« Aidez-moi », *G*). Il y a alors une sublimation des pulsions violentes de l'énonciatrice : dans le monde sans danger du rêve, elle peut se permettre de libérer ce fantasme et elle le contrôle le jour. En revanche, jusqu'en 2011 avec l'album *Les contes du chaos*, la violence dont il est question est décrite de manière bien plus explicite que dans un « rêve » : « Donne ta gorge qu'on aiguise nos scalpels », ordonne-t-elle dans « Aiguise-moi ça » (*CC*). Casey décrit de façon précise la manière dont elle traque sa proie jusqu'à la réaction de sa victime, créant un effet de menace réelle :

Une lame dans ma veste, chez toi je me poste
Te piste, t'accoste, ensuite te moleste
Te frappe, te brusque, tu flippes et tu masques
La pisse dans ton froc (« Une lame dans ma veste », *TT*).

La plupart des textes démontrent que la violence exprimée est loin d'être gratuite. Elle est plutôt causée par la mise en altérité de Casey, elle qui est « ce produit qu'on a réduit / À marcher, jour et nuit, le fusil dans l'étui » (« Le fusil dans l'étui », *EO*). De façon similaire à la construction du « Nous » par le verbe « rendus » dans « Travail de nègre » (*EO*), la figure de l'énonciatrice est foncièrement poussée à la violence. Le positionnement du verbe « réduit » en fin de vers souligne sa polysémie : l'énonciatrice est réduite « à quelque chose » et elle est tout simplement réduite, c'est-à-dire diminuée et rabaissée. La piste « À la gloire de mon glaire » (*LB*), évoquant des crachats que la rappeuse destine à ses ennemis, traite du mépris qu'elle porte envers les « gens de pouvoirs » et les « salauds, les sans-cœurs, les milliardaires centenaires » : « Et si, toutefois, tout ça n'était pas suffisant / Je t'aurais fait bouffer des bols de crachats pendant dix ans ». Casey pousse

l'agressivité plus loin encore, affirmant regretter « la lame de [s]on rasoir », qu'elle aurait volontiers utilisée sur ses ennemis en se « fiant au hasard ».

Dans le cadre de la vaste poétique de la réappropriation de Casey, le thème de l'animalité est à nouveau exploité par Casey pour décrire sa réaction virulente à une socialité contraignante : « Je veux mordre car tout m'emmerde / Me porte à croire qu'on me pousse à perdre » (« Ennemi de l'ordre », *EO*). Dans « Aidez-moi » (*G*), dont le titre atténue quelque peu l'aspect véhément de la rage, Casey se demande « où naissent les conquérants, les gens heureux / Les chiens errants sans palmarès ? », pour répondre : « Au dernier rang, c'est c'qu'on nous laisse », en jouant de l'homographie, de l'homophonie et de la polysémie du mot « laisse ». Ici, le terme est à la fois verbe associé au « dernier rang » et il est l'objet permettant de maintenir attaché un animal, ce double sens contribuant à accentuer la sujétion vécue par l'énonciatrice. Dans ce morceau où il s'agit de « mordre la même corde jusqu'à ce qu'elle casse », Casey conclut : « Pour la tendresse et la patience j'n'ai plus la souplesse / Les sentiments partent, la haine reste ». La rappeuse attribue aux sentiments une connotation négative en les associant à une disposition trop facile à l'émotion et à la docilité — la seule émotion valable est donc la haine. Sur le plan des sonorités, ces extraits démontrent une subjectivité propre à Casey par l'organisation du rythme dans le traitement du thème de la haine, thème récurrent dans le rap comme dans les œuvres artistiques abordant l'oppression. Les extraits sont portés principalement par les phonèmes [ʁ] et [s]. Le mélange des phonèmes prédomine dans les premiers extraits (neuf fois [ʁ] et neuf fois [s]) où Casey tente de définir le clivage de la société entre « les conquérants, les gens heureux » et les « chiens errants sans palmarès » qui se retrouvent au bas de l'échelle sociale. Le dernier extrait est porté par le phonème [s] (sept fois, tandis que le [ʁ] ne s'y retrouve que quatre fois) au moment où Casey exprime le trop-plein quant à sa condition. L'apparition de la haine provoque un basculement de l'énonciation dans une sonorisation qui n'est plus impartiale et exprime le refus de la condition de subalterne.

Dans le cadre de l'animalité réappropriée, ce point de vue est celui d'une « quasi-animal·e, cannibale désigné·e » (« Je hante ma ville », *TEED*), notamment à travers le motif du sang prisé par l'énonciatrice. Elle contrebalance tout de même cet instinct aux connotations bestiales par une conscience accrue de sa propre situation :

J'n'ai plus vraiment le temps d'imaginer
D'attendre que l'égalité veuille m'avoir à dîner
J'ai poireauté trop longtemps, je veux les voir ligotés
Oui, le poison se répand, le goût du sang m'a ranimé·e (« La rage m'appelle », G).

En expliquant que sa patience a atteint sa limite, Casey rationalise en quelque sorte son goût pour la violence. Le goût du sang, une image volontairement poussée à son paroxysme, n'est pas seulement une exagération, il est également un catalyseur, une décharge d'énergie : l'énonciatrice dont l'existence était auparavant prise dans une léthargie (l'enjeu de la santé mentale et de l'errance l'ont démontré) se réveille quand lui parvient le goût du sang ennemi. Cet extrait renvoie à la piste « Le fusil dans l'étui » (EO), écrit quatorze ans plus tôt, dans lequel est dressé un inventaire générant la haine de l'énonciatrice (« la tension qui monte »; « le glaive sur ma tête »; « sirènes, descentes, doutes et déroutes »), et où Casey en conclut que « seul le sang exalte » sa « sale vie ». Dans le contexte des écritures coloniales et postcoloniales, le motif du sang peut être saisi autant au sens littéral que comme une métaphore ou un symbole de la mort, de la souffrance, du combat, de la folie, etc. La polysémie du terme sert avant tout à désigner un point de rupture et c'est dans le cadre des poétiques propres à chaque auteur qu'il faut le replacer. Dans le poème « Émeute à Harlem », Senghor l'intégrait dans une énumération où l'exaspération (« de longs siècles de patience ») mène à ce point, en fin de vers, juste avant la rupture fatale :

Ma tête est une chaudière bouillante
D'alcool,
Une usine à révoltes
Montée par de longs siècles de patience
Il me faut des chocs, des cris, du sang,
Des morts ! (1990, 351).

Jusqu'à présent, il a été décrit de quelle façon se manifeste l'expression de la violence chez Casey. Les raisons de cette violence sont indissociables de l'écriture enragée : la rappeuse la considère comme une réponse aux deux causes d'altérité décrites dans les parties précédentes du mémoire. En répliquant à des pratiques et des discours par des actions symboliques sous forme d'écriture, la violence dans l'écriture devient alors une partie intrinsèque de l'identité de Casey, à l'instar de l'altérité radicale dont il a été question jusqu'ici.

« Ma haine » (*TT*) présente ce sentiment personnalisé qui sert de rempart à l'aliénation de soi fondée sur le racisme : « Elle m'a dit : “Tu es noir·e, ils voudraient qu'tu aies honte / Mais tu n'es pas cette bête de foire que l'on dompte” ». Le rôle de la haine est de rappeler à l'énonciatrice que l'infériorité dont elle est l'objet n'est pas justifiée et qu'il existe un espace pour s'en défaire. Le racisme sous toutes ses formes est donc l'une des premières raisons qui poussent à la violence. Dans l'extrait suivant, Casey s'en prend au système issu de la colonisation permettant à l'Occident d'exploiter (ou de « braconner ») les ressources du continent africain : « En terre républicaine, tir à la lucarne / Sur les icônes qui braconnent la mater africaine » (« Comme un couteau dans la plaie », *EO*). Ce sujet a été traité dans « France à fric » de Rockin' Squat (2008), ou dans un corpus plus proche de Casey, la piste « Que dit l'autopsie ? » de La Rumeur (2007b), où les rappeurs du groupe fantasment la mort de la « Françafrique ». Casey semble avoir toutes les raisons de se révolter face à la situation en France, notamment quand elle fait le parallèle entre le racisme au pays et un symbole extrême de ségrégation : « J'éprouve pour ce bled une rage qui m'obsède / Quand il projette de mettre en place l'apartheid » (« Le fusil dans l'étui », *EO*).

L'appartenance de Casey aux ensembles périphériques dégradés nourrit également son sentiment de violence. Le crachat dont il est question tout au long de la piste « À la gloire de mon glaire » (*LB*), est décrit par la rappeuse comme : « [...] le compagnon indigné de mes péripéties / Quand ma périphérie semble éloignée et incarcérée ». En voyant les banlieues, qui par définition sont périphériques, se faire éloigner encore plus du centre, Casey génère son « mollard d'un joli coloris vert ». Et c'est à cause du dédain des classes aisées face à la pauvreté, qui « dans un pull-over, et du haut de leur tour d'ivoire / S'étonnent faussement, que d'autres crèvent encore dehors en hiver » que Casey voudrait les « couvrir de glaire ».

Il a été postulé, dans cette étude, que le racisme est fondateur de l'altérité de l'énonciatrice. Il serait même une sorte de traumatisme originel dans l'enfance de Casey. En prenant pour point de départ cette enfance blessée, il est possible de tracer le chemin jusqu'à l'envie de vengeance exprimée par l'énonciatrice dans ses textes rap :

Je vous en prie, s'il-vous-plaît, tuez-les tous
Vous ma très sainte Marie pleine de grâce
J'ai sorti les ciseaux de ma trousse avec la frousse
Ai l'intention de leur faire mal à la sortie de la classe

Je rumine, je ressasse, sans cesse je repense
Au seau d'eau dans ma face qui a tué ma petite enfance (« Tragédie d'une
trajectoire », *TT*).

La relation de cause à effet est très explicite dans cet extrait, qui déforme une prière célèbre du christianisme et l'allie à un désir meurtrier. En omettant de saluer la Vierge Marie, mais en la suppliant par deux fois et en ajoutant le déterminant possessif « ma » et l'adverbe « très » avant l'appellation, l'enfant qui s'exprime semble faire preuve d'une exagération ironique traduisant une conscience de l'écart dans son geste. Car une enfant originaire des Antilles priant la Vierge Marie de donner la mort à ses oppresseurs blancs est un portrait intéressant. Malgré le fait que les Antilles et les Caraïbes aient conservé une pratique importante du christianisme à ce jour, le racisme des colonisateurs a longtemps teinté la pratique religieuse dans cette région. En effet, les hautes sphères de l'Église et de la foi étaient interdites aux esclaves parce qu'elles étaient associées à un certain niveau de dignité et parce qu'une pratique plus assidue de la religion aurait empiété sur le temps normalement consacré aux travail forcé (Delisle, 2013, 57-58). Par ailleurs, dans « Créature ratée » (*LB*), Casey opère une critique subtile de cette différenciation tout en s'exprimant au nom des colonisateurs : « Apprenons-leur à prier Jésus-Christ sans crier / Et trier la canne à sucre tout en souriant ». Malgré la vivacité de l'image proposée par la jeune énonciatrice dans « Tragédie d'une trajectoire », ce n'est pas à un individu en particulier qu'elle en veut : elle compte « leur » porter atteinte. L'auditeur se figure alors un ennemi généralisé incarné par l'éducation nationale semée d'embûches pour les minorités. Huit ans plus tard, Casey continue de « ruminer, ressasser, sans cesse repenser » à l'effet de cette éducation sur ce qu'elle est devenue. Dans « Ce soir je brûlerai » (*TEED*), elle propose un couplet au ton acide en repensant à son séjour à l'école et aux relations difficiles entre élèves, enseignants et conseillers : « On était leurs trophées, ils voulaient nous sauver / Étoffer leurs CV, mais repartaient en courant ». Les écoles des territoires périphériques, souvent catégorisées ZEP (Zones d'éducation prioritaires), présentent le paradoxe de faire l'objet de discriminations positives tout en n'offrant pas les politiques les plus avantageuses pour les élèves en difficulté : le professeur et chercheur en sciences de l'éducation Denis Meuret souligne que les « bons » élèves des ZEP étaient ceux qui bénéficiaient le plus de ce genre de politiques. Il rappelle aussi l'importance de considérer les particularités de chaque collège avant d'y inclure une politique de discrimination positive homogène (1994, 60). Dans *L'École de la périphérie* (2012),

la sociologue Agnès van Zanten propose de considérer l'ensemble de la société dans les plans d'éducation spécifiques, sans quoi le projet des ZEP est incomplet. Elle avance que le fonctionnement de l'école périphérique reproduit l'ordre social inégalitaire et c'est seulement en prenant en compte ce dernier (les sources de la ségrégation sociale, les liens entre ségrégation résidentielle et scolaire, la place des parents — surtout ceux issus de l'immigration — dans la société, etc.) qu'il sera possible de développer une formule adaptée aux besoins particuliers de l'école périphérique (361-391). Au vu des indices proposés dans les textes de Casey, on imagine que l'énonciatrice était de ces élèves affectés, à l'école, par l'environnement extérieur. « Rarement devant », apprenant « en coup d'vent », forcée de « courber la colonne » (« Ce soir, je brûlerai... », *TEED*), elle conclut, des années plus tard : « On m'a mal éduqué·e ». Dans cette affirmation lourde de signification, le discours social raciste est repris d'une part et d'autre part, c'est sa propre critique rétroactive du système d'éducation imparfait qui se fait entendre. En conséquence, Casey affirme qu'au souvenir de sa relation avec l'éducation nationale, elle brûlera son ancienne école.

En grande majorité, l'expression de la violence dans les textes de Casey s'effectue au singulier, bien que son appartenance revendiquée à des groupes ait été démontrée. Ce choix informe énormément quant à l'importance de la subjectivité dans le corpus. Autant dans la source que dans le déversement de ce sentiment ravageur, l'énonciatrice se porte garante de la façon dont son écriture réplique à sa mise en altérité. Bien qu'il soit juste de rappeler les scènes d'émeutes décrites dans la partie traitant des banlieues, qui sont par définition des phénomènes de groupe, elles diffèrent des exemples mis de l'avant dans cette partie du mémoire, dans lesquels la violence est plus extrême et moins homogénéisée par l'effet de groupe. Il reste que Casey, incluse dans un « nous » opprimé, ne voit comme seule option possible que la vengeance :

J'adopte la vengeance comme seul but
Et la tolérance n'est pas dans mon concept
On nous souille, nous dépouille et nous insulte (« Je lutte », *TT*).

Cette révolte et cette colère sont, d'une certaine manière, semblables à celles exprimées par certains poètes de la Négritude. On retrouve une exigence et une sommation poétiques chez Césaire : « je veux le conquistador à l'armure descellée / se couchant dans une mort de fleurs parfumées » (1960, 70); un ras-le-bol explicite chez Damas :

Alors
je vous mettrai les pieds dans le plat
ou bien tout simplement
la main au collet
de tout ce qui m'emmerde en gros caractères
colonisation
civilisation
assimilation
et la suite (1972, 53).

La « suite » évoquée par Damas renvoie-t-elle funestement aux dominations et aux inégalités postcoloniales vécue par des Antillais en France, plusieurs années après la décolonisation ? La question demeure ouverte. Quoi qu'il en soit, la présence de thèmes similaires dans l'œuvre de Casey suggère que ces problématiques, loin d'avoir été résolues, activent le ton plus agressif de la rappeuse.

4.1.2 La haine et la violence : une réponse pragmatique

L'importance évidente de la haine et de ses métaphores dans les textes de Casey mérite qu'on y accorde un regard théorique. Largement étudiée dans les domaines de la psychologie, de la psychanalyse et de la philosophie, il est indéniable que la haine est perçue négativement d'un point de vue moral et social. Dans un essai de définition, la psychiatre Anne Loncan (2013, 16) met de l'avant la double polarité de la notion. Définie dans le *Larousse* à la fois comme le « sentiment qui porte une personne à souhaiter ou à faire du mal à une autre, ou à se réjouir de tout ce qui lui arrive de fâcheux » et comme une « aversion profonde, répulsion éprouvée par quelqu'un à l'égard de quelque chose », la haine peut conduire à l'évitement ou à la destruction. Dans le cas du corpus à l'étude, la haine, mise aux côtés de la violence physique, de la colère et de la rage relève de la seconde conception. Mais surtout, « la haine ne peut exister sans objet, elle est inscrite dans une relation, ou plutôt dans un lien intersubjectif, conscient ou inconscient » (*ibid.*, 21). Cette idée rejoint celle du psychiatre et psychanalyste Paul Denis (2017) selon laquelle la haine, tout comme l'amour, sont des passions extrêmes dirigées vers un objet. Pour Denis, l'installation du sujet dans la haine peut alors traduire la volonté d'un système de protection : alors « la haine tient son objet, elle le possède, ne le lâche pas » (36). Pour éviter une dépersonnalisation dont les causes

possibles sont variées, celui ou celle qui ressent la haine s'y investit totalement, linéairement, de manière focalisée et étroite (*ibid.*, 36-37).

Si Casey semble en effet utiliser la haine comme une manière d'éviter l'aliénation totale à elle-même et si les causes de cette haine sont identifiables, il est difficile d'attribuer à cette émotion un objet précis. En ce sens, la haine (tout comme la violence et la rage) accomplirait davantage une fonction d'exagération nécessaire allant de pair avec sa mise en altérité. Il faut alors mentionner qu'aucun morceau n'est dédié à la colère de l'énonciatrice de manière isolée. Autrement dit, il n'existe pas de haine ou de violence gratuites, leurs occurrences étant immanquablement liées aux enjeux identitaires abordés dans les mêmes morceaux. Parmi les exemples les plus expressifs de cette dualité, l'extrait de la piste « Le fusil dans l'étui » (*EO*), où Casey énonce la corrélation comme une relation de cause à effet évidente : « Je suis noir·e, désinvolte et en révolte / Il en résulte mes raisons d'y prendre le Colt ». Dans « La rage m'appelle » (*G*), l'énonciatrice répète quarante-six fois la phrase « Depuis que la rage m'appelle », précédée de différentes déclarations : « Dans ma tête, c'est le vide », « Je fais parler mes séquelles », « Et ma douleur est plus belle ». Une nouvelle preuve que le sentiment virulent de l'énonciatrice est loin d'être un concept désancré de toute réalité. La rage possède un véritable pouvoir de sublimation ou d'amplification : elle est une performance capable d'amener l'énonciatrice à exprimer ses blessures ou à les transcender. C'est « depuis » que la rage l'appelle que Casey parvient à faire parler ses séquelles (le lien avec les blessures physiques ou mentales du corps noir martyrisé à travers l'histoire est réactivé).

Casey décrit cette violence émotionnelle personnifiée de manière si totale qu'elle apparaît comme une évidence:

Plus cruelle que la pire de tes ruelles
Elle est mon sang, mon tout, elle est mon rituel
Et j'ai couru pour elle, je mourrai pour elle
J'ai tout fait pour elle, pour moi c'est naturel (« Ma haine », *TT*).

La haine de Casey revêt une dimension à la fois profondément identitaire (« Elle est mon sang, mon tout ») et performative (« elle est mon rituel »). À nouveau, la haine fait bouger, fait agir, provoque les choses : l'énonciatrice, dans l'hyperbole filée au long de ces quatre vers, s'y adonne, prête à mourir pour la servir. La réapparition de deux motifs est à noter dans cet extrait.

D'abord celui du sang, désormais employé non pas comme un stimulant (« le goût du sang » dans « La rage m'appelle », *G*), mais comme un élément qui lui appartient, qui est par définition en elle. Le second motif est la ruelle, renvoyant aux descriptions de l'environnement nocif et dangereux que recèlent les banlieues. La ruelle, d'ordinaire un objet principal de description, n'est mentionnée ici par Casey que pour mieux définir son propre état.

La transcription textuelle de la violence et de la haine est une chose et l'attribution de ces états à la personne sociale qu'est Casey (Cathy Palenne) en est une autre. Casey n'a pas un historique de violence connu, n'a pas de démêlés avec la justice à ce propos et elle a encore moins été accusée de meurtre. Cela empêche-t-il que la rappeuse ressente ces pulsions morbides ? Comment faire la part des variations entre la rappeuse et son personnage, surtout dans le cadre d'un art où la ligne entre les deux peut être particulièrement mince ? Une lecture psychologique ou psychologisante n'étant pas l'objectif ici, c'est avant tout la signification de cette violence en tant que performance textuelle en relation au contexte postcolonial dans lequel l'altérité de Casey est décrite qui prévaut. Dans cette optique, aborder la violence dans le genre musical rap est une étape nécessaire à effectuer pour comprendre ce qu'il en est dans le corpus à l'étude.

Partons d'abord des réflexions de Richard Shusterman, qui en s'inspirant de la pensée du philosophe John Dewey (1934) et d'autres penseurs pragmatiques, comme William James (1909), s'est intéressé au rap comme forme d'art pragmatique et à la violence de certains textes rap. Le pragmatisme se base sur une idée fondamentale : celle de la continuité de l'expérience humaine. Il stipule qu'il n'y a pas de différence marquée entre une expérience pratique et une autre qui serait soi-disant intellectuelle (James, 2007, 190-194). Shusterman reprend surtout la pensée de Dewey, qui s'intéresse plus particulièrement au pragmatisme en régime esthétique. Pour Dewey, l'art n'est pas le résultat éthéré d'une distanciation quasi-divine de l'artiste et du monde, mais toujours « le produit d'une interaction entre l'organisme vivant et son environnement, un mélange d'action et de réception qui entraîne une réorganisation des énergies » (Shusterman, 1992 [1991], 22). Autrement dit, quand une personne se heurte à des éléments inattendus ou nocifs de son environnement (événements, rencontres, états mentaux, etc.), elle se place dans un état exigeant d'elle une certaine créativité afin de retrouver un statut d'harmonie, au moins pour un instant (*ibid.*). L'art doit donc être vu comme une expérience dans la continuité de l'existence. Bien que

la place de la réception soit particulièrement importante dans la pensée de Dewey, parce que la véritable expérience artistique conduit le récepteur à retrouver cette énergie diffusée par l'œuvre et qu'il y réponde, la présente analyse s'intéresse plutôt aux prémices en lien avec les processus de création.

Shusterman a proposé une réflexion à propos de la violence dans le rap américain où ce dernier est considéré comme une forme d'art pragmatique. Présentant d'un côté une violence matérielle, celle de la rue, et d'un autre côté une violence musicale, par son style, son rythme, son agressivité et ses méthodes, « le rap possède une vigueur esthétique qui exalte l'énergie et la conscience de ses auditeurs » (2003, 118). Une conscience, en effet, car les rappeurs, plutôt que de chercher à simplement reproduire la violence, la transforment et lui accordent une valeur constructive, que ce soit par le rituel de confrontation artistique ou par une injonction à l'éducation (comme dans le *knowledge rap*). Casey est tout à fait consciente d'une facette possiblement utilitaire de la violence dans son art : « Le rap, c'est une musique qui se prête à disséquer la colère » (Chabasseur, 2014).

Sachant que le rap est un genre relativement nouveau, de constitution hybride, un peu récit et un peu fiction, tantôt prose, tantôt vers, souvent mise en scène et surtout fondamentalement subjectif, il génère des questions dont les réponses peuvent sembler idéales pour un type de textes et tout à fait inadéquates pour un autre. Ainsi l'analyse de Shusterman est fort intéressante, mais elle s'applique avant tout au rap issu des ghettos étatsuniens. La violence exprimée par Casey est-elle similaire à celle des rappeurs de Brooklyn ou de South Central ? Est-elle une expérience pragmatique comme l'entendent Dewey et Shusterman ? D'abord, tout en différant des textes de KRS One ou de NWA, l'écriture de la violence chez Casey semble être une expérience résolument pragmatique puisqu'elle est extrêmement proche de l'identité de l'énonciatrice et de son expérience de la vie. Casey répond, lorsqu'on lui demande en entrevue si le ton très agressif de son album *Libérez la bête* est une réponse à la violence de ceux qui la suscitent :

Je ne suis pas sûre que ce soit forcément très intentionnel. C'est peut-être aussi la force du rap. Peut-être que si on y voit un côté frondeur ou violent, c'est une forme de dignité. On ne prend pas les coups sans se défendre. Je trouve cette forme de réponse assez normale. Par rapport à ce qu'on nous met dans la gueule, c'est plutôt gentil ! (*L'Humanité*, 2010).

En se demandant si la violence est intentionnelle dans son rap tout en reconnaissant le côté défensif, Casey attribue-t-elle à son art une spontanéité et de réflexivité qui correspondent à ce que Dewey décrivait comme un besoin de répondre aux difficultés de l'environnement ? Recherche-t-elle l'harmonie avec cet environnement ? Si c'est le cas, la violence de ses textes ne produit-elle pas l'effet inverse ? Peut-être qu'en cela réside la particularité du corpus à l'étude, dans les tensions entre le symbolique et le littéral. Dans la pragmatique du rap de Casey, le texte rappé se présente à la fois comme un lieu de combat, puisqu'il est un espace d'exposition et de réappropriation d'une histoire collective et individuelle, et une arme de combat, notamment en réponse à la violence systémique passée et présente dénoncée. Dans ce qu'il contient de discours social et de défense d'une histoire souvent reléguée à l'arrière-plan de la mémoire, le rap de Casey s'inscrit alors tout à fait dans une tradition de l'engagement, comme c'est le cas en roman et en essai. Selon le chercheur Benoît Denis, « l'écrivain engagé ne croit pas que l'œuvre littéraire ne renvoie qu'à elle-même et qu'elle trouve dans cette autosuffisance sa justification ultime. Au contraire, il la pense traversée par un projet de nature éthique » (2000, 34). La responsabilité totale de celui qui écrit est engagée. Pour Simone de Beauvoir, l'engagement est justement la « présence totale de l'écrivain à l'écriture » (1972, 65), au sens où l'écrivain engage dans son œuvre la totalité de sa personne, ses valeurs, bref, son *identité*. Isabelle Marc Martínez, chercheuse spécialisée dans la musique rap, souligne que l'identité artistique des musiciens engagés, dont certains rappeurs, se construit en grande partie à travers des moyens esthétiques et pragmatiques (2011, 2), identité qui parfois doit être arrachée et revendiquée à travers une violence symbolique. Marc Martínez relève aussi la prédilection singulière du rap à l'énonciation à la première personne (2008, 107), et parfois même à la surenchère égotique. En ce sens, le rap est une forme d'engagement hybride dont la forme et les formules sont inédites dans l'histoire de l'engagement littéraire (*ibid.*, 109-111). Ce dernier est récupéré et reconfiguré dans une dynamique nouvelle entre subjectivité dominante, parole libératrice et traitement d'un contexte sociopolitique. L'engagement de Casey passe également par une parole symboliquement violente et haineuse qui concerne son identité. Cette violence et cette haine sont alors à concevoir moins dans un sens littéral qu'une façon de dévoiler un système tout aussi violent où l'énonciatrice risque la dépersonnalisation.

Quant au point de vue spécifique sur la réception que supposait Dewey, les procédés sont particuliers ici. La part de violence dans l'écriture de Casey évacue presque automatiquement tout groupe, toute notion de « nous », à une ou deux exceptions près. Le motif est intégré aux textes de façon presque intime. La question du public mérite d'être soulevée à nouveau, mais peut-être seulement par d'autres questions : comment se transmet cette violence textuelle de la rappeuse à l'auditeur ? La haine est-elle amplifiée lorsqu'elle est partagée ? Comment ce transfert, s'il a lieu, s'effectue lors de concerts ? Ces ouvertures vers d'autres avenues sont fort intéressantes, mais elles s'éloigneraient de la problématique de la présente étude.

4.1.3 « Et je rappelle que je manipule ma plume comme un scalpel » : le métadiscours dans l'œuvre de Casey

Le rap est donc le moyen de prédilection employé par Casey pour transformer son expérience de l'altérité en réaction symbolique assumée. Il englobe cette violence et la fantasmé de façon imagée, à la frontière de la fiction et de la réalité. Ce dernier point est particulièrement important afin d'éviter de généraliser le rap de Casey comme une musique tout simplement « violente » ou inutilement agressive, ce dont la rappeuse elle-même est consciente :

J'ai tendance à me méfier des termes comme « rage » et « colère », avec lesquels on me résume souvent. Selon moi, m'enfermer là-dedans, c'est m'enfermer dans des sentiments infantiles. C'est une forme de condescendance, une façon de dire que si tu es en colère, c'est que tu n'es pas assez raisonnée, réfléchie, que tu ne peux pas tenir une conversation logique, que tu n'as pas encore accès à la pensée ou à l'organisation de ta pensée. Après, bien évidemment que j'ai de la colère et de la rage, ce sont des sentiments salvateurs, mais me résumer à ceux-là contribue à éluder tout ce que mes textes disent, à résumer mon discours à une sorte de cri primitif (Delcourt, 2020).

« L'accès à la pensée » ou « l'organisation » de celle-ci, ainsi que le « cri primitif » dont Casey fait mention ici ne sont pas sans rappeler les stéréotypes associés aux personnes noires : absence de rationalité, pulsions sauvages, etc. Or, à ce stade-ci, l'œuvre de la rappeuse prouve le contraire. Loin de traiter uniquement de meurtre et de vengeance, elle est l'expression d'une personnalité complexe élaborée sur plusieurs textes, produit de l'Histoire, de la société, mais aussi produit de sa création : « Et puis je ne me sens pas spécialement plus en colère que d'autres

personnes. C'est peut-être juste que j'arrive à en faire quelque chose d'un tant soit peu créatif » (*ibid.*). Car plus encore qu'une violence symbolique, le rap de Casey fait partie de son identité, raison pour laquelle il a été retenu comme troisième composante identitaire. Or, au contraire des deux précédentes, l'identité de rappeuse n'est pas fondée sur l'altérité radicale de l'énonciatrice.

Après avoir analysé la relation entre l'altérité et la violence, l'étude s'attarde sur les liens entre l'écriture de la violence et la composition rappée dans les textes de Casey, laquelle « combine haine et amour de la rime » (« Une tête à la traine », *AM*). Qu'il soit de langue anglaise ou française, l'une des particularités du rap est la part considérable du métadiscours intégré aux textes. Autant dans le rap « conscient », ainsi appelé parce qu'il aborde des sujets de nature sociopolitique, que dans la variété de rap plutôt ludique, qui relève de l'exercice de style, du comique, ou de la fête²⁶, les rappeurs offrent des opinions, des comparaisons et des jugements de valeur au sujet de leur art, de celui des autres et du rap en général. La dimension métadiscursive du rap est fortement liée à la performativité du genre et par extension à celle de ses différentes composantes, des mots à la voix en passant par le *flow*, ce dernier étant la manière dont le rythme est écrit et scandé. L'on observe ce métadiscours à l'œuvre dans les textes de Casey lorsque la rappeuse décrit le contenu de son rap : « [Je parle] de mes lignes que j'aligne, de mon avenir qui s'éloigne / Et de mes récits qui me soignent et aujourd'hui témoignent » (« L'exclu », *EO*). Casey décrit d'une part sa propre pratique (aligner des lignes, formule produisant un effet mécanique par la répétition du morphème « ligne ») et de l'effet que cette pratique a sur elle (la soigner et témoigner). L'écriture de soi chez Casey est donc accompagnée d'un commentaire qui informe aussi bien sur cette écriture que sur l'énonciatrice.

Dans ces remarques sur sa pratique, Casey associe son rap à la violence évoquée plus haut. Sa « plume », c'est-à-dire le symbole de son écriture, est décrite comme une tare : « Elle pose des problèmes et puis cause des glaucomes » (« Suis ma plume », *TT*). Un extrait du même morceau va comme suit :

Ma plume : mon diplôme, un blâme, un problème
Un suprême programme haut d'gamme qui engrène

²⁶ Bien que cette séparation entre « conscient » et « ludique » existe dans le discours de la critique, elle est peu pertinente : le rap traitant de sujets sociaux plus sérieux peut tout à fait proposer des esthétiques ludiques, et le rap dansant intègre souvent un discours social dans ses textes.

Qui entraîne débris d'crânes, de vitrines
Crimes qui se trament, nitroglycérine.

La syntaxe versifiée de cet extrait met de l'avant l'énumération de substantifs générant un ensemble d'images associées aux violences urbaines. Entité personnifiée, la plume est un sujet qui génère et répond à des actions. Elle est dotée, dans l'univers sémantique de Casey, d'un pouvoir de destruction encore une fois symbolique mais qui nourrit l'image de la rappeuse, puisque cette dernière est celle qui guide la plume et qui la manie. Bien que l'énumération soit le procédé stylistique central de l'extrait, le point tournant du passage est la paire de verbes « qui engrène » et « Qui entraîne ». C'est à partir de ce moment que la plume n'est plus simplement décrite : elle détient désormais un pouvoir performatif. Les contre-assonances vibrantes en [m] et en [n], se confondant surtout à l'écoute de la piste, amplifient la présence du sujet et son contrôle du rythme, tout en opérant un amalgame entre la plume (décrite par une dominance en [m]) et l'émeute (où la rime en [n] prend majoritairement le relais). Dans « Comme un couteau dans la plaie » (*TT*), c'est la rime qui prend vie et pousse Casey à l'action :

J'ai cette rime urbaine qui rumine au bout d'ma mine
Ordonne à mes hormones, laisse dans mes organes
Cette épaisse violence efficace du hooligan.

Portées par la rime ou par la plume, la haine, la rage et la violence de Casey sont plus que ces voix l'incitant à commettre l'irréparable. La haine peut se présenter comme une compagne qui l'« assiste dans ces moments tristes / Où la France persiste à vouloir censurer [s]es pistes » (« Ma haine », *TT*). Cette dimension de réconfort se retrouve dans « Rêves illimités » (*LB*) : « Et je n'aime que ma plume, *idem* pour mes rimes / Quand sur mon barème c'est le mot "haine" qui s'imprime »; ainsi que dans « Le fusil dans l'étui » (*EO*) : « J'suis aigri·e, amer·ère, le cœur sous armure / N'aime que la rancœur, le hardcore et le rap dur ». C'est dire que les émotions négatives ressenties par l'énonciatrice, issues en grande partie de son sentiment d'exclusion et d'oppression, trouvent refuge et se permettent d'exister à travers le rap, d'où la sonorité rapprochée, par exemple, entre « amer·ère » et « armure » dans le dernier extrait. Dans le même ordre d'idées, Casey émet un commentaire assez sombre sur ses propres textes, qui en plus de ne contenir aucune joie, seraient une manière concrète de s'en prendre à ses ennemis :

Tout ce que j'énumère n'a aucun humour, est noir et amer
Froid et sans amour, fade et sans saveur et a dans son sommaire
Un lexique et une grammaire pour cracher sur leurs mères (« Tragédie d'une trajectoire », *TT*)

La rappeuse se présente comme passant une bonne partie de son temps à ruminer sa rage contre ses oppresseurs et le système qui les laisse agir, en utilisant le rap comme canal d'expression. L'importance du rap dans cet extrait est notable puisque l'énonciatrice, en tant que sujet, ne se place pas à l'avant-plan du propos : c'est le syntagme « Tout ce que j'énumère » qui génère la suite d'adjectifs sombres. Enfin, la mention du « lexique » et de la « grammaire » ancre la démarche discursive de Casey dans une conscience linguistique en la détachant néanmoins de toute volonté de bienséance par la formule injurieuse « pour cracher sur leur mères ». Cette dualité entre le bien-paraitre et la grossièreté au sein de l'écriture est un but en soi : Casey se targue volontiers d'avoir pour principale occupation, avant de mourir, d'« [é]crire [s]on malheur, en faire des coulures / Tout en voulant avoir de l'allure » (« 1/20 », *AM*).

Chapitre 2. « Rap de l'écart » et positionnement identitaire

L'importance du rap en tant qu'expérience à la fois symbolique et pragmatique de l'altérité de Casey est évidente à ce stade-ci de l'analyse. L'aspect violent des textes participe à définir la visée de l'œuvre, sans qu'elle n'y soit réductible, et cette violence est surtout une composante de l'écriture elle-même. En ce sens, c'est le projet artistique dans son ensemble qui participe avant tout de la construction identitaire de Casey, en parallèle à l'altérité radicale. Il convient donc d'étudier à la fois la position de rappeuse de Casey dans le milieu du rap, puis la manière dont cette position est présentée dans ses textes.

4.2.1 Rapper sur soi

Malgré le groupe des « rappers de fils d'immigrés » auquel elle est associée, Casey s'est toujours « vécue comme étant seule dans [s]a catégorie et [s]on coin » (Volle, 2020), selon ses propres mots. Il va sans dire que les thèmes abordés dans ses textes, en plus de la sonorité de ses

albums, n'en font pas une coqueluche des radios et de chaînes de télévision. Les articles à son sujet en parlent comme d'une artiste « trop rare depuis la sortie de son premier *EP* [...] et qui a pris l'habitude de méditer dans l'ombre les coups qu'elle prépare » (Dejean 2020); d'une « affranchie du diktat de l'industrie du rap, qui voudrait qu'un rappeur sorte un album par an » (Binet, 2020). Casey en est tout à fait consciente : « Je suis simplement sur mon tempo, et qu'importe s'il n'est pas commun au sein d'une industrie où tout foisonne en permanence » (Delcourt, 2020). Il y a de surcroît chez la rappeuse une volonté avouée de se distancier de la conception dominante de l'art : « Je ne suis pas une artiste ! Je ne suis pas en train de me branler dans la poésie... Ça, c'est des questions pour les mecs de la variété, tu vois... Je fais du rap, t'as vu c'est tout, c'est aussi simple que ça » (Doucouré, 2010). Cette remarque n'est pas sans rappeler, dans les années 1990, l'émergence d'un rap qui se décrivait comme « ignorant », représenté par les rappeurs du collectif Time Bomb, fondé par DJ Mars, DJ Sek et Rick Vlavo et dont faisaient partie Lunatic, Les X a.k.a les X-Men, Oxmo Puccino, Pit Baccardi, etc. Ces derniers plaçaient volontairement leur pratique « en-deçà de l'art consacré » et surtout « loin de toute prétention à la culture, à la connaissance et à la hauteur de sentiment » (Wallon, 2012), créant une posture de confrontation de la société dominante, ses codes et son esthétique. Dans le cas de Casey comme de Time Bomb, il s'agit d'un intéressant paradoxe pragmatique, c'est-à-dire une « contradiction entre ce que *dit* l'énoncé et ce que *montre* son énonciation » (Maingueneau, 1993,158). Si Casey prétend ne pas être artiste, pourquoi alors être rappeuse, pourquoi écrire des textes dont la dimension esthétique est indubitable et les déclamer selon un rythme particulier sur de la musique ? Ce paradoxe est à comprendre comme un positionnement institutionnel qui concerne à la fois le rap et Casey. Le commentaire rapporté de Casey au sujet de l'art sert à placer la rappeuse (« je fais ») et sa pratique (« du rap ») moins en-deçà que complètement hors de la conception dominante de l'art qu'elle décrit par des termes péjoratifs (« la poésie » et « la variété »). Cet épitexte médiatique est un premier indice de la position revendiquée de Casey en marge du monde de l'art, voire du monde du rap.

Fidèle à la tendance autoréférentielle et métadiscursive du rap, Casey se décrit, dans son œuvre, comme hostile à la vie confortable et mièvre d'artiste. Son rap est une forme d'écriture qui ne peut être consommée et appréciée par quiconque : « Produire du son pour pisseuses et

ménagères? / Apparemment, tu ignores à qui tu as affaire » (« Pas à vendre », *TT*). Casey réitère cette dichotomie entre elle et les autres qu'elle associe à une forme d'art et de musique trop bien perçus :

Je n'suis pas cette bête de foire que l'on dompte
Ou bien même à qui l'on monte sur la tête
Et cette vie propre et nette de michetons aux petites minettes
Je n'en veux pas, laisse-moi sur ma planète (*ibid.*).

Cette « planète » dont il est question est précisément la place à l'écart de la rappeuse dans laquelle elle se place volontairement, ou du moins, de laquelle elle retire une forme de jouissance : « La marge est ma complice / J'adore les liens qu'on tisse », écrit-elle dans « Ma complice » (*G*). Mais Casey est-elle la seule habitante de cette planète ? Il ne serait pas erroné de dire que ses comparses l'occupent avec elle et ce, depuis le début de son parcours artistique. Avant la parution de ses premiers albums en 2006, elle a entre autres participé aux trois *mixtapes* de son groupe Anfalsh, *Que d'la haine 1, 2 et 3*. Les mentions à Anfalsh et à ses collègues, notamment La Rumeur et le groupe Zone Libre qui a produit la musique des albums *L'angle mort* et *Les contes du chaos* — en bref, les références au groupe — sont importantes, surtout quand il s'agit de se placer en marge du champ artistique :

Autonomes, à l'attaque, c'est la seule position
Que le quintette accepte sans devenir grossier
C'est la basse en pleine tête si tu fais de la chanson
Anfalsh et Zone libre, c'est pas vraiment le son des vacanciers (« Aiguise-moi ça », *CC*).

Casey parle au nom du groupe et le présente comme une véritable cellule hermétique refusant d'être associée aux artistes de la variété — « la chanson », « le son des vacanciers » — et surtout loin de se définir comme tel — « Des dingues, des Antillais, tout y est, on est venus outillés » (*ibid.*). Sur l'album suivant avec le collectif Asocial Club, dont le nom est évocateur, Casey décrit son groupe par le négatif : « On n'sera jamais beaux et prospères / Comme ces idoles qu'on nous vend sur les posters » (« Je hante ma ville », *TEED*), ce qui, de son point de vue, est précisément l'effet recherché. Lors d'une entrevue suivant la parution du dernier album *Gangrène* avec Ausgang, Casey confirme la réflexion de l'animatrice proposant que l'album contienne

plusieurs éclairs de joie : « La joie d'être ensemble, la joie de dire que c'est bon d'être ensemble, la joie de dire que ça donne de la puissance d'être ensemble » (Par les temps qui courent, 2020). Œuvrer en groupe est alors une force, parfois autant souhaitable que la solitude, ce qui attribue une valeur nouvelle aux nombreux albums collaboratifs auxquels la rappeuse a participé. Depuis le début de sa pratique, Casey a également été très près du groupe La Rumeur, avec qui elle partage une aversion pour la diffusion de masse et le penchant populaire du rap²⁷. En plus de l'album *L'angle mort* écrit avec Hamé, Ekoué est invité sur le morceau « On ne présente plus la famille » (TT) : « Toi, mon support si je vacille / Ekoué, explique-leur bien qu'on est une famille ». Malgré la position *underground* de Casey et de son entourage, la rappeuse ne doute ni de leur influence sur le genre et sur les autres rappeurs ni de la supériorité de son choix :

Puisqu'ils font semblant de n'pas nous connaître
Nous haïssent mais leurs propos trahissent qu'ils veulent en être
Nous épient et recopient nos textes à la lettre
Que toutes les petites fiottes hip-hop aillent se faire mettre (*ibid.*).

L'identification de Casey au rap se réalise doublement : d'un côté, l'importance du groupe est notable et de l'autre côté, un désir de la marge, souvent en solitaire, parfois en groupe, ancre la rappeuse dans une altérité désormais recherchée. C'est un traçage extrêmement signifiant ici : ses identités raciale et territoriale étant la source d'une altérité violente, elles permettent l'expression d'une violence symbolique à travers le rap et l'émergence d'une identité forte par celui-ci. Dans ce paradigme spécifique du rap, Casey devient autre, non parce qu'on l'y oblige, mais bien parce qu'elle s'y sent à son aise.

Cette manifestation d'un « rap de l'écart » — à l'écart des autres rappeurs, du centre, des projecteurs — serait une incarnation contemporaine de ce que Dominique Maingueneau, linguiste et spécialiste en analyse du discours nomme la « paratopie ». Être écrivain — ou artiste — c'est se positionner, inmanquablement, par rapport à une certaine institution, une pratique et des normes — un champ, pour reprendre le terme de Pierre Bourdieu dans *Les règles de l'art* (1992). Selon Maingueneau, la particularité du champ littéraire (et du champ artistique de façon plus générale),

²⁷ Sur ce sujet, voir l'article « Hamé : "Skyrock et les majors ont apolitisé le rap" » (Kevin Erkeletyan, 2014); et le morceau « Nous sommes les premiers sur... » (La Rumeur, 2004)

différent des autres champs de la société (la médecine, la politique, l'architecture, etc.) est celui de l'entre-deux. Si l'art fait partie de la société, il est dans sa nature de jouer avec la frontière entre le dedans et le dehors de la société. L'art est en soi une frontière : il fait partie de la société tout en voulant et en devant s'en différencier. À l'intérieur de ce « milieu », qui est en fait une limite, l'écrivain se négocie une place — comme Casey affirmant qu'elle n'est pas une artiste tout en développant, au fil des ans, une esthétique particulière à son œuvre. C'est précisément ce que Maingueneau appelle « paratopie » : la « difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser » (1993, 27-28). Au cœur même du contexte « paratopique », il s'agit de faire partie ou non d'un cercle ou d'une « tribu » selon le terme de Maingueneau. Cela revient à partager ou à rejeter des éléments esthétiques distincts de façon explicite ou « invisible » (*ibid.*, 30-31). Chez Casey en particulier, le « rap de fils d'immigrés » ou la revendication d'un rap *underground* sont des processus « paratopiques » évidents. Quant à l'inclusion dans une tribu, l'identité singulière de Casey s'articule en conjonction avec celle de son entourage artistique. Loin d'être en contradiction, elles se répondent sans cesse : la rappeuse fait partie d'un groupe élargi qu'elle considère comme une famille, tout en mettant de l'avant sa propre personnalité et son statut de rappeuse au singulier.

En ce sens, le rap de Casey ne se détourne pas totalement des attitudes répandues du hip-hop : plusieurs artistes choisissent un parcours solitaire, collaborent avec des rappeurs de leur entourage, refusent une étiquette générique liée à l'art ou à la poésie et se positionnent comme étant les plus originaux du milieu. Casey représenterait toutefois une particularité du « rap paratopique » en France, vu les thèmes récurrents de son œuvre et son parcours atypique (temps écoulé entre les albums, œuvres collaboratives, fusion entre rap et rock). Ce « rap paratopique » ou « rap de l'écart » (qui d'un certain point de vue est un pléonasme) est tout d'abord informé par le mouvement artistique *underground*, qui valorise un travail hors-champ, loin des médias, des publicités et des moyens de transmission de masse. Le paradoxe concernant l'attitude *underground* est que cette dernière est tout à fait reconnue et validée par les critiques du milieu. Mais la « paratopie » ne réside pas seulement dans l'aspect *underground* d'une certaine branche du rap. Dans un domaine où la personnalité et le positionnement artistique représentent des passe-droits pour la reconnaissance, les rappeurs tenant à rester dans l'ombre emploient

diverses stratégies pour se singulariser : la prédominance des thèmes postcoloniaux, qui non seulement bouleversent le discours social mais réorganisent les paramètres identitaires de la rappeuse et de sa présence dans le pays en sont. Il va sans dire que le positionnement en retrait est toujours une façon de se présenter, de faire adhérer un certain public et de se vendre — autrement dit, il est un *ethos* et une posture. Tandis qu'un *ethos* est la représentation discursive implicite que le locuteur tente de projeter à travers de multiples variables comme le choix des mots, le débit ou les thèmes prisés (Maingueneau, 2010), la posture d'un artiste est sa « manière singulière d'occuper une "position" » (Meizoz, 2007) dans un champ. Elle inclut l'*ethos* de l'écrivain, son image d'auteur, voire même sa conduite en tant que personne civile (Meizoz, 2009). Tous ces éléments, surtout actifs en arrière-plan de l'œuvre, sont parfois formulés dans les chansons, comme il en a été question dans ce chapitre.

4.2.2 Fondements d'une continuité stylistique

Mais une autre dimension fondamentale dans l'œuvre de Casey jaillit si l'on parle de ce qui la distingue des autres rappeurs, incluant ceux de son entourage. Il s'agit de la forme donnée à ses textes et d'une certaine cohérence stylistique qui a été soutenue depuis le début de sa carrière : l'écriture en contre-assonance, dans laquelle la ou les dernières consonnes de mots ou de vers sont plusieurs fois répétées, alors que les voyelles qui les précèdent changent. Les analyses précédentes d'extraits ont démontré la richesse et le potentiel de cette forme qui crée des liens sonores entre des mots appartenant à un même champ lexical ou à des domaines totalement étrangers. Un lien de continuité et un effet de système est ainsi formé dans certains passages, voire des morceaux entiers, dans lequel chaque mot répond à d'autres en leur faisant écho. Un extrait de « Carnet de ma cage » (CC) l'illustre :

C'est le libre-échange, je te donne et plus tard on s'arrange
Un grand tour de manège dans les veines et ça y est tu voyages
Sucre d'orge file le teint pâle, les yeux sales à des gueules d'anges
Qui voient les berges en fleurs, les monts en neige et puis la mer au large.

La contre-assonance filée à partir de la consonne [l], qui décrit surtout les effets physiques de la drogue (« file le teint pâle, les yeux sales à des gueules d'anges »), côtoie les constructions

en [ʒ] (« manège », « voyages », « neige » », etc.) et en [ʁʒ] (« Sucre d’orge », « berges », « large ») associées aux illusions que procure cette même drogue. La brutalité d’un monde onirique toxique est donc décrite par un assemblage sonore minutieusement élaboré. Casey parle de ce procédé à la fois comme d’une nature et d’un travail : « Je m’interdis de les retoucher trop [...]. Je préfère garder ce qu’il y a de brut et instinctif dans les textes [...] Ces allitérations et assonances sont progressivement devenues ma façon de penser et d’écrire » (Léo, 2010).

Comment interpréter ce choix esthétique soutenu dans une lecture identitaire de l’œuvre de Casey ? Y a-t-il un lien entre l’écriture de soi et la forme que prennent les textes de la rappeuse ? Paul Ricœur y répond en partie dans ses travaux qui mettent de l’avant la notion d’identité narrative, *Temps et récit III* (1985) et *Soi-même comme un autre* (1996). L’identité narrative correspond au récit qu’une personne se fait de sa propre existence pour répondre au problème de la définition du soi à travers le temps, le problème étant d’un côté que le soi demeure figé dans le caractère et de l’autre côté, qu’il mue et change en même temps que la vie (1996, 137-165). Les concepts de mise en intrigue, d’action et de personnage deviennent alors primordiaux pour comprendre ce montage narratif qu’une personne effectue pour s’expliquer elle-même et faire sens de sa propre vie (*ibid.*, 167-198). Mais le « je » des textes de rap est-il le représentant d’un personnage ? S’il est tout à fait possible pour les rappeurs de se mettre en scène dans une fiction et de devenir des personnages²⁸, ces cas font figure d’exception. Les rappeurs insistent généralement sur l’aspect vécu de leurs propos; de plus, le mode d’énonciation du rap est rarement une structure narrative suivie sur toute un album, ni même une chanson. Pour rendre compte de ces écritures de soi qui ne suivent pas un modèle narratif (habituel), Marielle Macé a rebondi sur la notion de Ricœur voulant qu’un individu soit une histoire, pour suggérer qu’il peut également être un style :

Peut-être les vies individuelles sont-elles, autant que des récits, des configurations stylistiques prises dans le temps, des élans et des propositions d’être, des manières avancées dans les choses et toujours remises sur le métier; en sorte que ce n’est pas toujours dans l’ordre narratif que la lecture offre l’occasion d’un dialogue avec la

²⁸ Voir les morceaux : « Le témoignage » (Donkishot, 2008), dans lequel le rappeur accapare pleinement des procédés de la narration conventionnelle du point de vue d’un policier en abus de pouvoir; « Donne-moi le micro » (IAM, 1993) où les deux rappeurs du groupe se représentent dans un contexte entre la réalité et la fiction ludique (ils se sont évadés d’un hôpital psychiatrique où ils ont été internés pour une « microphonite » aigüe).

question de *la vie comme forme*; parfois le sentiment du soi, le sentiment de l'intelligibilité du soi, est même une protestation contre le rassemblement narratif (2003, par. 2).

Macé avance que l'identité narrative peut rendre compte de la dimension temporelle de l'existence, mais que cette dernière ne s'y résume pas forcément. En effet, plusieurs éléments et configurations d'ordre esthétique peuvent s'offrir en « modèles, en miroirs, ou en obstacles au mouvement réflexif de notre propre constitution » (*ibid.*, par. 9). Cette conception de l'identité semble à première vue correspondre au moins en partie à l'entreprise stylistique de Casey. Cela ne nie pas une certaine temporalité identifiable dans l'écriture de soi chez la rappeuse : l'Histoire — celle de la colonisation et de l'esclavage — nourrit le récit de vie de l'énonciatrice; les passages décrivant la violence vécue dans l'enfance expliquent le ressentiment habitant l'énonciatrice adulte; le racisme en tant qu'élément déclencheur a amené Casey à vouloir traiter de tensions identitaires. Tous ces éléments racontent bel et bien une histoire dans une temporalité chronologique.

Du point de vue de la relation de la rappeuse au rap, son choix d'écrire ses textes en demeurant fidèle à un certain style permet d'adjoindre l'esthétique au narratif. Et pour citer Pierre Ouellet, « [t]oute esthétique est une éthique : nos façons de voir sont des “manières d'être” et les formes du sentir sont des “modes de vie” » (2003, 126). Dans son ouvrage *Gens de sable* (1984), Catherine Ndiaye écrit sa vie au Sénégal d'un point de vue où l'esthétique prévaut sur le narratif, voire le logique : la répétition y est par exemple une nécessité du discours (110-114). Chez Casey, le choix de la contre-assonance serait-il, comme dans le récit de Ndiaye, un mode de vie ou une façon d'explicitier son mode de vie, celui du « pas à vendre » ? En serait-il, pour être plus précis, une représentation ? Car si « le récit insiste par exemple sur une synthèse rétrospective d'actions hétérogènes » (Macé, 2003, par. 11), le fait d'écrire des textes de rap selon une forme répétée qui n'innove pas mais qui se consolide dans le temps pourrait représenter un processus identitaire, une performance discursive, un commentaire sur soi-même. Macé voit le style comme une façon d'engager le temps mettant en relation un passé et un désir d'affirmation :

La notion de style ne conduit pas seulement à une opération de réidentification, où l'on désignerait une chose qui reste identique dans la multiplicité de ses occurrences [...] Non : la stylisation est justement cette opération par laquelle une forme dure

dans et par le mouvement, une opération par laquelle un individu ressaisit d'une façon partiellement intentionnelle son individualité, répète, mais aussi module, redirige, infléchit des traits descriptibles, dans le maintien et la transformation desquels cet individu s'atteste et se reconnaît en acte, en s'exposant, en engageant son identité dans sa façon même de la dégager (*ibid.*, par. 15).

Parler du style en ces termes implique de réitérer la performativité de l'écriture rap, dont la forme agit en proposant un commentaire sur Casey. Et ce commentaire se formule évidemment par suite de l'altérité radicale dont il a été question dans ce mémoire. L'identité de l'énonciatrice s'est forgée à travers cette altérité qui lui aurait nié un contrôle sur soi et à travers les discours sociaux, politiques et historiques qui l'ont définie malgré elle. Casey décrit cet état d'altérité, sa résistance et sa révolte en utilisant une continuité stylistique lui permettant de regagner du territoire dans sa constitution identitaire. Par le style, sa maîtrise et sa répétition, la rappeuse lutte en quelque sorte contre une somme de discours qui invalident son identité propre et la rangent violemment dans la catégorie d'autre.

4.2.3 Casey et les autres rappeurs : l'altérité radicale renversée

À la lumière de ces questions pragmatiques et stylistiques, il est juste d'avancer que les procédés d'affirmation identitaires de Casey sont uniques dans le prisme du rap. Si la rappeuse y impose sa légitimité en la martelant à travers la dimension autoréférentielle bien connue du genre, elle s'écarte des pratiques commerciales et formelles usuelles dans le genre. Et plus encore, au-delà des commentaires sur elle-même pour construire son image, les textes de la rappeuse explicitent sa relation avec les autres rappeurs.

L'un des enjeux les plus récurrents dans le rap est celui de l'authenticité, dont plusieurs rappeurs se targuent mais qui génère plus de questions que de certitudes. Qu'est-ce qui fait l'authenticité d'un rappeur, son vécu ou son inventivité ? Le rap *underground* qui traite d'enjeux sociaux est-il plus authentique que le rap ludique, très vendeur ? Surtout, comment régler le paradoxe entre l'injonction à l'authenticité supposant une constance du caractère du rappeur et l'authenticité elle-même, qui suggère plutôt une liberté de l'expression artistique (Speers, 2017, 15) ? La ligne floue entre authenticité et imitation a toujours traversé le milieu du hip-hop, quels que soient le lieu et la période donnés; elle est parfois volontairement brouillée, notamment en ce

qui a trait à la construction d'un alter ego au passé criminel (Lessard, 2017, 208-209). Ne serait-il pas valable d'affirmer que chaque artiste (ou chaque « tribu », voire chaque courant du rap) possède sa propre définition l'authenticité, comprenant des critères particuliers mais se recoupant avec d'autres conceptions ? Une des définitions communes de l'authenticité fortement prisée par Casey exige des rappeurs qu'ils ne revendiquent pas des actions et des attitudes qui ne sont pas les leurs, bref, qu'ils s'affichent dans leurs textes comme nul autre qu'eux-mêmes, sans artifice ni jeu de rôle. À partir de cette prémisse, l'on peut repérer des passages dans les textes de Casey où elle exprime son mépris envers les rappeurs qui, selon elle, jouent un personnage plutôt que d'être « eux-mêmes » :

Le plus insupportable, c'est qu'tu joues l'invincible
Le braqueur introuvable, le voleur invisible
Le rappeur terrible, imbattable, incorruptible
T'es peu crédible et minable, c'est méprisable et risible (« Apprends à t'taire », *LB*).

La rappeuse s'attaque, sans nommer qui que ce soit, aux rappeurs qui se présentent comme des hommes dangereux impliqués dans des activités criminelles, images inspirées du *gangsta rap* américain²⁹. Autrement dit, Casey invalide toute prétention des rappeurs à une reconnaissance par leurs pairs, justement à cause de la flagrante imposture dont elle les accuse. La contre-asonance dominante en [bl], exploitée plusieurs fois par vers, insiste sur ce propos et le martèle, à la fois par l'énumération d'adjectifs et par la proximité de leur sonorité. La piste « Mourir con » (*TT*) traite entièrement de ces rappeurs qui, plutôt que de miser sur leur authenticité, adoptent un rôle stéréotypé et peu convaincant selon le point de vue de Casey :

Chez les connards il y a deux cas d'figure
Y a la soi-disant star et le fomblard de simili-dur
Mais je crois, à coup sûr, que la pire des raclures
C'est celui qui souhaite être les deux, quelle ordure !

Casey étale son mécontentement au sujet de ces « spécimens d'imbéciles heureux » en s'attaquant à leur imposture qui trahissent le rap. Se considérant comme fondamentalement intègre, elle affirme que « [l]e rap a toujours eu pas mal de phénomènes / D'abrutis et d'cons que

²⁹ Initialement appelé *reality rap* (Adam, 2000, 70), le *gangsta rap* est un sous-genre du rap où est relatée la réalité des gangs de rue, entre drogues, violence et proxénétisme.

la prétention malmène » (*ibid.*). Et face à « ces faux vandales, vantards, forts en paroles », dont la musique est une véritable torture pour Casey, la rappeuse conclut par la menace : « J'en ai marre de subir et de tenir bon / Ce soir j'ai envie de faire mourir un con » (*ibid.*). Les critiques envers les rappeurs s'inscrivent donc tout à fait dans le cadre de la violence décrite au début de cette partie :

Face à la baisse de la qualité du disque
Et les connards sans talent qui ne pensent qu'à calculer les risques
On est féroces et voraces, on les rosse en groupe, on les terrasse
On les masse et les caresse les pieds enfoncés dans leurs thorax (« Aiguise-moi ça », CC).

Casey se met en scène en groupe plutôt que seule, fantasmant de pouvoir s'en prendre aux autres rappeurs qui dévalueraient la qualité du rap. D'une certaine façon, elle se porte garante du niveau qualitatif du genre musical qu'elle pratique et prend comme une attaque personnelle la musique de mauvaise qualité. Dans « 99% » (*TEED*), une approche similaire quoiqu'encore plus violente est préconisée par la rappeuse. Ce morceau débute par une scène crue :

Ils parlent, j'écoute à peine, sortez-les de la scène
Dépecez les corps et donnez les os sans remords à ma chienne [...]
Si j'avais su à quel point tu pues, j'aurais de suite changé la chaîne
Même, malgré ma flemme, j's'rais parti e planter ma lame
Dans la puanteur de ton crâne après avoir étranglé ta femme.

Casey s'approprie totalement sa position de sujet par l'utilisation de l'impératif dans les deux premiers vers et la mise en scène véhiculée par le conditionnel dans les trois suivants. Elle se centralise comme actrice principale des contextes propres à la musique et au rap, tel que l'indiquent les compléments aux sonorités rapprochées « la scène » et « la chaîne ». Cette virulence versifiée se traduit également par un rythme vibrant, constamment alterné entre les consonnes [n] et en [m], traduisant une position de maîtrise. C'est seulement après avoir décrit de façon détaillée la manière dont la rappeuse s'en prendrait à cet artiste — une fois qu'elle l'aura empêché de créer de nouveau de la musique — que Casey lui propose ironiquement un conseil : « Tu es influençable, peu nuancé et nul en son / Essaie de repenser à ce projet de te lancer » (*ibid.*). À nouveau, elle se présente comme une figure s'étant donné pour mission personnelle de « nettoyer » le paysage du rap par tous les moyens nécessaires.

Il arrive que la rappeuse s'en prenne directement à l'écriture des rappeurs et à la qualité de leurs textes. « Apprends à t'taire » (*LB*) est l'occasion pour Casey de les critiquer sévèrement et de les décrire comme « pitoyables » et « inaudibles ». Avec une pointe de sarcasme (« Ne sois pas susceptible, mais tu n'es pas formidable »), elle affirme avoir fait l'effort de lecture : « Pourtant j'ai passé au crible tous tes textes sur ma table / Et qu'on le veuille ou non, c'est incompréhensible ». L'écriture des rappeurs laisse à désirer, tout comme la performance de ceux-ci : « Ta grammaire est instable, improbable et horrible / Ta diction dépasse le stade de l'inadmissible ». Le critère littéraire prévaut ici : c'est la langue des rappeurs et la façon dont ils la manient qui laissent à désirer. Casey se moque ainsi des rappeurs dont la « plume est faible », en les invitant à retourner à l'école (« Reprends ton cartable, ton pe-ra³⁰ est pénible ») et à trouver des moyens d'enrichir leur vocabulaire (« Attaque tout doucement : commence par le Scrabble »). Son couplet dans le morceau « Cire nos pompes » (Anfalsh, 2005) débute en s'adressant directement à un rappeur qui n'est pas nommé : « À ce qu'il paraît, on t'a rendu ce contrat de vendu / Où il était stipulé que donnais ton cul ». Avec une pointe d'humour sombre, la rappeuse affirme que « rien n'est perdu » et qu'elle a du travail pour son interlocuteur :

Porte nos sacs, ouvre nos 16³¹,
Branche nos *mics*, change nos disques et apporte nos chaises
Cire nos pompes, sors nos pits,
Et dépêche-toi, fais vite, recopie au propre tous nos chapitres (*ibid.*).

Ces attaques, malgré leur degré de violence particulier (meurtre, agressions physiques), s'inscrivent tout à fait dans le cadre de la compétitivité naturelle du rap connue sous le nom d'*egotrip*. Dans cette dynamique intersubjective particulière, le rappeur n'a pas besoin de raison pour attaquer ses rivaux et prôner leur destruction. Il s'agit d'un mode d'énonciation partagé et assumé dans lequel il est naturel, voire obligatoire de rabaisser ses concurrents pour mieux se valoriser (Béthune, 2003, 72). Bien que ces codes soient admis au sein de la communauté rap, ils n'en provoquent pas moins certaines polémiques : en effet, la violence (verbale) du rap est souvent perçue comme problématique et parfois, cette agressivité verbale se transforme en affrontements

³⁰ Verlan de « rap ».

³¹ Bière de la marque 1664.

physiques. Les textes de Casey indiquent que son *egotrip* ne sert pas un simple but ludique : il est autant un commentaire sur sa propre figure de rappeuse que sur l'état du rap en tant que genre musical établi. À la « qualité du disque » et de l'écriture s'ajoute donc l'enjeu de la relation des autres rappeurs à l'industrie de la musique et aux radios.

L'exemple le plus évocateur de ce point de vue se trouve dans « Pas à vendre » (*LB*). La rappeuse y partage un récit où elle se rend dans un bureau afin d'y récupérer un mince salaire pour lequel elle a « mis un couplet sur une compil' ». Pour s'y rendre, Casey prend le « RER B bondé » jusqu'aux « belles adresses et coins classe », démontrant la distance concrète et symbolique existant souvent entre les rappeurs et les producteurs à l'autre bout de la chaîne, les seconds s'enrichissant grâce à la musique des premiers. Casey détonne dans un tel environnement et devant les autres artistes, blancs et riches, qui pensent davantage à l'argent que rapporte la musique qu'à la musique elle-même :

Moi, mon sac à dos, mes locks, mes Adidas
À l'évidence, ma seule présence c'est de l'audace
Parmi ces petits cons friqués et grandes blondasses.

En quittant les lieux, Casey croise « le dernier rappeur à la mode qui [la] toise, tout naze / Ce guignol qui tape des poses avec sa gueule et son blaze sur un t-shirt rose ». Ce personnage, fortement stéréotypé et aux antipodes de ce que Casey représente, « se vante d'avoir signé ici pour plusieurs plaques » et affirme que « son disque, cette année, dans les bacs, sera le choc ». L'histoire se termine par Casey qui croise le rappeur dans un bar, « un album pourri plus tard », sans le sou et désespéré parce que son contrat est oublié chez la maison de disques. Loin de ressentir la moindre sympathie pour lui, Casey conclut ainsi : « Il me dit qu'on devrait aller brûler son label et Skyrock³² / Fous-moi l'camp ! Qui t'avait dit d'aller baisser ton froc ? » Ainsi, malgré l'aversion de Casey pour les grandes maisons de disques et pour les radios accaparant le monopole et le crédit de la musique rap, elle ne compte pas pour autant se lier avec un de leurs « bouffons ». Elle insiste n'avoir rien en commun avec les rappeurs qui se vendent aux maisons de disques :

³² Station de radio française qui s'est spécialisée dans la diffusion de rap et de R'n'B, souvent accusée d'avoir récupéré et dilué la dimension subversive du rap français.

Vous agrippez la plus grosse pour grimper
Vous rampez, vous pompez et vous marchez au pas
Promotions, *featurings* ou canapés
Ça n'change rien, MCs : je ne vous aime pas (Le Bavar, 2009).

Pour conclure cette partie, il est juste d'affirmer que Casey a trouvé dans la pratique du rap une manière de se définir sans passer par des discours oppressifs à son sujet. C'est plutôt l'inverse : elle s'attaque de front à ces discours et à d'autres acteurs du même champ que le sien pour mieux se définir et pour mieux valoriser ce qu'elle affirme représenter : un rap intègre et authentique. En se positionnant en tant que référence et en tant que norme, Casey crée des figures à mettre à bonne distance d'elle-même, voire à supprimer (« Apprends à écrire, s'te-plaît, ou apprends à t'taire »). Pour ainsi dire, elle réemploie les procédés de l'altérité radicale (déshumanisation, absence totale d'intersubjectivité, etc.) dans les codes et les critères propres au rap afin de créer des « autres » et affirmer son propre discours identitaire.

Conclusion

La France, c'est un pays très littéraire, où les gens adorent se dépoitrailler, s'autoanalyser, surtout ceux qui écrivent, sur la façon dont ils écrivent. Ce que j'aime, dans le rap, c'est qu'il y a un peu moins de maniérisme. L'écrit, c'est juste le prisme pour arriver à l'oral. Personne ne s'arrête à s'analyser, à se décortiquer sur comment il écrit. [...] À la limite, l'oral compte autant que l'écrit. C'est-à-dire que l'écrit, c'est vraiment le vecteur pour l'oral, puisque le *flow* compte, la musicalité compte. La façon de poser les mots, c'est une façon de poser les notes (Par les temps qui courent, 2020).

Pour conclure l'analyse des textes de sept albums de rap, il a fallu rappeler la nature du corpus étudié. Fondamentalement hybride, le rap en effet ne peut se résumer qu'à ses textes écrits et ces derniers n'existent en réalité qu'à travers une forme d'oralité, soit sur disque ou sur scène. Mais n'en déplaise à Casey, les textes de ses albums en appelaient à une « pause » avant de rejoindre cette oralité finale si chère à la rappeuse. Si un intérêt personnel du chercheur pour le corpus est à la source de ce travail, c'est bien la richesse des nombreux couplets et refrains qui ont guidé cet intérêt et ont permis de mener cette étude à terme. Les pages précédentes ont confirmé que les textes de Casey sont de ceux qui méritent qu'on les analyse et les décortique — que l'artiste elle-même veuille ou non se donner à l'entreprise.

La problématique de cette étude concernait très précisément la place de l'altérité dans la construction identitaire de l'énonciatrice des textes rap de Casey. L'hypothèse suggérait le rôle central de l'altérité radicale dans la construction des identités raciale et urbaine de la rappeuse, tout en inversant la dynamique lorsqu'il s'agit de l'identité de rappeuse de Casey. Dans ce dernier cas de figure, elle ne se considère alors plus comme une autre, mais comme elle-même. Au vu des trois parties consacrées à ces identités respectives, il est juste d'affirmer que Casey, dans ses textes de rap, fait de l'altérité le moteur de l'écriture du soi.

Plusieurs rappeurs abordent conjointement les questions identitaires et postcoloniales, et plusieurs d'entre eux y incluent l'enjeu de la quête ou de la lutte identitaire. Du symbolique « Red, Black and Green » d'IAM (1991) au très actuel « Musique nègre » de Kery James, Lino et Youssoupha (2016), sans oublier le premier morceau faisant état d'un réel écartèlement identitaire entre la France et le pays d'origine, « Blessé dans mon ego » de La Rumeur (1997), les exemples

sont nombreux. Or, la particularité des textes rap de Casey est que cette dernière a consacré son œuvre entière à traiter de ces enjeux intimement liés. Tous les textes de la rappeuse, d'une façon ou d'une autre, abordent la problématique de l'identité et de l'altérité en contexte postcolonial.

La construction de son identité raciale est un point de vue possiblement controversé, puisqu'elle reprend des discours et des termes fortement connotés de racisme. Peut-être à cause de cette position particulière, l'angle choisi par Casey est percutant et permet une réinterprétation intéressante de ces éléments. Qu'il s'agisse de discours contemporains à la réalité de l'énonciatrice ou de discours datant des époques coloniale et esclavagiste, Casey les récupère dans une vaste poétique de réappropriation, se décrivant à partir de ces discours pour mieux s'en défaire. Bien entendu, Casey n'est pas la première à avoir écrit sur le sujet : une relation d'intertextualité claire apparaît dans ses textes, notamment par rapport aux écrivains de la Négritude et à d'autres auteurs postcoloniaux comme Frantz Fanon. L'analyse a mis en lumière la prépondérance de l'énonciation subjective de Casey en tant que personne noire, qui certes fait partie d'un groupe, mais qui s'exprime en son nom en favorisant le pronom singulier lorsqu'il s'agit de dire sa couleur de peau.

Son identité liée à la banlieue parisienne est construite à partir de procédés similaires. En reprenant les discours médiatiques, sociaux et politiques au sujet des banlieusards, Casey se présente comme cette figure parasitaire habitant un espace malsain que la société française ferait mieux d'éliminer de son territoire. Dans ce cas de figure, l'identité de groupe prévaut sur l'identité personnelle, Casey se présentant rarement seule, reflétant ainsi les discours médiatiques au sujet des banlieusards. Or, c'est à partir de cette altérité identitaire qu'un espace symbolique du hors-lieu est mis de l'avant pour générer une écriture libératrice sur le mode de la « périphérie interne ».

La dernière partie traite justement de l'importance de l'écriture et du rap. En analysant la part de violence symbolique des textes, il en ressort que les procédés liés à l'identité de rappeuse de Casey diffèrent de ceux des deux identités précédentes. La rappeuse lutte de façon acharnée contre les discours de l'altérité en faisant de la haine, de la rage et de la violence des facteurs dynamiques de son écriture. De plus, lorsqu'il s'agit de sa relation avec les autres rappeurs, Casey va jusqu'à en faire des figures qu'elle méprise et qu'elle déshumanise, de façon analogue à son propre portait racial et urbain. À nouveau, le retour à prédominance du singulier se fait sentir avec, en arrière-plan, la présence du cercle rapproché. Bien que l'entourage de Casey lui soit d'une

importance indéniable, c'est avant tout comme agent autonome de ce champ musical qu'elle s'affirme. La quatrième partie de ce mémoire répond donc à la seconde partie de l'hypothèse de recherche : l'identité de rappeuse de Casey est construite non pas à partir de sa propre altérité radicale, mais à partir de la mise en altérité des autres rappeurs par Casey. Surtout, le milieu du rap est pour Casey l'occasion de se valoriser et de se poser comme référence, ce qui lui était refusé avec les identités précédentes.

Le terme adéquat pour résumer cette vaste entreprise d'écriture de soi serait celui de « tension ». D'abord une tension qui oblige Casey à réécrire les discours oppressants de façon à valoriser ce qui constituait au départ l'objet du rejet. Si la société française tire la corde d'un côté, Casey réplique en tentant de la ramener du sien — un combat peut-être perdu d'avance, mais que la rappeuse ne cesse de mener. La deuxième tension réside entre l'énonciation personnelle et collective de l'identité de Casey. La subjectivité de la rappeuse est à l'avant-plan de son œuvre, ne serait-ce que par le choix de faire du rap, mais elle est toujours liée de loin ou de près au groupe : les Noirs, les banlieusards ou les rappeurs sont des identités de groupe avec lesquelles, à partir desquelles et contre lesquelles Casey se définit.

Les questions de l'altérité, de la périphérie et de l'écart sont des clés pour saisir les différentes dimensions de l'œuvre de la rappeuse. C'est ainsi qu'on peut comprendre pourquoi la jeunesse postcoloniale de France, « hors de leur livre d'or / Proche des matons et corridors » (« Banlieue nord », *LB*) occupe une si grande place dans ses textes. Il en ressort que l'écriture est spécifiquement née d'un état de mise à l'écart de l'énonciatrice et que cette écriture n'en est pas que le témoin. Elle participe de l'altérité radicale autant que l'altérité nourrit l'écriture, dans ce que Dominique Maingueneau a nommé la « scénographie » de l'œuvre. En s'inspirant du théâtre, Maingueneau a adapté le terme à sa vaste entreprise de reconsidération du texte et du contexte comme mutuellement influençables. La scénographie d'une œuvre renvoie à l'ensemble des indices textuels ou paratextuels qui informent quant à la situation d'énonciation d'une œuvre. Dans le cadre d'un récit, par exemple, il s'agira du narrateur et de son environnement, disposition que ce narrateur partage d'emblée avec le lecteur, comme si ce dernier était forcé d'y prendre part. La scénographie est autant « de » l'œuvre que « par » elle : elle est une condition de l'œuvre et elle en est le produit (Maingueneau, 1993, 121-135).

De même, l'œuvre de Casey parvient à l'auditeur ou au lecteur avec une scénographie particulière, celle de la mise à l'écart et de l'altérité, cruciale pour comprendre le mode d'écriture de soi : « J'ai plus de mille pages où j'éponge tous mes songes et vertiges / Et les nombreux mensonges sur mon héritage et ses vestiges », écrit-elle dans « Carnet de ma cage » (CC). Le mélange d'altérité (« les mensonges sur mon héritage et ses vestiges ») et d'écriture (« mille pages où j'éponge ») dans cet extrait serait le nœud et le noyau représentatifs de toute l'œuvre de la rappeuse. En ce sens, la scénographie de l'œuvre de Casey a permis de générer une telle œuvre. On retrouve le double jeu du texte et du contexte : en étant autre, Casey génère des textes où est retranscrite cette altérité et par la situation d'altérité, l'œuvre de Casey devient marginale et se nourrit de ce statut particulier.

Cette synthèse de ce qui peut être désigné comme « l'explicite » dans les textes de Casey est soutenue par tout le travail sur « l'implicite ». Le premier consiste à nommer les faits et à traiter de réalités certes importantes, mais qui ont été abordées par un nombre phénoménal de journalistes, de chercheurs et de rappers en France et ailleurs dans le monde. Or, sans le travail sonore et rythmique qui traverse les textes de Casey, sans ce maniement de la langue où le sens des mots est détourné, multiplié ou nuancé, les textes de la rappeuse ressembleraient alors à bien d'autres œuvres de rap, non pas dénuées d'intérêt, mais qui ne proposeraient pas un discours aussi riche en réflexions. Les effets sonores et rythmiques qui transportent cette subjectivité sont une quête permanente chez la rappeuse, un travail de fond qui, de morceau en morceau, amplifie autant la présence de la rappeuse et la singularité de son énonciation que l'importance de son message. Cela rappelle la conception du rythme d'Henri Meschonnic, qui le voyait comme l'organisation subjective des modes de signifier dans le langage, incluant la prosodie, les agencements syntaxiques, la ponctuation, mais également les silences, les intonations et les accents, les pauses, les accélérations, etc. Le sujet, et particulièrement le sujet artistique, crée ainsi un langage personnalisé, une « forme-sens » où est brisée la dichotomie entre langage et sujet (Meschonnic, 1989; 1995). Et c'est exactement ce qui est advenu dans les textes de Casey : un subjectivation artistique générée autant de la sémantique du discours que de la signification de son rythme.

Sur papier, tout cela est d'un grand intérêt. Il ne faut pas oublier que le portrait de l'énonciatrice dans les parties traitant de la race et de la périphérie urbaine renvoie à des réalités

vécues par de véritables humains, qui ressentent la violence de l'altérité au quotidien et regardent leurs concitoyens les mépriser depuis trop longtemps. Parfois ils meurent, alors que le reste du monde s'en indigne seulement lorsqu'on le met au pied du mur. Au moment de la rédaction de cette conclusion, les États-Unis s'embrasaient après la triste mort de George Floyd. Les communautés du monde entier ont été amenées à se questionner sur leur relation avec leurs concitoyens noirs ainsi qu'à dénoncer le racisme installé trop confortablement dans les mentalités et sous le pli de certains organes de la société. Espérant que cette vague portera des fruits concrets, l'auteur de cette étude, qui n'est pas noir (mais originaire d'un pays à l'histoire coloniale difficile), ne peut que souhaiter que son mémoire y contribue, même de la façon la plus infime; que ses propres réflexions et celles des lecteurs auront été affectées de manière définitive et concrète par la mise en lumière d'une injustice qui perdure depuis des siècles. Des albums de rap ou un mémoire de maîtrise n'éradiqueront pas l'injustice, mais ils peuvent certainement contribuer à faire de la place aux voix des moins écouté·e·s et des moins lu·e·s.

Bibliographie

Corpus primaire

- ASOCIAL CLUB, *Toute entrée est définitive*, A Parté, 2014.
- AUSGANG, *Gangrène*, A-Parté, 2020.
- CASEY, *Ennemi de l'ordre*, Anfalsh Productions, 2006.
- , *Libérez la bête*, Ladilafé/Anfalsh Productions, 2010.
- , *Tragédie d'une trajectoire*, Dooen Damage/Anfalsh Productions, 2006.
- ZONE LIBRE VS. CASEY & HAMÉ, *L'angle mort*, T-Rec/La Rumeur Records, 2009.
- ZONE LIBRE VS. CASEY & B.JAMES, *Les contes du chaos*, Intervalle Triton, 2011.

Corpus secondaire : œuvres de rap et œuvres littéraires

- AMELLAL, Karim, *Cités à comparaître*, Paris, Stock, 2006.
- ANFALSH, « Cire nos pompes », *Que d'la haine 3 : L'ultime boucherie*, Anfalsh Productions, 2005.
- ASSASSIN, « L'État assassine », *L'homicide volontaire*, Assassins Productions, 1995.
- BON, François, *Décor ciment*, Paris, Minuit, 1988.
- CASEY, SHERYO, LA RUMEUR, « Des têtes vont tomber », *Samourais BO*, Desh Musique/East West France, 2002.
- CÉSAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), Paris, Présence Africaine, 1983.
- , *Ferrements*, Paris, Seuil, 1960.
- CHAMOISEAU, Patrick. *Écrire en pays dominé* (1997), Paris, Gallimard, 2006.
- DAMAS, Léon-Gontran. *Pigments · Névralgies*, Paris, Présence africaine, 1972.
- DONKISHOT, « Le témoignage », *RGM*, 2008.
- GUÈNE, Faïza, *Kiffe kiffe demain*, Paris, Hachette, 2005.
- HAMÉ, « Insécurité sous la plume d'un barbare » (2002), *Les mots sont importants*, 18 mai 2016, en ligne : <http://lmsi.net/Insecurite-sous-la-plume-d-un>.

KERY JAMES (avec LINO et YOUSSEUPHA), « Musique nègre », *Mouhammad Alix*, Suther Kane/94 Side Prod/Musicast, 2016.

IAM, « Donne-moi le micro », *Donne-moi le micro*, Delabel, 1993.

———, « Red, Black, Green », ...*De la planète Mars*, Virgin, 1991.

———, ...*De la planète Mars*, Virgin, 1991.

LA RUMEUR, « Blessé dans mon ego », *Premier volet : Le Poison d'avril*, FUAS, 1997.

———, « En vente libre », *Du cœur à l'outrage*, La Rumeur Productions, 2007a.

———, « Les coulisses de l'angoisse », *L'ombre sur la mesure*, EMI, 2002.

———, « Nous sommes les premiers sur... », *Regain de tension*, Paris, La Rumeur Productions, 2004.

———, « Que dit l'autopsie ? », *Du cœur à l'outrage*, La Rumeur Productions, 2007b.

———, « Sous peu il fera jour », *Les inédits 3*, La Rumeur Productions, 2015.

LE BAVAR (avec ANFALSH), « De la Soufrière à la montagne Pelée », *Nord Sud Est Ouest vol. 2*, La Rumeur Productions, 2009.

MAHANY, Habiba, *Kiffer sa race*, Parsi, J.-C. Lattès, 2008.

NDIAYE, Catherine, *Gens de sable*, Paris, P.O.L., 1984.

PATTIEU, Sylvain, *Des impatientes*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2012.

RAZANE, Mohamed, *Dit violent*, Paris, Gallimard, 2006.

ROCÉ, « Je chante la France », *Identité en crescendo*, No Format!, 2006.

ROCKIN' SQUAT (avec CHEICK TIDIANNE SECK), « France à fric », *Confessions d'un enfant du siècle vol. 1*, Livin' Astro, 2008.

SENGHOR, Léopold Sédar, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française (1948)*, Paris, Presses universitaires de France, 2015.

———, *Œuvre poétique*, Paris, Seuil, 1990.

SNIPER, « La France », *Du rire aux larmes*, Desh Musique, 2001.

SUPRÊME NTM, « Police », *1993... J'appuie sur la gâchette*, Epic Records, 1993.

STOMY BUGSY, « J'suis né à Pigalle », *4^{ème} round*, Columbia, 2003.

TANDEM, « Accusateur », *Ceux qui le savent m'écotent*, Hostile Records, 2001.

THOMTÉ, Ryam, *Banlieue noire*, Paris, Présence africaine, 2006.

Éléments de théorie et de critique

Études sur l'identité, l'altérité, le postcolonialisme et la littérature

ALLPORT, Gordon W., *The Nature of Prejudice*, Boston, Addison-Wesley, 1954.

AMORIM, Marilia, « Introduction. La ville comme un autre et l'autre de la ville », dans *Images et discours sur la banlieue*, Toulouse, ÉRÈS, 2002, p. 9-17.

ANGENOT, Marc, « Chapitre 1. Le discours social : problématique d'ensemble », dans *1889. Un état du discours social* (1989), Québec/Paris, Médias19, 2014, en ligne : <http://www.medias19.org/index.php?id=11796>.

APIIAH, Kwame Anthony, « The One and the Many », dans *Lines of Descent. W.E.B Du Bois and the Emergence of Identity*, Cambridge, Harvard University Press, 2014, p. 143-165.

ARAUJO, Ana Lucia, *Reparations for Slavery and the Slave Trade: A Transnational and Comparative History*, Londres, Bloomsbury, 2007.

ASHCROFT, Bill, Gareth GRIFFITHS et Helen TIFFIN, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Postcolonial Literatures* (1989), Londres/New York, Routledge, 2002.

ASHCROFT, Bill, Gareth GRIFFITHS et Helen TIFFIN, *The Post-Colonial Studies Reader*, Londres/New-York, Routledge, 2006.

AUGÉ, Marc, *Le sens des autres. Actualité de l'anthropologie*, Paris, Fayard, 1994.

BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski* (1929), traduction du russe par Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, 1998.

BAMBA, Abou B, « Qu'est-ce que la postcolonie ? Contribution à un débat francophone trop afrocentré », *Revue africaine des livres*, vol. 2, n° 1, mars 2006, p. 16-17.

BANCEL, Nicolas *et al*, *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, Paris, La Découverte, 2004.

BAUMAN, Zygmunt et Benedetto VECCHI, *Identity: conversations with Benedetto Vecchi*, Cambridge, Polity Press, 2004.

BAYART, Jean-François, *L'illusion identitaire*, Paris, Fayard, 1996.

BEHDAD, Ali, « Postcolonial Theory and the Predicament of "Minor Literature" », dans Françoise Lionnet et Shu-mei Shih (dir.), *Minor Transnationalism*, Durham, Duke University Press, p. 223-236.

- BHABHA, Homi K., *The Location of Culture*, Londres/New York, Routledge, 1994.
- BIGNALL, Simone et Paul PATTON, *Deleuze and the Postcolonial*, Édimbourg, Edinburgh University Press.
- BIRON, Michel, « L'écrivain liminaire », dans Jean-Pierre Bertrand et Lise Gauvin (dir.), *Littératures mineures en langue majeure. Québec/Wallonie-Bruxelles*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2000, p. 57-67.
- BITTKER, Boris, *The Case for Black Reparations*, New York, Random House, 1973.
- BLANCHARD, Pascal et Nicolas BANCEL, *Culture post-coloniale 1961-2006. Traces et mémoires en France*, Paris, Autrement, 2006.
- , *De l'indigène à l'immigré*, Paris, Gallimard, 1998.
- BLANCHARD, Pascal, Nicolas BANCEL et Sandrine LEMAIRE (dir.), *La fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial*, Paris, La Découverte, 2005.
- BOUBEKER, Ahmed et Abdellali HAJJAT, *Histoire politique des immigrations (post)coloniales. France, 1920-2008*, Paris, Amsterdam, 2008.
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- BROPHY, Alfred, *Reparations: Pro & Con*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- CASANOVA, Pascale, « Nouvelles considérations sur les littératures dites mineures », *Littératures classiques*, n° 31, 1997, p. 233-247.
- CÉSAIRE, Aimé, *Discours sur le colonialisme (suivi de Discours sur la Négritude)* (1950 et 1987), Paris, Présence Africaine, 2000.
- CHAMAYOU, Grégoire, *Les chasses à l'homme*, Paris, La Fabrique, 2010.
- CONDON, Stéphanie, « Migrations antillaises en métropole », *Les cahiers du CEDREF*, n° 8-9, 2000, p. 169-200.
- CONFIANT, Raphaël, *Aimé Césaire. Une traversée paradoxale du siècle*, Paris, Stock, 1993.
- CONSTANT, Fred, « La politique française de l'immigration antillaise de 1946 à 1987 », *Revue Européenne des Migrations Internationales*, vol. 3, n° 3, 1987, p. 9-30.
- DE BEAUVOIR, Simone, *La force des choses I* (1963), Paris, Gallimard.
- DESCOMBES, Vincent, « L'identité de groupe : identités sociales, identités collectives », *Raisons politiques*, vol. 2, n° 66, 2017, p. 13-28.

- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.
- DELISLE, Philippe, « Christianisation et créolisation dans la Caraïbe à l'époque contemporaine », *Histoire, monde et cultures religieuses*, 2013, vol. 1, n° 25, p. 51-65.
- DENIS, Benoît, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000.
- DENIS, Paul, « L'exaltation dans la haine », *Le Carnet PSY*, vol. 206, n° 3, 2017, p. 35-37.
- DEWEY, John, *Art as Experience*, Londres, Allen & Unwin.
- DIAGNE, Souleymane Bachir, « La Négritude comme mouvement et comme devenir », *Rue Descartes*, vol. 4, n° 83, 2014, p. 50-61.
- DUBET, Françoise et Didier LAPEYRONNIE, *Les quartiers d'exil*, Paris, Seuil, 1992.
- DUBOIS, Jacques, *L'institution de la littérature* (1978), Charleroi, Labor, 2005.
- DU BOIS, W.E.B., *Les âmes du peuple noir* (1903), traduction de l'anglais par Magali Bessone, Paris, La Découverte, 2007.
- ERIKSON, Erik, *Childhood and Society*, New York, W. W. Norton & Company, 1950.
- FANON, Frantz, « Écrits psychiatriques », *Écrits sur l'aliénation et la liberté*, Jean Khalfa et Robert Young (dir.), Paris, La Découverte, 2018, p. 163-550.
- , *Les damnés de la terre* (1961), Paris, La Découverte, 2002.
- , *Peau noire, masques blancs* (1952), Paris, Seuil, 2015.
- FLUDERNIK, Monika, « Identity/Alterity », dans David Herman (dir.), *The Cambridge Companion to Narrative*, New York, Cambridge University Press, 2007, p. 260-273.
- FOOTE, Nelson N., « Identification as the Basis for a Theory of Motivation », *American Sociological Review* vol. 16, n° 1, février 1951, p. 14-21.
- GARCÍA, Paola et Jéssica RETIS, « Jeunes et minorités ethniques dans la presse européenne : les médias et les émeutes parisiennes de 2005 » *Global Media Journal*, vol. 4, n° 1, 2011, p. 77-92.
- GARCIN-MARROU, Isabelle, « Des “jeunes” et des “banlieues” dans la presse de l'automne 2005 : entre compréhension et relégation », *Espaces et sociétés*, vol. 1, n° 128-129, p. 23-37.
- GAUVIN, Lise, « Autour du concept de littérature mineure. Variations sur un thème majeur », dans Jean-Pierre Bertrand et Lise Gauvin (dir.), *Littératures mineures en langue majeure. Québec/Wallonie-Bruxelles*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2000, p. 19-40.

- HALPERN, Catherine, « L'identité. Histoire d'un succès » dans *Identité(s). L'individu, le groupe, la société*, Auxerre, Sciences humaines, 2006, p. 5-13.
- HARGREAVES, Alec G., « Chemins de traverse. Vers une reconnaissance de la postcolonialité en France », *Mouvements*, vol. 3, n° 51, 2007, p. 24-31.
- HARGREAVES, Alec G. et Mark MCKINNEY, *Post-colonial cultures in France*, New York/Londres, Routledge, 1997.
- JAMES, William, *Philosophie de l'expérience. Un univers pluraliste* (1909), traduction de l'anglais par Stephan Galetic, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 2007.
- JODELET, Denise, « Formes et figures de l'altérité », dans Margarita Sanchez-Mazas et Laurent Licata (dir.), *L'Autre : Regards psychosociaux*, Grenoble, Les Presses de l'Université de Grenoble, 2005, p. 23-47.
- KAFKA, Franz, *Journal*, traduction de l'allemand par Marthe Robert, Paris, Grasset, 1954.
- KAUFMANN, Jean-Claude, *L'invention de soi*, Malakoff, Armand Colin, 2004.
- KHIARI, Sadri, « L'Indigène discordant », *Parti des indigènes de la République*, 2005, en ligne : <http://indigenes-republique.fr/lindigene-discordant/>.
- KRISTEVA, Julia, *Sēmeiōtikē. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- LAGRANGE, Hugues et Marco OBERTI (dir.), *Émeutes urbaines et protestations. Une singularité française*, Paris, Presses de Sciences Po, 2006.
- LAMBERT, Gregg, *Who's Afraid of Deleuze and Guattari ?*, Londres/New York, Continuum, 2006.
- LAMIZET, Bernard, *Politique et identité*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002.
- LANDOWSKI, Éric. *Présences de l'autre. Essais de socio-sémiotique II*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, 250 p.
- LAPEYRONNIE, Didier. « La banlieue comme théâtre colonial, ou la fracture coloniale dans les quartiers », dans Pascal Blanchard, Nicolas Bancel et Sandrine Lemaire (dir.), *La fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial*, Paris, La Découverte, 2005, p. 209-218.
- , *Ghetto urbain. Ségrégation, violence, pauvreté en France aujourd'hui*, Paris, Robert Laffont, 2008.
- LE BRIS, Michel et Jean ROUAUD (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

LE GOAZIOU, Véronique, « La classe politique française et les émeutes : silence et déni », dans Véronique Le Goaziou et Laurent Mucchielli (dir.). *Quand les banlieues brûlent... Retour sur les émeutes de novembre 2005*, Paris, La Découverte, 2007, p. 36-57.

LOMBARD, JEAN, « Le même et l'autre. Philosophie de l'altérité » (conférence), 5 avril 2017, https://www.editions-harmattan.fr/auteurs/article_pop.asp?no=31930&no_artiste=5748.

LONCAN, Anne, « La haine. Préfigurations philosophiques de ses implications en psychanalyse familiale », *Le Divan familial*, vol. 31, n° 2, 2013, p. 15-29.

MACÉ, Marielle, « Identité narrative ou identité stylistique ? », *Fabula. L'héritage littéraire de Paul Ricœur*, 2013, en ligne : <http://www.fabula.org/colloques/document1920.php>.

MAINGUENEAU, Dominique, « Problèmes d'ethos », *Pratiques*, n° 113-114, juin 2002, p. 55-67.

———, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.

MARC, Edmond, « La construction identitaire de l'individu », dans Catherine Halpern (dir.), *Identité(s). L'individu, le groupe, la société*, Auxerre, Sciences humaines, 2006, p. 28-36.

MBEMBE, Achille, « La République et sa Bête : à propos des émeutes dans les banlieues de France », *Africultures*, vol. 4, n° 65, 2005, en ligne : <http://africultures.com/la-republique-et-sa-bete-a-propos-des-emeutes-dans-les-banlieues-de-france-4099/>.

———, *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, 2013.

———, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, 2010.

MBEMBE, Achille *et al.*, « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? », *Esprit*, n° 12, décembre 2006, p. 117-133.

MEIZOZ, Jérôme, *La littérature « en personne » : scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève, Slatkine, 2016.

———, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

MEMMI, Albert, *Le racisme*, Paris, Gallimard, 1982.

———, *Portrait du colonisé*, précédé de *Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, 1985.

MESCHONNIC, Henri, « L'oralité, poétique de la voix », dans *La rime et la vie*, Lagrasse, Verdier, 1989, p. 264-291.

———, « Poétique et politique du sujet » dans *Politique du rythme. Politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995, p. 187-364.

- MEURET Denis, « L'efficacité de la politique des zones d'éducation prioritaire dans les collèges », *Revue française de pédagogie*, vol. 109, 1994. p. 41-64.
- MOÏ, Anna, « Francophonie sans Français », *Le Monde*, 24 novembre 2005, en ligne : https://www.lemonde.fr/idees/article/2005/11/24/francophonie-sans-francais-par-anna-moi_713838_3232.html.
- , *Espéranto, désespéranto : la francophonie sans les Français*, Paris, Gallimard, 2006.
- MOURA, JEAN-MARC, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.
- NDIAYE, Pap, *La condition noire. Essai sur une minorité française* (2008), Paris, Gallimard, 2009.
- OUELLET, Pierre, *Le sens de l'autre. Éthique et esthétique*, Montréal, Liber, 2003.
- PATERSON, Janet M., « Pour une poétique du personnage de l'autre », *Texte : revue de critique et de théorie littéraire. L'altérité*, vol. 23-24, 1999, p. 99-117.
- PUIG, Stève, « Banlieue et dystopie en littérature urbaine : les cas de *Zone cinglée* et *René* », *Itinéraires*, n° 3, 2016-2017, en ligne : <http://journals.openedition.org/itineraires/354>.
- , « “Banlieue noire” : la question noire dans la littérature urbaine contemporaine », *Présence francophone*, vol. 80, n° 1, 2013, p. 85-102.
- RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1996.
- , *Temps et récit III. Le Temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.
- RIOUAL, Sandrine, « La guerre de la banane. De la suprématie des firmes à la réforme de la Convention de Lomé ? », *Politique africaine*, vol. 3, n° 75, 1999, p. 118-130.
<https://www.cairn.info/revue-politique-africaine-1999-3-page-118.htm>.
- ROBINE, Jérémy, « Des ghettos dans la nation. Conflit géopolitique à propos des enfants français de l'immigration postcoloniale », *Hérodote*, vol. 3, n° 130, 2008, p. 173-208.
- SAID, Edward, *Orientalism*, New York, Pantheon, 1978.
- SEDEL, JULIE, *Les médias et la banlieue*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2009.
- SHUSTERMAN, Richard, *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire* (1991), traduction de l'anglais par Christine Noille, Paris, Minit, 1992.
- SPIVAK, Gayatri C., « Can the Subaltern Speak? », dans Cary Nelson and Larry Grossberg (dir.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, The University of Illinois Press, 1988, p. 271-313.

THIROUIN, Marie-Odile, « Kafka, père des littératures mineures ? », dans Philippe Zard (dir.), *Sillage de Kafka*, Paris, Le Manuscrit, 2007, p. 49-91.

VAN ZANTEN, Agnès, « Conclusion », *L'école de la périphérie. Scolarité et ségrégation en banlieue*. Presses universitaires de France, 2012, p. 361-391.

VERGÈS, Françoise, « L'Outre-mer, une survivance de l'utopie coloniale républicaine ? », dans Pascal Blanchard, Nicolas Bancel et Sandrine Lemaire (dir.), *La fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial*, Paris, La Découverte, 2005, p.67-74.

VERNAY, Jean-François, « Entretien avec Jean-Marc Moura : du postcolonialisme en littérature », *Nonfiction*, 13 juillet 2019, en ligne : <https://www.nonfiction.fr/article-9996-entretien-avec-jean-marc-moura-du-postcolonialisme-en-litterature.htm>.

VIEILLARD-BARON, Hervé, « Banlieue, quartier, ghetto : de l'ambiguïté des définitions aux représentations », *Nouvelle revue de psychosociologie*, vol. 2, n° 12, 2011, p. 27-40.

VIEILLARD-BARON, Hervé, « La banlieue : question de définition », dans Thierry Paquot (dir.), *Banlieues/Une anthologie*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008, p. 21-33.

WEISSMANN, Dirk, « De Kafka à la théorie postcoloniale : l'invention de la littérature "mineure" », dans Stephanie Schwerter et Jennifer K. Dick (dir.), *Traduire, transmettre ou trahir. Réflexions sur la traduction en sciences humaines*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'Homme, 2013, p. 73-85.

Études sur le rap

BÉRU, Laurent, « Le rap français, un produit musical postcolonial ? », *Volume !*, vol. 6, n° 1-2, 2009, p. 61-79.

BÉTHUNE, Christian. *Le rap. Une esthétique hors-la-loi* (1999), Paris, Autrement, 2003, 245 p.

———, « Le hip hop : une expression mineure », *Volume !*, vol. 8, n° 2, 2011a, p. 161-185.

———, « Sur les traces du rap », dans *Poétique*, vol. 2, n° 166, 2011b, p. 185-201.

BOUCHER, Manuel. *Rap, expression des lascars: significations et enjeux du rap dans la société française*, Paris, L'Harmattan, 1998.

CACHIN, Olivier, *L'offensive rap*, Paris, Gallimard, 2001.

CALIO, Jean, *Le rap, une réponse des banlieues ?*, Lyon, Aléas, 2002.

CLÉMENT, Pierre-Alain, « La signification du politique dans le rap. L'exemple du "rap de fils d'immigrés" (1997-2012) », *Cultures & Conflits*, n° 97, printemps 2015, p. 123-141.

GHIO, Bettina, « Le ghetto, territoire rhétorique du rap français? », dans Juliet Carpenter et Christina Horvath (dir.), *Regards croisés sur la banlieue*, Berne, Peter Lang, 2015, en ligne : <https://pcc.hypotheses.org/files/2015/06/ghetto2.pdf>.

———, *Sans fautes de frappes. Rap et littérature*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2016.

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

JACONO, Jean-Marie, « Ce que révèle l'analyse musicale du rap : l'exemple de "Je Danse le Mia" d'IAM », *Volume !*, vol. 3, n° 2, 2004, p. 43-53.

———, « Le rap français : inventions musicales et enjeux sociaux d'une création populaire », dans Hugues Dufourt et Joël-Marie Fauquet (dir.), *La musique depuis 1945. Matériau, esthétique et perception*, Liège, Mardaga, 1996, p. 45-60.

———, « Pour une analyse des chansons de rap », *Musurgia*, vol. 2, 1998, p. 65-75.

KRIMS, Adam, *Rap Music and the Poetics of Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

LAPASSADE, Georges et Philippe ROUSSELOT, *Le rap ou la fureur de dire*, Paris, Loris Talmat, 1990, 126 p.

LEMAHIEU, Thomas, « Les Fabulous Trobadors, rappers occitans. "La musique ne dit pas les choses, elle les fait" », *Périphéries*, février 1999, en ligne, <http://www.peripheries.net/article199.html>.

LESSARD, Guillaume, « Du gangsta rap au hip-hop conscient : subversions et alternatives critiques en réponse aux mythes américains », *Cahiers d'histoire. Conflits et société*, vol. 34, n° 1, printemps 2017, p. 187-217.

LELIÈVRE, Adrien, « Le rap français, moteur du marché de la musique », *Les Échos*, 17 février 2018, en ligne : <https://www.lesechos.fr/2018/02/le-rap-francais-moteur-du-marche-de-la-musique-984682>.

MAHIOU, Idir, *Flow et versification : poétique et scansion, écriture et oralité en rap français*, mémoire de maîtrise, Montpellier, Littérature française et comparée, Université Paul Valéry – Montpellier III, 2015.

MARC MARTÍNEZ, Isabelle, « Intermediality, Rewriting Histories, and Identities in French Rap », *Comparative Literature and Culture*, vol. 13, n° 3, 2011, <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1804>.

———, « Voix signifiantes : le cas du rap français », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, volume 25, 2010, p. 183-195.

———, *Le rap français. Esthétique et poétique des textes (1990-1995)*, Berne, Peter Lang, 2008.

MARTI, Pierre-Antoine, *Rap 2 France. Les mots d'une rupture identitaire*, Paris, L'Harmattan, 2005.

MOLINERO, Stéphanie, *Les publics du rap. Enquête sociologique*, Paris, L'Harmattan, 2009.

PECQUEUX, Anthony, *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, l'Harmattan, 2007.

RUBIN, Christophe, « Le texte de rap : une écriture de la voix », *L'oralité dans l'écrit...et réciproquement. 22^e colloque d'Albi : Langages et signification*, Colloque d'Albi Langages et signification, 2002, p. 267-276.

SHUSTERMAN, Richard, « Pragmatisme, art et violence : le cas du rap », traduction de l'anglais par Nicolas Vieillecazes, *Mouvements*, vol. 2, n° 26, 2003, p. 116-122.

SPEERS, Laura, « Keepin' It Real », dans *Hip-Hop Authenticity and the London Scene. Living Out Authenticity in Popular Music*, Londres, Routledge, 2017, p. 12-33.

WALLON, Rémi, « “Va te faire niquer toi et tes livres” : Time Bomb, le triomphe d'un rap français “bête et méchant” », *Revue critique de fixation contemporaine*, 2012, en ligne : <http://www.revue-critique-de-fixation-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx05.12/688>.

Articles de journaux et de périodiques

BERROD, Nicolas, « Chirac et “le bruit et l'odeur” : les dessous d'une phrase polémique », *Le Parisien*, 27 septembre 2019, en ligne : <http://www.leparisien.fr/politique/chirac-et-le-bruit-et-l-odeur-les-dessous-d-une-phrase-qui-fait-tache-27-09-2019-8161077.php>.

CYPEL, Sylvain, « La voix "très déviante" d'Alain Finkielkraut au quotidien "Haaretz" », *Le Monde*, 23 novembre 2005, en ligne : https://www.lemonde.fr/societe/article/2005/11/23/la-voix-tres-deviante-d-alain-finkielkraut-au-quotidien-haaretz_713295_3224.html.

ERKELETYAN, Kevin, « Hamé : "Skyrock et les majors ont apolitisé le rap" », *Marianne*, 23 août 2014, en ligne <https://www.marianne.net/culture/hame-skyrock-et-les-majors-ontapolitise-le-rap>.

L'OBS, « Le bilan des émeutes de 2005 », *L'obs*, 26 octobre 2006, en ligne : <https://www.nouvelobs.com/societe/20061026.OBS7047/le-bilan-des-emeutes-de-2005.html>.

LE FIGARO, « En 2005, trois semaines d'émeutes urbaines », *Le Figaro*, 25 octobre 2015, en ligne : <https://www.lefigaro.fr/actualite-france/2015/10/25/01016-20151025ARTFIG00142-des-emeutes-urbaines-sans-precedent.php>.

LE MONDE, « Près de vingt ans de combats entre les politiques et le rap », *Le Monde*, 22 février 2013, en ligne : https://www.lemonde.fr/politique/article/2010/08/13/dix-ans-de-combat-entre-politiques-et-rap_1398798_823448.html.

LIBÉRATION, « Eric Zemmour à la “Convention de la droite” : le parquet de Paris ouvre une enquête », *Libération*,

MAIRÉ, Antoine, « La Rumeur, huit ans de procès contre Nicolas Sarkozy », *Télérama*, 1^{er} juillet 2010, en ligne : <https://www.telerama.fr/musique/la-rumeur-huit-ans-de-proces-contre-nicolas-sarkozy,57767.php>.

Entrevues et articles sur Casey

BINET, Stéphanie, « La rappeuse Casey mord encore », *Le Monde*, 6 mars 2020, en ligne : https://www.lemonde.fr/culture/article/2020/03/06/la-rappeuse-casey-mord-encore_6032095_3246.html.

CARINOS, Emmanuelle et Benoît DUFAU, « Rencontre avec Casey », séance du séminaire *La plume et le bitume*, Paris, École normale supérieure, 24 mars 2016 (date du séminaire), en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=jJsQvpG6Gfk&t=320s>.

CHABASSEUR, Églantine, « Casey, l'irréductible du rap français », *RFI Musique : Musique francophone et musique d'Afrique*, 13 avril 2014 en ligne : <https://musique.rfi.fr/musique/20100413-casey-lirreductible-rap-francais>.

CHERAVOLA, Olivier, « Casey et Virginie Despentes, la rencontre », parties 1 et 2, *SURL Mag*, juillet 2015, en ligne : <https://www.surlmag.fr/casey-et-virginie-despentes-interview-part-1-2015/> (partie 1); <https://www.surlmag.fr/casey-et-virginie-despentes-interview-part-2-2015/> (partie 2).

DEJEAN, Mathieu, « Pourquoi Ausgang, le nouveau projet rock et rap de Casey, est jubilatoire », *Les Inrockuptibles*, 6 mars 2020 en ligne : <https://www.lesinrocks.com/musique/critique-album/ausgang-le-nouveau-projet-rock-et-rap-de-casey-claque/>.

DELCOURT, Maxime, « Casey : “Ma carrière, c’est tout sauf un calcul marketing” », *Jack*, 5 mars 2020, en ligne : <https://jack.canalplus.com/articles/lire/casey-ma-carriere-c-est-tout-sauf-un-calcul-marketing>.

DOUCOURÉ, Samba, « Casey : “Je ne suis pas en train de me branler dans la poésie” », *Street Press*, 3 août 2010, en ligne : <https://www.streetpress.com/sujet/929-casey-je-ne-suis-pas-en-train-de-me-branler-dans-la-poesie>.

L’HUMANITÉ, « Casey. “Le verbe n’est plus seulement de leur côté” », *L’Humanité*, 8 mars 2010, en ligne : <https://www.humanite.fr/node/434210>.

LÉO, Aena, « Casey », *Longueur d’ondes*, 19 mai 2010, en ligne : <http://www.longueurdondes.com/2010/05/19/casey-3/>.

MADAME RAP, « Casey : “J’existe. Et c’est sans conditions” », *Madame rap*, 3 mars 2020, en ligne, <http://madamerap.com/2020/03/03/casey-jexiste-et-cest-sans-conditions/>.

NICO et BACHIR, « Casey : “J’aspire à faire mes propres trucs, avec mes proches” », *Abcdr du son*, 2 avril 2006, en ligne : <https://www.abcdrduson.com/interviews/casey-interview/>.

OFFNER, Fabien, « Casey : “ On l’oublie, mais le rap est une musique de révolte” », *Rue89 / Le Nouvel Obs*, 24 janvier 2017, en ligne : <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-rubrique-a-rap/20100308.RUE9164/casey-on-l-oublie-mais-le-rap-est-une-musique-de-revolte.html>.

PAR LES TEMPS QUI COURENT, « Casey : “Poser les mots, c’est comme poser les notes” », *France culture*, 2020, en ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/casey>.

VOLLE, Hortense, « Casey : “L’Afrique, tu ne peux pas y échapper” », *Pan African Music*, 10 mars 2020, en ligne : https://pan-african-music.com/casey-ausgang-interview/?fbclid=IwAR1-i8iWgfvuzXo3wU1_CgpT8bZd_WKYVdt_GMrAk357WczHsHKMV-ohV4.

Dictionnaires, lexiques, statistiques et ouvrages de référence

AKOUN, André et Pierre ANSART, *Dictionnaire de sociologie*, Paris, Seuil/Robert, 1999.

BEN KHEMIS, Anne, « Ban, *pouvoir de commandement* », *Universalis*, en ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/ban-pouvoir-de-commandement/>.

CORDIAL, « Bissap », en ligne : <https://www.cordial.fr/dictionnaire/definition/bissap.php>.

DICTIONNAIRE DE LA ZONE, « 16 », en ligne : <http://www.dictionnairedelazone.fr/dictionary/definition/16>.

GREIMAS, Algirdas Julien et Joseph COURTÉS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.

INSÉE, « Banlieue », en ligne : <https://www.insee.fr/fr/metadonnees/definition/c1546>.

———, « Département d’outre-mer/DOM », en ligne :
<https://www.insee.fr/fr/metadonnees/definition/c2031>.

———, « ZUS », en ligne : <https://www.insee.fr/fr/metadonnees/definition/c1679>.

LAROUSSE, « Haine », en ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/haine/38852>.

LEXIQUE DES TERMES CULINAIRES AUX ANTILLES, « Ti-nain », en ligne :
<http://www.antilles-martinique.com/lexique.html#TI-NAIN>.

NIELSEN, « 2017 U.S. Music Year-End Report », 1^{er} mars 2018, en ligne :
<https://www.nielsen.com/us/en/insights/report/2018/2017-music-us-year-end-report/#>.

OBSERVATOIRE DES INÉGALITÉS, « Niveau de diplôme et chômage dans les quartiers sensibles », 2014, en ligne : https://www.inegalites.fr/Niveau-de-diplome-et-chomage-dans-les-quartiers-sensibles?id_groupe=18&id_mot=178&id_rubrique=18.

USITO, « Béké », 2020, en ligne :
<https://usito.usherbrooke.ca/d%C3%A9finitions/b%C3%A9k%C3%>.

