

sous la direction de
edited by
Ilaria Vitali

EXPERIMENTRA

Banlieues 2005-2025
De la révolte à l'art
From revolt to art



Banlieues 2005-2025

De la révolte à l'art / *From revolt to art*

sous la direction de / *edited by* Ilaria Vitali

eum

Experimetra

Collana di studi linguistici e letterari comparati
Dipartimento di Studi umanistici – Lingue, Mediazione, Storia,
Lettere, Filosofia

8

Collana diretta da Marina Camboni e Patrizia Oppici.

Comitato scientifico: Éric Athenot (Université Paris XX), Laura Coltelli (Università di Pisa), Valerio Massimo De Angelis (Università di Macerata), Rachel Blau DuPlessis (Temple University, USA), Dorothy M. Figueira (University of Georgia, USA), Susan Stanford Friedman (University of Wisconsin, USA), Ed Folsom (University of Iowa, USA), Luciana Gentilli (Università di Macerata), Djelal Kadir (Pennsylvania State University, USA), Renata Morresi (Università di Macerata), Giuseppe Nori (Università di Macerata), Nuria Pérez Vicente (Università di Macerata), Tatiana Petrovich Njegosh (Università di Macerata), Susi Pietri (Università di Macerata), Ken Price (University of Nebraska), Jean-Paul Rogues (Université de Caen – Basse Normandie), Amanda Salvioni (Università di Macerata), Maria Paola Scialdone (Università di Macerata), Franca Sinopoli (Università di Roma La Sapienza).

Comitato redazionale: Valerio Massimo De Angelis, Renata Morresi, Giuseppe Nori, Tatiana Petrovich Njegosh, Irene Polimante.

In copertina: Steve Johnson (2018), *Pittura astratta blu, bianca e arancione*, pexels.com

Issn 2532-2389

Isbn 979-12-5704-068-0 (print)

Isbn 979-12-5704-069-7 (PDF)

Prima edizione: dicembre 2025

Copyright: ©2025 Autore/i

L'edizione digitale online è pubblicata in Open Access sul sito web eum.unimc.it secondo i termini della licenza Creative Commons Attribution-4.0 International CC BY 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

eum - Edizioni Università di Macerata

Palazzo Ciccolini, via XX settembre, 5 – 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://eum.unimc.it>

Il presente volume è stato sottoposto a *peer review* secondo i criteri di scientificità previsti dal Regolamento delle eum (art. 3) e dal Protocollo UPI (Coordinamento delle University Press Italiane).

Table des matières / Table of contents

- Ilaria Vitali
- 11 De la révolte à l'art: vingt ans de créations et de recherches
Christina Horvath
- 29 Qu'est-ce qu'on attend à mettre le feu? Représentations de la surviolence policière et des formes de résistance collective dans les récits de banlieue
Will Higbee
- 53 Intersectionality and the banlieue film: place – commonality – difference
Stève Puig
- 77 Nouveaux médias, nouvelles représentations: «émeutes» et cultures urbaines (2005-2025)
Francesca Aiuti
- 97 Abd Al Malik et la reformulation poétique de la notion de banlieue
Rym Ben Tanfous
- 119 Fonctions sémiologiques et intertextuelles du fait-divers en littérature de banlieue
Ioana Marcu
- 145 Banlieue en tension: entre oppression et explosion dans *Deux secondes d'air qui brûle* de Diaty Diallo
Myriam Geiser
- 165 *Neuf-trois* (2025) de Anne Weber: Déambulations dialectiques
Kathryn Kleppinger
- 191 The Marseille Exception? Literature in and of la ville phocéenne before and after 2005

- Ilaria Vitali
211 Le langage urbain comme acte performatif: le «paysage linguistique» des émeutes
Juliet Carpenter, Christina Horvath
233 Littératures en Marges: un festival littéraire sur fond de révolte pour Nahel
- La parole aux auteurs / *Authors' views*
- Laura Reeck
253 Entretien avec Faïza Guène: De *Kiffe kiffe demain* (2004) à *Kiffe kiffe hier?* (2024) – «je me débarrasse de la fiction comme on se débarrasse de sa dernière politesse»
Christina Horvath
275 Porter la voix des quartiers populaires: entretien avec Fatima Ouassak
Kathryn Kleppinger
291 Entretien avec Ridha Aati: le roman social marseillais
Rym Ben Tanfous
309 «L'art c'est ce qui permet d'explorer l'homme»: entretien avec Insa Sané
- 333 Bibliographie / *Bibliography*
349 Notices biographiques / *Biographical notes*

In autumn 2005, I was a doctoral student in Francophone and Comparative Literature at the Sorbonne University. One evening I was on my way home when the subway stopped for security reasons: riots had broken out in the banlieue of Saint-Denis. At that time, no one knew how widespread they would become nor the impact they would have.

Riots in the banlieues as a sign of social unrest and discontent were nothing new – they had become a familiar occurrence since the 1980s and were likely to continue into the future – but the 2005 riots would be distinguished by their duration and intensity, as well as by considerable media coverage. While on the one hand, they were destructive, on the other hand, they marked a new wave of artistic creation. If that night marked the beginning of the riots, it also inaugurated watershed artistic production that would exert significant influence on the literary, musical and cinematic scenes in the ensuing years, which in turn contributed significantly to critical conversations and debate on the French banlieues. These were works by creators born and raised in France who used linguistic and cultural codes unique to their identities.

That autumn had a profound impact on the direction of my research, which henceforth would focus predominantly on the works of “Intrangers” authors, as I had defined them in my doctoral thesis – a concept derived from a neologism used by the Algerian writer Y.B. in *Allah superstar* (2003).

Since then, there have been innumerable books, conferences, readings with many voices having been heard... Some of these voices resonate in the pages of this volume, which aims to recount the pivotal artistic period around 2005 and consider it in

light of the contemporary era some twenty years later. The word “engagement” is perhaps considered unfashionable today, yet this is how I view the work of these creators and scholars who chose paths that were not always easy in order to contribute to the growth of knowledge and dialogue even when it was difficult, even when other choices would have been much easier.

Ilaria Vitali
Bologna, 27 octobre 2025

Ilaria Vitali

De la révolte à l'art: vingt ans de créations et de recherches

Un jeune homme en T-shirt blanc brandit une bouteille incendiaire dans sa main droite. Il se trouve au milieu d'une foule en ébullition, drapeaux flottants et figures entremêlées, dans ce qui semble être une émeute. La tension est palpable. Son corps est tendu, ses muscles contractés, exprimant une énergie explosive et une détermination farouche. Le contraste entre son T-shirt immaculé et la violence de son geste crée une tension saisissante, soulignant l'irruption brutale du conflit dans le quotidien.

Le passage ci-dessus ne décrit pas une scène de révolte urbaine¹, mais un tableau à l'huile grand format de Guillaume Bresson². Exposé dans les salles d'Afrique du Château de Versailles, à côté de toiles représentant la conquête coloniale française, le travail de l'artiste amène à réfléchir aux rapports de force entre «dominants» et «dominés», ainsi qu'à la persistance de modes d'action et de pensée qui tendent à reproduire

¹ L'emploi des mots «violences urbaines», «émeutes» ou «révoltes» (les trois catégories ayant dominé les débats publics) n'est pas sans conséquences. Kokoreff, Steinauer et Barron (*Les émeutes urbaines à l'épreuve des situations locales*, 2007) montrent qu'utiliser la locution «violences urbaines» signifie reprendre une «catégorie policière», particulièrement marquée idéologiquement; employer le mot «émeute» implique «insister sur le caractère spontané et non structuré des violences collectives mais aussi sur le rôle de la police, qui en est souvent la cible»; enfin, le terme de «révoltes» souligne la dimension contestataire et protestataire des événements, c'est pourquoi il sera privilégié dans le cadre de cette étude. Le mot «émeutes» sera également utilisé, car c'est en ces termes que les événements de l'automne 2005 sont entrés dans le discours historiographique.

² Guillaume Bresson, *Sans titre*, huile sur toile, 2006. Cfr. le catalogue de l'exposition: *Guillaume Bresson Versailles*, Paris, In Fine éditions d'art, 2025. On peut visionner l'œuvre de l'auteur ici: <<https://youtu.be/acyOowR5GLg>>, consulté le 11 juillet 2025.

dans l'espace français une sorte de «théâtre colonial»³. Situé au centre-gauche de la composition, le jeune homme de Bresson semble incarner l'esprit de révolte et la colère collective qui animent les émeutes urbaines. Mais cette toile, avec les autres du même artiste exposées à Versailles, nous fait surtout comprendre que l'art naît souvent de la contestation, que ce soit contre l'ordre social, politique ou esthétique établi.

La rétrospective consacrée au “Caravage des banlieues” par le Château de Versailles n'est que l'une des grandes expositions parisiennes qui réinscrivent les banlieues dans le récit patrimonial en cette année 2025, qui marque le 20^e anniversaire des émeutes en banlieue les plus violentes qui aient jamais secoué la France. Au Palais de Tokyo, «La Cité du Turfu» montre un projet initié en 2018 par Dôme Collectif en partenariat avec l'association Asad, où un groupe d'adolescents de La Courneuve s'empare des outils de la science-fiction pour imaginer l'avenir du Mail de Fontenay, un bâtiment emblématique promis à la démolition. Présentée dans la Chambre des Échos, cette exposition montre les idées développées par ces jeunes à travers des ateliers créatifs, témoignant de leur capacité à déconstruire les récits dominants pour réinventer leur propre histoire. Le projet s'ancre dans l'Appartement 101, un véritable logement du bâtiment transformé en espace de création qui lutte contre le «regard colonial» en soutenant la réappropriation des savoirs minorisés.

De l'autre côté de la ville, l'exposition «Banlieues chéries» au Palais de la Porte Dorée s'inscrit également dans ce mouvement de patrimonialisation et témoigne de l'engagement du Musée national de l'Histoire de l'immigration à lutter contre les idées reçues en offrant une image plus juste de ces territoires méconnus. Elle rassemble plus de deux cents documents d'archives, peintures, installations, vidéos, photographies et témoignages pour explorer ces banlieues comme des lieux de mémoire et de transmission, permettant de les appréhender comme un «espace

³ Didier Lapeyronnie, *La banlieue comme théâtre colonial, ou la fracture coloniale dans les quartiers*, in Pascal Blanchard, Nicholas Bancel, Sandrine Lemaire (dir.), *La fracture coloniale*, Paris, La Découverte, 2005, pp. 209-218.

vécu, ressenti et habité»⁴ plutôt qu'un simple objet d'analyse quantitative. De la ceinture rouge à la «crise des banlieues», en passant par la construction des grands ensembles, l'exposition donne à voir une multiplicité de points de vue de la fin du 19^e siècle à nos jours, questionnant les représentations réductrices souvent associées à ces espaces. Car les périphéries sont le reflet d'une richesse sociale et culturelle constitutive de l'histoire de la France.

Espace liminal d'exclusion/inclusion, à la fois interne et externe à la ville, la banlieue française doit son nom au droit féodal, selon lequel elle désignait un territoire d'une lieue de large où s'exerçait le droit de ban. Ce terme a toutefois été resémantisé par de nombreux écrivains et artistes qui le rattachent à l'ancienne pratique de la mise au ban, en révélant ainsi la forte tendance ghettoïsante à la base de l'organisation architectonique, sociale et culturelle de ces espaces suburbains. Aujourd'hui majoritairement habitée par de nouveaux Français d'origines Autres⁵, la banlieue devient le territoire idéal pour examiner la représentation des pouvoirs et la mise en œuvre de nouvelles formes d'engagement qui, à partir de pratiques de révolte et de résistance sédimentées, acquièrent de nouveaux sens. Vingt ans après les émeutes qui ont marqué l'automne 2005, considérées en France comme les plus significatives après mai 1968, ce volume propose de faire un tour d'horizon, en prenant en considération les aspects multiples de la "parole des marges". Car l'art peut naître aussi de l'indignation sociale et transformer la protestation en création.

⁴ Chaïma Drira, *La banlieue à l'épreuve du sensible. Expériences, récits et attachements*, «Mondes & Migrations», 1349, avril-juin 2025, p. 66.

⁵ Dans ma thèse de doctorat, puis dans plusieurs articles et dans un ouvrage publié en 2011, j'avais employé le mot «intrangers» pour désigner les écrivains d'origine postcoloniale nés en France, majoritairement issus des banlieues. Ce terme transposait sur le plan de la critique littéraire un néologisme fictionnel de l'écrivain algérien Y.B., qui désignait, lui, les personnes avec une double appartenance problématique, qu'il qualifiait également «d'origine difficile». Cfr. Ilaria Vitali (dir.), *Intrangers*, tome I, Louvain-La-Neuve, Académia, 2011.

2005, année charnière

Tout commence le soir du 27 octobre 2005, à Clichy-sous-Bois, lorsque deux adolescents, Zyed Benna et Bouna Traoré, sont en train de rentrer chez eux pour la rupture du jeûne du ramadan après un match de foot. Pour fuir un contrôle d'une patrouille de police qui les soupçonne d'avoir commis un vol sur un chantier, ils se réfugient dans un local transformateur EDF, où ils trouvent la mort par électrocution. Un troisième garçon, Muhittin Altun, grièvement brûlé, parvient à s'extraire des flammes et à alerter d'autres personnes.

La mort des deux adolescents exacerbé un sentiment de malaise profondément ancré et constitue l'étincelle à l'origine des trois semaines de révoltes qui vont s'ensuivre. L'explosion d'une grenade lacrymogène lancée par les forces de l'ordre à l'intérieur de la mosquée Bilal de Clichy-sous-Bois le dimanche 30 octobre ne fait qu'augmenter les tensions: les émeutes sont virulentes au point que le 8 novembre 2005 le gouvernement décrète l'état d'urgence, mesure exceptionnelle qui réactive une loi du 3 avril 1955 permettant aux préfets d'instaurer le couvre-feu et à la police de perquisitionner à domicile de jour et de nuit. Votée pendant la guerre d'Algérie, la mesure est lourde de symboles dans un contexte social où les séquelles du colonialisme français persistent encore aujourd'hui.

À partir des années quatre-vingt, les banlieues françaises avaient déjà été le théâtre de plusieurs révoltes, suivant un schéma récurrent – décrit, entre autres, par Didier Lapeyronnie – qui démarrait souvent d'une «bavure policière» entraînant la mort d'un habitant des cités, parfois mineur. La question des émeutes en banlieue n'était donc pas nouvelle en 2005. Toutefois, les troubles des années deux mille, outre le fait d'avoir bénéficié d'une couverture médiatique exceptionnelle, n'avaient pas eu de précédent en ce qui concerne leur extension et leur durée. En ce sens, 2005 est une année charnière. À partir de ce moment, la soi-disant «crise des banlieues» est devenue l'objet de nombreuses études (Bernard Wallon en recense des milliers)⁶.

⁶ Bernard Wallon (dir.), *Banlieues vues d'ailleurs*, Paris, CNRS Éditions, 2016, p. 9.

Dans le domaine sociologique, Didier Lapeyronnie, Hugues Lagrange et Marco Oberti, entre autres, ont analysé les causes structurelles des émeutes, soulignant le rôle des inégalités et des mécanismes d'exclusion sociale dans les quartiers populaires. En anthropologie urbaine, Michel Kokoreff a éclairé les dynamiques internes des quartiers et les relations complexes entre habitants, institutions et forces de l'ordre. Gérard Mauger a inscrit ces événements dans la continuité des mouvements sociaux français, établissant des parallèles avec les révoltes urbaines des années 1980. L'analyse médiatique a été approfondie par des chercheurs comme Béatrice Turpin ou Julie Sedel, qui ont étudié l'influence du traitement journalistique sur la perception publique des événements⁷.

Mais, et c'est ce qui nous intéresse le plus, cette année charnière a également marqué la (re)naissance d'un nombre impressionnant d'œuvres artistiques plaçant la banlieue au cœur de leurs représentations, dans les domaines de la littérature, du cinéma ou de la musique. L'émergence de ces créations s'inscrit dans une démarche d'urgence, celle de narrer des réalités sociales souvent méconnues, offrant un éclairage interne, en mettant au centre de la scène ceux qui en étaient normalement exclus. Nées de la nécessité de raconter, ces œuvres ont permis de mettre en lumière la manière dont les dynamiques de violence s'entrelacent avec les questions cruciales d'identité, d'appartenance et de reconnaissance.

Dans le domaine littéraire, la période post-2005 a marqué la création de collectifs – dont le plus célèbre est *Qui fait la France?*, né «d'une rencontre d'indignations» – qui revendaquaient une posture engagée et partageaient la lutte «pour une reconnaissance des territoires en souffrance»⁸. Ils s'attachaient

⁷ Voir, entre autres, Kokoreff et Lapeyronnie, *Refaire la cité. L'avenir des banlieues*, Paris, Éditions du Seuil, 2013; Hugues Lagrange et Marco Oberti (dir.), *Sociétés et jeunesse en difficulté*, 2, Automne 2006, mis en ligne le 23 octobre 2006. URL: <<http://journals.openedition.org/sejed/224>>, consulté le 25 août 2025. Béatrice Turpin, *Discours et sémiotisation de l'espace: les représentations de la banlieue et de sa jeunesse*, Paris, L'Harmattan, 2012; Julie Sedel, *Les médias et la banlieue*, Lormont, INA/Bord-de-l'eau, 2013 [2009].

⁸ Ilaria Vitali, «À l'avant-garde du réel». Interview avec Mohamed Razane et Karim Amellal du Collectif *Qui fait la France?*, in Ead. (dir.), *Les Manifestes littéraires*

à décrire la France avec réalisme, en tenant compte de sa diversité culturelle et linguistique, héritée en grande partie de son passé colonial. Après 2005, les banlieues étaient de plus en plus racontées par ceux qui y vivaient et en connaissaient bien les rouages. Dans leurs récits, ces auteurs accordaient une attention particulière aux raisons des émeutes: des romans comme *Dit violent* de Mohamed Razane (2006) ou *Le Poids d'une âme* de Mabrouck Rachedi (2006) mettaient en exergue la représentation des tensions sociales, en donnant de la profondeur de champ aux événements. Vingt ans plus tard, cette posture engagée n'a pas disparu, même si les modalités narratives ont évolué pour répondre aux changements sociaux. Dans le contexte contemporain, des romans comme *Deux secondes d'air qui brûle* (2022) de Diaty Diallo ou *Banale flambée dans ma cité* (2024) de Rachedi mettent en lumière les transformations de la révolte urbaine; d'autres ouvrages, tels que *Comme Ali* (2025) de Fatima Ouassak, politologue et militante, ou *Comme nous existons* (2021) de Kaoutar Harchi, écrivaine et chercheuse, dévoilent l'évolution des dynamiques sous-jacentes, tout en les analysant avec subtilité sous un angle méta-critique.

Cet essor est allé de pair avec le développement de la recherche: les productions littéraires post-2005 ont fait l'objet d'un nombre conséquent d'essais, plusieurs études ayant été consacrées à ces ouvrages, dans le but de faire sortir de l'anonymat des auteurs qui donnaient voix aux marges⁹. L'étude de la traduction et de la réception de ces œuvres littéraires en dehors de l'Hexagone a également contribué à élargir le débat, les chercheurs ayant donné écho à la question provocatrice posée par Bernard Wallon dans *Banlieues vues d'ailleurs*: «Et si les autres voyaient mieux ce qui est à l'œuvre chez nous?»¹⁰.

au tournant du XXI^e siècle, «Francofonia», 59, 2010, pp. 125-126.

⁹ Voir à ce propos, entre autres, Alec G. Hargreaves, *De la littérature «beur» à la littérature de «banlieue»: des écrivains en quête de reconnaissance*, «Africultures», 97, 2014; Christina Horvath, *Écrire la banlieue dans les années 2000-2015*, dans Wallon, *Banlieues vues d'ailleurs*, cit., pp. 47-68; Stève Puig, *Littérature urbaine et mémoire postcoloniale*, Paris, L'Harmattan, 2019. Sur la question post-migratoire, on lira avec profit Kathryn Kleppinger et Laura Reeck (dir.), *Post-migratory Cultures in Postcolonial France*, Liverpool, Liverpool University Press, 2018.

¹⁰ Wallon, *Banlieues vues d'ailleurs*, cit., p. 9; voir à ce sujet, Ilaria Vitali

Un essor significatif s'est également observé dans le domaine du «cinéma de banlieue», qui a connu un nouvel élan après 2005. Ce courant, qui a émergé dans les années 1960 et a rejoint le grand public dans les années 1990 avec *La Haine* (1995) de Mathieu Kassovitz, se distingue par sa capacité à ancrer ses récits dans la réalité sociale des quartiers populaires. Grâce aussi à la création d'associations comme Kourtrajmé, cette production filmique s'est encore épanouie. Ne se contentant pas de refléter les tensions identitaires et sociales qui caractérisent ces territoires, elle les analyse et les met en perspective, offrant ainsi un regard critique sur les enjeux de classe – et de genre¹¹ – qui y sont présents. Aujourd'hui, la représentation des émeutes y occupe une place considérable – on pense, entre autres, à *Athena* (2022) de Gavras. Grâce à sa capacité à toucher un large public, ce courant, qui compte parmi ses membres des réalisateurs comme Ladj Ly, Romain Gavras, Kery James ou Céline Sciamma, contribue particulièrement au débat public sur l'intégration et l'exclusion sociale. Les recherches dans ce domaine ont mis en lumière, d'une part, la filiation de ce courant avec le «cinéma beur» et, d'autre part, son ouverture sur la scène internationale (n'oublions pas que *Les Misérables* de Ladj Ly a été sélectionné comme meilleur film étranger aux Oscars 2020)¹².

Au-delà de la littérature et du cinéma, la musique dite urbaine, et plus particulièrement le genre de l'hip hop, a démontré son rôle en tant que mode d'expression privilégié des jeunes issus des banlieues françaises. Le rap ou encore le slam, avec des artistes comme Abd Al Malik, Booba, Médine, Rocé ou Grand Corps Malade, sont devenus des vecteurs de critique so-

(dir.), *Traduire la banlieue: pratiques, enjeux et perspectives*, «TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction», 31.1, 2018.

¹¹ Sur la question du genre on lira Mame-Fatou Niang, *Identités Françaises: Banlieues, Féminités et Universalisme*, Leiden Boston, Brill Rodopi, 2019.

¹² Voir Carrie Tarr, *Reframing Difference: Beur and Banlieue Film making in France*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2005; Will Higbee, *Post-Beur Cinema: North African Émigré and Maghrebi-French Filmmaking in France Since 2000*, Edinburgh, EUP, 2013; Laura Reek, *Gender and Genre in Banlieue Film, and the Guerrilla Film Brooklin*, «Romance Studies», 36.1-2, 2018, pp. 76-90; Julia Dobson, *Dislocations: Mapping the Banlieue*, in David Forrest, Graeme Harper and Jonathan Rayner (edited by), *Filmurbia: screening the suburbs*, London, Palgrave MacMillan, 2017, pp. 29-48.

ciale et d'affirmation identitaire. La représentation musicale des émeutes, présente dans de nombreux morceaux, commence dès 2006 avec la publication de l'album *Morts pour rien*, qui rend hommage à Zyed et Bouna et qui a réuni des artistes de renom tels qu'Akhenaton ou Kery James. Du point de vue scientifique, les études ont analysé la manière dont la musique peut articuler revendications politiques et stratégies de reconnaissance, tout en questionnant les stéréotypes associés aux quartiers populaires et en contribuant à redéfinir les codes culturels français contemporains¹³. La recherche s'est concentrée également sur la dimension linguistique, étudiant l'usage de l'argot, du verlan et des emprunts aux langues d'héritage comme marqueurs identitaires employés dans ces productions artistiques¹⁴.

Ainsi, une riche littérature scientifique a accompagné la production artistique de la période post-2005, étudiant la banlieue sous ses différents aspects dans une perspective de plus en plus interdisciplinaire, qui s'avère indispensable pour comprendre les dynamiques en jeu. D'ailleurs, la porosité croissante entre les genres et les médias rend aujourd'hui une approche globale nécessaire.

¹³ Loïc Lafargue de Grangeneuve, *Politiques du Hip-Hop. Action publique et cultures urbaines*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008; Laurent Béru, *Le rap français, un produit musical postcolonial?*, «Volume!», 6.1-2, 2008, pp. 61-79; Martin Denis-Constant, *Quand le rap sort de sa bulle. Sociologique politique d'un succès populaire*, Paris, Irma/Seeteun, 2010; Karim Hammou, *Une Histoire du rap en France*, Paris, La Découverte, 2012. Les rapports entre musique hip hop et littérature ont également été étudiés. Voir Bettina Ghio, *Sans fautes de frappe. Rap et littérature*, Marseille, Le mot et le reste, 2016; Ead., *A l'ammoniaque: Rap, trap et littérature*, Marseille, Le mot et le reste, 2024; Francesca Aiuti, *Letteratura e musica rap in Francia. Le seconde generazioni migranti come bacino d'innovazione socio-culturale*, Turin, L'Harmattan Italie, 2024.

¹⁴ Françoise Gadet (dir.), *Les parlers jeunes dans l'Ile-de-France multiculturelle*, Paris, Ophrys, 2017; Fabrizio Impellizzeri, *Parcours variationnels du français contemporain*, «Repères – Dorif», 8, 2015. <<https://www.dorif.it/reperes/category/8-parcours-variationnels-du-francais-contemporain/>>, consulté le 5 juillet 2025. Certains vont jusqu'à identifier une variété spécifique des cités: cfr. Jean-Pierre Goudaillier, *Comment tu tchatches! Dictionnaire du français contemporain des cités*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1997, nouvelle éd. 2019.

Nouveaux regards sur les banlieues

Les études qui suivent interrogent les actes créateurs et performatifs qui peuvent naître de la révolte, et s'inscrivent dans une démarche de déconstruction de la fabrique des stéréotypes associés aux banlieues dans le discours sociétal, en apportant un éclairage plus complexe sur le sujet. Objet d'un discours médiatisé souvent disqualifiant, comme le souligne Marie Poinsot, «les banlieues sont peu écoutées dans la société française»¹⁵, et il n'est peut-être pas anodin que la plupart des chercheurs dans ce domaine – dont ceux qui ont contribué à ce volume – travaillent dans des universités hors de France.

Dans l'article qui ouvre ce volume, Christina Horvath offre une synthèse éclairante sur l'évolution des récits sur la banlieue en se concentrant sur l'émergence d'une nouvelle métaphore: l'incendie. La chercheuse examine trois ouvrages récents – *Comme nous existons* (2021) de Kaoutar Harchi, *Deux secondes d'air qui brûle* (2022) de Diaty Diallo et *Comme Ali* (2025) de Fatima Ouassak – qui explorent cette métaphore incendiaire pour représenter la violence policière systémique et les formes de résistance collective. L'analyse démontre que ces œuvres des années 2020 dépassent la métaphore de la chute présentée dans *La Haine* (1995) de Mathieu Kassovitz pour proposer celle du feu purificateur et libérateur, inaugurée par *Les Misérables* (2019) de Ladj Ly. En effet, les trois autrices abordent les thèmes de la répression quotidienne, des meurtres policiers et des insurrections, révélant un système néocolonial qui nie aux jeunes racisés le droit à l'enfance et à la pleine citoyenneté. La violence policière y est présentée non comme des «bavures» accidentelles, mais comme un phénomène structurel enraciné dans l'héritage colonial. Chaque roman propose des stratégies de résistance différentes: l'émancipation par la connaissance chez Harchi, la destruction symbolique purificatrice chez Diallo, et la révolte enfantine utopique chez Ouassak. Ces récits transforment l'espace fictionnel en laboratoire d'expérimentation de nouvelles formes

¹⁵ Marie Poinsot, *Banlieues en (re)composition*, «Mondes & Migrations», 1349, avril-juin 2025, p. 3.

de mobilisation collective et de solidarité pour les «damnés de l'intérieur».

Will Higbee examine les transformations du «cinéma de banlieue» à travers le prisme de l'intersectionnalité, analysant comment l'espace, l'identité et le pouvoir s'articulent dans les représentations filmiques de la périphérie urbaine française. L'auteur retrace l'histoire du genre depuis les années 1960 jusqu'aux productions contemporaines, soulignant que si des films comme *Le Thé au harem d'Archimède* (1985) et *La Haine* (1995) privilégiaient des narratifs masculins centrés sur la solidarité de classe, les créations récentes telles que *Bande de filles* (2014), *Divines* (2016), *Les Misérables* (2019) et *Gagarine* (2020) offrent des perspectives plus nuancées intégrant les questions de genre, d'âge et d'appartenance culturelle. L'analyse révèle une tension entre la représentation de la différence et celle de la communauté, où l'intersectionnalité permet de comprendre les dynamiques identitaires multiples qui se déploient dans l'espace cinématographique de la banlieue. L'étude démontre que si les films contemporains élargissent la portée thématique et esthétique du genre en défiant la domination des récits masculins, ils risquent parfois de perdre l'investissement dans le lieu et la reconnaissance de la communauté caractéristiques des œuvres antérieures. Higbee conclut que pour mieux articuler les systèmes d'oppression et de privilège qui se chevauchent, le cinéma de banlieue contemporain doit réinvestir dans la notion de lieu comme site de mémoire, de résistance et d'imagination, permettant une pluralité de représentations des réalités vécues par ces communautés souvent négligées ou mal représentées.

Stève Puig poursuit le bilan de l'évolution des cultures urbaines en France, en analysant notamment l'influence des nouveaux médias. L'auteur montre comment l'émergence des réseaux sociaux et des médias indépendants a permis aux habitants de ces quartiers de se réapproprier leur image, contrant les stéréotypes véhiculés par les médias mainstream. Des plateformes comme *Bondy Blog*, *Banlieusard Nouveau* ou *L'Étincelle média* offrent désormais des narratifs alternatifs centrés sur les initiatives positives plutôt que sur le sensationnalisme. Parallèlement, les cultures urbaines se sont imposées dans le paysage culturel

français et étranger, avec l'essor d'artistes visuels tels que Mohamed Bourouissa ou Ladj Ly. L'étude met également en lumière le rôle crucial de la littérature et des musiques urbaines dans la préservation de la mémoire des émeutes de 2005 et de 2023. Ces formes d'expression artistique militante constituent une riposte aux discours étatiques et documentent une histoire alternative de ces espaces stigmatisés, contribuant ainsi à une *streetologie*¹⁶ qui valorise les savoirs populaires.

À la culture urbaine est consacré également l'article de Francesca Aiuti, qui examine la reformulation poétique de la notion de banlieue dans l'œuvre d'Abd Al Malik, artiste pluridisciplinaire qui s'attache à déconstruire la perception négative de ces territoires urbains souvent stigmatisés. La chercheuse analyse notamment comment l'auteur arrive à dépasser les représentations médiatiques réductrices à travers une approche transmédiale mobilisant littérature, musique et cinéma. Par sa démarche esthétique, Abd Al Malik déconstruit en effet les oppositions binaires centre/périmétrie pour révéler la complexité existentielle de la banlieue et construire un «faire peuple» inclusif. Aiuti souligne l'originalité de cette poétique qui transforme la banlieue en espace de création et de dignité, participant ainsi à une réconciliation symbolique entre périphérie et République.

Rym Ben Tanfous étudie, quant à elle, la «littérature fait-diversière» née à la suite des émeutes. La chercheuse analyse avec finesse l'emploi tantôt sérieux tantôt ironique du dispositif du fait divers, littéralement en marge de la littérature à l'instar des écrivains qui l'exploitent, souvent marginalisés par l'establishment littéraire parisien. L'hypothèse émise est que le fait divers en tant que discours déterminant les représentations sociales concernant les individus de banlieue en impacte la sémiotisation et que, par sa tendance au basculement soudain, il permet de mettre en relief l'absence d'un «point de repère stable et durable»¹⁷ tant sur le plan symbolique qu'éthique. Dans le corpus établi par Ben Tanfous, qui comprend des romans parus entre

¹⁶ Cfr. Ulysse Rabaté, *Streetologie: savoirs de la rue et culture politique*, Rennes, Éditions du commun, 2024.

¹⁷ Nina Bücker, *Les geôles de la différence? Quêtes identitaires post-migratoires d'une minorité noire en France urbaine*, Berlin, Peter Lang Verlag, 2013, p. 102.

1999 et 2010, la fictionnalisation ne s'opère plus dans le sillage de la veine réaliste, dont elle est héritière: le fait divers est devenu désormais un ressort narratif qui estompe les frontières entre réalité et fiction par le biais de plusieurs procédés, dont la technique de l'*over-plotting*, la métafiction, ou bien la déstrukturentation du récit et la remise en question énonciative autocritique. Ben Tanfous conclut que c'est en tant qu'élément intertextuel et polyphonique que le fait divers s'impose comme un fil conducteur dans l'esthétique des romans étudiés. Elle termine en s'interrogeant sur la reprise de ce procédé après les émeutes de 2023, qui pourraient déclencher un exploit narratif comparable à celui qui a suivi les révoltes de 2005.

Dans l'étude suivante, Ioana Marcu analyse en détail le roman *Deux secondes d'air qui brûle* de Diaty Diallo. L'article examine comment l'écrivaine renouvelle la littérature urbaine contemporaine en construisant un espace romanesque tridimensionnel (sous-sol, surface, toits) structuré autour de la «pyramide», symbole central du quartier dans le roman. Marcu analyse la manière dont Diallo transpose la violence policière et le racisme structurel dans une écriture performative, caractérisée par une langue hybride, mêlant argot, verlan et oralité. L'article inscrit ce roman dans une littérature du réel post-2005, transformant l'espace urbain en personnage à part entière et donnant voix à une jeunesse «racisée» souvent réduite au silence. L'explosion finale de la pyramide par les protagonistes constitue un acte de résistance symbolique face à l'oppression systémique. Marcu positionne cette œuvre comme fondatrice d'une nouvelle forme de littérature engagée, féminisée et post-Black Lives Matter, qui refuse toute posture victimaire pour affirmer une identité collective insoumise et poétique.

Myriam Geiser aborde le sujet des banlieues sous un angle différent, en analysant le roman autofictionnel *Neuf-Trois* (2025) de l'écrivaine d'origine allemande Anne Weber. Les promenades périphériques de l'écrivaine avec son ami franco-algérien Hocine, grandi dans le département de la Seine-Saint-Denis, pour la réalisation d'un film documentaire, deviennent vite un prétexte pour mieux comprendre la banlieue. Comme le souligne Geiser, la narratrice est pleinement consciente de son rôle délicat

dans l'exploration et dans la représentation d'espaces communément perçus comme "quartiers sensibles" ou "défavorisés"; cependant, «[I]a particularité du mode narratif qui accompagne ce bilan critique d'une introspection permanente et d'une légère pointe d'autodérision, se manifeste dans une forme de sincérité désemparée qui empêche le récit de glisser vers la dénonciation moralisatrice» (p. 189). Au cours de ses déambulations sur la trace de l'histoire des populations marginalisées, l'écrivaine arpente donc les zones extra-muros, en suivant les traces des destins anonymes et des oubliés de l'Histoire. L'origine germanique de Weber lui permet également d'avoir une sensibilité particulière au sujet de la cité de la Muette, employée par les nazis comme camp d'internement des Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale. L'autrice soulève alors une question troublante, se demandant si «n'importe quelle barre d'immeubles ne se prêterait pas tout aussi bien à être transformée en camp d'internement, autrement dit si ces barres ne sont pas déjà des camps, du moins des camps en puissance qu'il suffit de fermer, de doter d'une surveillance et de rebaptiser pour qu'elles en deviennent un au jour du lendemain»¹⁸.

L'article suivant, signé par Kathryn Kleppinger, analyse en contrepoint la situation marseillaise, caractérisée par un certain calme en novembre 2005. En effet, lorsque les émeutes avaient éclaté dans toute la France, Marseille avait attiré l'attention des analystes internationaux pour son climat de relative paix par rapport à d'autres villes comme Paris, Toulouse ou Lyon. Si plusieurs chercheurs ont attribué cet exceptionnalisme à la forte identité locale des habitants, Kleppinger propose de vérifier cette hypothèse par le biais d'une analyse des romans publiés par des écrivains marseillais dans les années précédent et suivant 2005. Elle offre ainsi une perspective plus riche et nuancée sur les aspirations et les désillusions des jeunes, en particulier dans les Quartiers Nord de la ville. Dans leurs ouvrages, des auteurs tels que Salim Hatubou, Ridha Aati et Youssouf Djibaba mettent en lumière la manière dont la jeunesse manifeste une forme d'at-

¹⁸ Anne Weber, *Neuf-trois. Roman itinérant*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2025, p. 167.

tachement à la Cité phocéenne, tout en exprimant les tensions entre l'aspiration à la réalisation de soi et les obstacles perçus sur la voie de l'émancipation sociale. Dans les romans en question, les écrivains mettent en exergue des jeunes confrontés à la discrimination et au racisme, qui s'interrogent sur leur avenir en France. Malgré la frustration qu'ils éprouvent, aucun d'entre eux n'est pourtant tenté de porter atteinte à leur communauté d'origine, qu'ils considèrent au contraire comme une source d'inspiration. Leur loyauté envers la ville les dissuade ainsi de se confronter aux autorités. À bien des égards, ces romans confirment donc les arguments avancés à l'automne 2005 pour expliquer les raisons pour lesquelles Marseille n'avait pas connu le même sort que d'autres grandes villes françaises. Néanmoins, Kleppinger conclut son article en se demandant dans quelle mesure cette dynamique perdure aujourd'hui. Les manifestations qui ont éclaté en juin 2023 dans toute la France, y compris à Marseille, en réponse à la mort de Nahel Merzouk, signalent que la ville a changé. Il reste à déterminer si et comment Marseille parviendra à restaurer son sentiment de fierté identitaire, qui s'est avéré essentiel à la préservation de la paix sociale.

Dans mon article, j'étudie les langages des émeutes de 2005 à l'aide de l'approche du «paysage linguistique», appliquée pour la première fois aux créations langagières des banlieues. Entendu comme la présence visible des langues dans l'espace public, le «paysage linguistique» s'inscrit à la croisée de la sociolinguistique, de l'analyse du discours, de la géographie culturelle et des études urbaines. À travers trois exemples emblématiques, j'analyse comment les habitants des cités ont exprimé leur révolte dans l'espace public par des actes langagiers créatifs et performatifs, dépassant ainsi les stéréotypes associés à la variété des banlieues (le «français des cités»), souvent perçue comme un «langage de haine». En effet, l'analyse révèle des formes de contestation complexes mobilisant diverses ressources sémiotiques, dont le dispositif postcolonial du «Writing Back to the Center». L'approche du paysage linguistique permet de faire émerger une profonde conscience identitaire, voire politique, reflétant les enjeux sociaux et culturels de la banlieue et la persis-

tance des revendications de justice dans les mouvements contestataires contemporains.

Il convient enfin de souligner à quel point les projets participatifs transforment les banlieues en espaces foisonnats de créativité, d'avant-garde et d'invention d'un multiculturalisme populaire qui s'affranchit des perspectives dominantes. «Par la densité de leur tissu associatif, les banlieues demeurent le théâtre de luttes pour un logement digne, une meilleure intégration et davantage de solidarité. Des actions collectives y mobilisent contre le racisme, l'insécurité et les violences policières»¹⁹. Dans cet ordre d'idées, Christina Horvath et Juliet Carpenter nous invitent à reparcourir les étapes de la première édition du Festival des Littératures en Marges (FLEM) dans le dernier article de cette première section. Le festival, qui s'est tenu du 29 juin au 2 juillet 2023 à Saint-Denis, visait à légitimer les littératures périphériques et à déstigmatiser les banlieues en s'inspirant du modèle brésilien du FLUP (Festival littéraire des périphéries urbaines) et des méthodes de co-création. L'événement a réuni des artistes et des chercheurs autour d'ateliers, de performances et de débats, dans un contexte marqué par les émeutes survenues à la suite de la mort de Nahel Merzouk. Carpenter et Horvath évaluent dans quelle mesure le FLEM a réussi à valoriser les voix marginalisées, à créer des espaces de dialogue interculturel et à développer les capacités créatives locales, tout en soulignant les défis liés au manque de visibilité institutionnelle et aux tensions entre objectifs académiques et engagement public.

La parole aux auteurs

La seconde section du volume donne la parole à des écrivains et artistes. Dans l'esprit de ce champ de recherche, qui a toujours favorisé l'échange avec les auteurs, nous proposons ici quatre entretiens avec des voix remarquables. Dans la première interview, Laura Reeck dialogue avec Faïza Guène, en analysant l'œuvre de l'autrice sur vingt ans, de *Kiffe kiffe demain* (2004)

¹⁹ Poinsot, *Banlieues en (re)composition*, cit., p. 3.

à *Kiffe kiffe hier?* (2024). On découvre d'abord l'évolution de la posture auctoriale de l'écrivaine, dont l'œuvre n'a fait que s'épanouir au cours des dernières décennies. L'apport crucial de Guène réside sans doute dans sa contribution à la représentation littéraire d'une banlieue loin des clichés, décrite avec une voix irrévérencieuse et pleine d'ironie, mais son œuvre se double également d'une valeur critique et politique lorsqu'elle révèle la violence symbolique subie par les générations immigrées – notamment à travers le concept de «discrétion» développé dans le roman homonyme – et appelle à une rupture avec les «fables» nationales. Aujourd'hui, Guène refuse le rôle de porte-parole imposé et dénonce le modèle assimilationniste français. Laura Reek propose une fine analyse de cette trajectoire littéraire, situant l'œuvre de Guène dans le contexte post-2005, pour ensuite l'élargir à de nouvelles formes de narration: l'entretien montre la transition de Guène vers un genre d'écriture hybride qui intègre l'autobiographie, abandonnant la pure fiction «comme on se débarrasse de sa dernière politesse» (p. 268).

L'entrevue avec Fatima Ouassak, réalisée par Christina Horvath dans le cadre du Festival des Littératures en Marges en juillet 2023, explore le rapport de l'autrice à l'écriture en tant qu'outil de lutte politique. Ouassak, militante antiraciste et féministe, cofondatrice de l'organisation Front de Mères, conçoit ses livres comme des outils de visibilisation des luttes des quartiers populaires à forte présence immigrée. L'entrevue, contextualisée par la mort de Nahel Merzouk, illustre la manière dont les institutions attendent des mères de jeunes de ces quartiers qu'elles appellent au calme lors des soulèvements populaires. Ouassak développe le concept de «Mère Dragon» en opposition à celui de «Mère Tampon» imposé par l'État, et montre aussi comment les mères «racisées» des quartiers populaires sont systématiquement soupçonnées de porter des projets politiques masqués dès qu'elles s'engagent collectivement. Elle prône une approche collective plutôt qu'individuelle, s'inspirant de l'histoire des luttes anticoloniales algériennes où les mères ont joué un rôle politique central.

Dans l'entretien de Kathryn Kleppinger avec l'écrivain marseillais Ridha Aati, l'auteur retrace son parcours littéraire

depuis la publication de son premier roman *La Cité du fada* (2000), né d'ateliers d'écriture organisés par l'ACELEM dans les Quartiers Nord de Marseille. Aati évoque sa formation autodidacte, influencée par des lectures variées allant de Victor Hugo à Mark Twain, et sa volonté de donner une voix authentique aux quartiers populaires marseillais, loin des clichés médiatiques. Il explique son choix d'un mélange de genres littéraires (polar, témoignage social) pour rendre la littérature accessible à un public élargi, tout en abordant subtilement des questions sociopolitiques comme le racisme et la discrimination. L'entretien explore également l'évolution des Quartiers Nord, marqués par une perte de mixité sociale, et révèle l'importance de la fiction comme «laboratoire d'empathie» permettant de préserver la mémoire collective. En effet, Aati défend une conception inclusive de l'identité marseillaise et témoigne du pouvoir transformateur de la littérature notamment à travers ses rencontres avec les lecteurs.

Rym Ben Tanfous dialogue enfin avec Insa Sané, qui révèle sa conception de l'art comme exploration de la condition humaine. L'auteur retrace son parcours artistique presque accidentel, du rap au roman, en passant par le théâtre et le cinéma, soulignant que l'écriture romanesque représentait pour lui un défi créatif ultime. Si la première partie de l'entretien explore le style de l'écrivain et ses riches influences littéraires, allant des auteurs du XIX^e siècle aux écrivains francophones, la seconde partie porte plus spécifiquement sur le sujet des émeutes, ainsi que sur les relations conflictuelles entre la police et la jeunesse des banlieues, notamment après à la mort de Nahel Merzouk. Sané développe une analyse critique du traitement médiatique de ces événements, dénonçant un narratif sécuritaire qui minimise la violence policière tout en diabolisant les jeunes. Il établit également des parallèles historiques avec les mouvements de résistance comme les Black Dragons des années 1980 et critique la persistance des inégalités sociales malgré les apparences de progrès. L'interview se conclut sur les motivations personnelles de son déménagement au Sénégal, liées à sa volonté de protéger ses enfants des discriminations systémiques.

Dans ma préface au volume collectif *Intrangers* publié en 2011, j'exprimais alors l'espoir que les «intrangers» trouvent une place de premier plan en France, en faisant écho aux propos de Julia Kristeva, qui montrait à quel point l'Hexagone était accueillant envers les «étrangers» lorsqu'ils étaient des écrivains ou des artistes²⁰. Presque quinze ans plus tard, force est de constater que cela ne s'est pas encore avéré, comme le montrent les propos de ces autrices et auteurs. «À l'étranger je peux affirmer mon identité française sans hésitation, sans contestation», nous dit Ridha Aati. «Cette même affirmation sur le sol national devient paradoxalement problématique, comme si ma voix trahissait une illégitimité fondamentale. Cette dissonance est d'autant plus douloureuse qu'elle s'oppose à un attachement sincère, [...] malgré cette perpétuelle mise en doute de notre appartenance» (p. 302).

Au-delà du bilan, nécessairement provisoire, que cet ouvrage cherche à dresser, on espère qu'il pourra concourir à renouveler les approches critiques des mots et des images des périphéries. On espère qu'il contribuera à la valorisation des productions artistiques ayant pour sujet les marges. On espère, surtout, qu'il saura «participer à la réconciliation de la société française avec ses banlieues»²¹.

²⁰ Vitali (dir.), *Intrangers*, tome I, cit. p. 17. Cfr. Julia, Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, p. 57.

²¹ Poinsot, *Banlieues en (re)composition*, cit., p. 3.

Christina Horvath

Qu'est-ce qu'on attend à mettre le feu? Représentations de la surviolence policière et des formes de résistance collective dans les récits de banlieue

Mais il est temps que cela cesse, fasse place à l'allégresse
Pour que notre jeunesse d'une main vengeresse
Brûle l'état policier en premier et
Envoie la république brûler au même bûcher

NTM, *Qu'est qu'on attend*, 1996

Ce soir on vous met le feu [...]
Les partis haineux (on vous met le feu!)
Les flics trop nerveux (on vous met le feu!)

IAM, *Le feu*, 1994

Introduction

Depuis la sortie du film *La Haine* (Kassovitz, 1995), la littérature et le cinéma de banlieue¹ s'efforcent de produire des discours alternatifs aux interprétations média-politiques dominantes qui réduisent les quartiers périphériques à des foyers de délinquance supposément contrôlable par la seule répression policière. Le film se sert de la métaphore centrale de la chute – celle d'un homme qui tombe d'un immeuble de cinquante étages

¹ La critique demeure partagée quant au choix d'un terme adéquat qui éviterait à la fois le biais négatif et le risque de stigmatisation que risque d'entraîner toute catégorisation sociogéographique. J'opte néanmoins pour les expressions «récit de banlieue» et «films de banlieues» que j'emploie ici dans un souci de neutralité pour désigner un corpus d'œuvres dont l'intrigue est située dans les quartiers populaires et qui proposent une perspective de l'intérieur sur les banlieues françaises en tant que lieux de vie d'une classe postcoloniale dominée, que les auteurs et autrices en soient issus ou non.

en se répétant «jusqu’ici tout va bien» – pour illustrer le déterminisme social qui réduit les possibilités de la jeunesse racisée des banlieues. Cette image a profondément marqué l’imaginaire social des années 2000 et 2010. Toutefois, l’entrée récente de la France dans une période de *surviolence* appelle de nouveaux symboles, capables de rendre compte de la radicalisation des tensions. Ce chapitre se propose d’examiner l’émergence d’une nouvelle métaphore, celle de l’incendie, inaugurée par *Les Misérables* (2018) de Ladj Ly. La conclusion du film reste gravée dans les esprits: dans une cage d’escalier en flammes, un policier braque son arme sur un adolescent tenant un cocktail Molotov. Cette métaphore incendiaire s’est rapidement diffusée dans la littérature de banlieue du début des années 2020. Les romans *Comme nous existons* (2021) de Kaoutar Harchi, *Deux secondes d’air qui brûle* (2022) de Diaty Diallo et *Comme Ali* (2025) de Fatima Ouassak s’en emparent et l’explorent². L’analyse de ces œuvres met en lumière la manière dont les trois autrices articulent les thèmes de la répression quotidienne, des meurtres policiers et des insurrections, afin de créer un espace imaginaire qui fonctionne comme un laboratoire de nouvelles stratégies de mobilisation collective.

1. *Le cercle infernal de la violence policière dans le récit de banlieue*

Dès leur émergence, les récits de banlieue cinématographiques et littéraires se sont construits en étroite relation avec la violence policière. *La Haine* (Kassovitz 1995), sans doute le film de banlieue le plus emblématique – vu en salle par près d’un Français sur trois – a installé l’antagonisme police-jeunesse au cœur du genre. Comme l’expliquait Kassovitz dans un entretien avec le BFI, le film s’inspire directement de la mort de Makomé

² Diaty Diallo, *Deux secondes d’air qui brûle*, Paris, Seuil, 2022; Kaoutar Harchi, *Comme nous existons*, Arles, Actes Sud, 2021; Fatima Ouassak, *Comme Ali*, La Laune, Au Diable Vauvert, 2025. Les pages seront désormais indiquées directement dans le texte.

M'Bowole, tué en 1993 d'une balle dans la tête par un policier alors qu'il était menotté:

J'ai commencé à réfléchir à la manière dont un flic pouvait sortir une arme et tirer une balle dans la tête d'un gamin menotté [...] volontaire ou non, ce policier était tellement en colère qu'il a sorti son arme et qu'au final il a pris la vie de ce jeune. [...] J'ai décidé de raconter l'histoire du point de vue des jeunes parce que personne ne les connaissait, surtout en 1995 – [...] ils ont une voix, il y a une raison à ce qu'ils soient comme ça, et il y a une raison à la nature de leur relation avec la police. Il fallait l'exposer pour que les gens puissent comprendre³.

Tourné en noir et blanc, *La Haine* reprend certains codes de l'esthétique du cinéma afro-américain – notamment *Do the Right Thing* de Spike Lee – tout en adoptant une mise en scène quasi-documentaire. Le film établit également une véritable grammaire de la violence urbaine où l'on retrouve des motifs récurrents: frictions quotidiennes entre police et jeunesse, contrôles de faciès, injures racistes visant à provoquer des réactions répressibles, gardes à vue assimilables à des violences physiques, exécutions sommaires et révoltes suivies d'arrestations massives légitimant une occupation quasi-militaire des quartiers. L'intrigue s'ouvre sur une révolte consécutive à une bavure policière. Vinz trouve une arme égarée par la police et jure de se venger si son ami Abdel, plongé dans le coma, venait à mourir.

Le film met en scène différents degrés de coercition policière ainsi que les formes de résistance qu'ils suscitent. Les forces de l'ordre envahissent quotidiennement l'espace de la cité, contrôlent l'identité des jeunes qu'ils jugent suspects, quadrillent le quartier pour étouffer toute résistance et vont jusqu'à

³ Kaleem Aftab, «Mathieu Kassovitz on La Haine: “I made the movie because kids die”», BFI, 2012, <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/interviews/mathieu-kassovitz-la-haine-legacy>, consulté le 17 Août 2025. Traduction de l'anglais par l'auteure de l'article. Le texte original est le suivant: «I began to think about how that cop could get a gun out and shoot a kid in the head while he was handcuffed. [...] [W]hether it was intentional or not, the cop got so mad that he got the gun out and it ended with him taking the kid's life. [...] I decided to show the story from the kids' point of view because nobody knew the kids, especially back in 1995 – [...] they have a voice, there is a reason why they're like that, and there is a reason why the interaction with the police is like that. We needed to expose it so that people could understand it».

interrompre un simple barbecue sur le toit d'un immeuble afin de contrarier les formes les plus élémentaires de sociabilité. En réponse, les jeunes déploient une gamme de stratégies: de l'occupation pacifique de l'espace public aux jets de projectiles, des insultes taguées sur les véhicules de police à l'insurrection collective, jusqu'au recours à la résistance armée.

Les trois protagonistes incarnent par ailleurs la diversité socio-ethnique des banlieues populaires: Vinz est juif, Saïd est maghrébin et Hubert est noir. Ils symbolisent la dimension multiculturelle d'une jeunesse marginalisée, dont l'identité se forge avant tout dans l'expérience partagée de la répression policière plutôt que dans une origine ethnique commune. Cet aspect contribue à faire du récit de banlieue un genre «républicain», qui – à l'image d'un État français se proclamant indifférent à la race – explique la ségrégation des périphéries urbaines d'abord par des logiques de classe plutôt que par des divisions raciales. Pourtant, l'appartenance ethnique reste un facteur décisif dans l'exercice de la violence policière: ainsi, la torture en commissariat s'abat sur les deux amis postcoloniaux, tandis que leur camarade blanc, Vinz, échappe à la garde à vue.

2. *L'entrée dans la période de la surviolence*

Selon de nombreux sociologues, les deux décennies qui suivent la sortie de *La Haine* sont marquées par une intensification de la brutalité policière, entraînant des révoltes de plus en plus violentes. Michel Kokoreff qualifie cette période de «surviolence»⁴, tandis que Didier Fassin parle d'un «moment punitif»⁵. De son côté, Mathieu Rigouste avance l'idée que l'ère la plus répressive de la France en temps de paix résulte de deux dynamiques parallèles: d'une part, l'expansion impérialiste qui accroît les inégalités socio-économiques et suscite de nouvelles révoltes et, d'autre part, le renforcement de la «ségrégation en-

⁴ Michel Kokoreff, *Violences policières, généalogie d'une violence d'État*, Paris, Textuel, 2021, p. 11.

⁵ Didier Fassin, *Punir*, Paris, Seuil, 2017, p. 9.

docoloniale»⁶ à travers l'appropriation et la réorganisation, à l'intérieur du territoire national, de dispositifs hérités de la domination coloniale, désormais appliqués aux strates inférieures des classes populaires. L'entrée du capitalisme impérialiste dans une nouvelle phase d'expansion au tournant de millénaire passe par la consolidation d'un «socio-apartheid»⁷, dispositif destiné à maintenir l'ordre de la suprématie blanche, du patriarcat et de la valorisation inégale des capitaux sociaux et culturels. La surveillance et la répression sécuritaires deviennent alors des marchés rentables, et la violence policière se mue en force structurante de la vie quotidienne dans les banlieues populaires françaises. Dans ces espaces de coercition de classe, de race et de genre, les meurtres policiers, affirme Rigouste, ne sont pas de simples accidents mais le produit de mécanismes institutionnels visant à tracer une frontière entre «les humains légitimes» et les «sujets sans valeur ni droits, que l'État peut abîmer ou détruire»⁸.

La discrimination policière – qu'il s'agisse de simples contrôles au faciès ou de formes de violences extrêmes – alimentent toujours un sentiment d'injustice et d'exclusion, fragilisant l'adhésion aux institutions républicaines. Mais la construction d'un système de discrimination socio-raciale ne repose pas uniquement sur la police. Elle s'appuie aussi sur la ségrégation scolaire, qui limite les perspectives de réussite des enfants issus de familles immigrées et des classes populaires, sur les discriminations à l'embauche ou encore sur des services publics moins attentifs aux besoins des habitants des cités. Ces mécanismes renforcent l'idée d'une citoyenneté en principe universelle mais en pratique différenciée, structurée par des barrières symboliques. Les minorités postcoloniales concentrées dans les banlieues se perçoivent dès lors comme moins protégées par l'État et davantage ciblées par ses institutions répressives. Comme l'ont montré Roux, Purelle et Talpin, les discriminations systémiques – raciales, sociales et territoriales – vécues par les habitants des quartiers

⁶ Mathieu Rigouste, *L'ennemi intérieur: la généalogie coloniale et militaire de l'ordre sécuritaire dans la France contemporaine*, Paris, La Découverte, 2009, p. 20.

⁷ *Ibidem*, p. 9.

⁸ *Ibidem*, p. 10.

populaires ont un effet délégitimant sur la citoyenneté⁹. Cette expérience d'une citoyenneté «à deux vitesses» alimente un sentiment de marginalisation civique qui conduit soit au retrait des formes classiques de participation politique, soit à l'émergence de mobilisations contestataires.

Si des victimes comme Makomé M'Bowole ou Malik Oussekine apparaissent déjà dans les premiers récits de banlieue des années 1990, la mort de Zyed Benna et Bouna Traoré en 2005 – électrocutés alors qu'ils fuyaient un contrôle d'identité¹⁰ – marque un tournant dans la représentation des périphéries urbaines. Les trois semaines de soulèvements dans 274 communes, avec 9 000 véhicules incendiés, 2 900 arrestations et plus de 200 millions d'euros de dégâts, ont un impact immédiat sur l'essor du récit de banlieue¹¹. Rien qu'entre 2005 et 2006, Cello recense la parution de douze romans traitant des conflits sociaux en banlieue¹². Prenant le contre-pied des représentations médiatiques qui associaient systématiquement les cités à la criminalité, ces textes élaborent un puissant contre-discours. Ils réinventent la langue en s'inspirant du «français contemporain des cités»¹³ et dialoguent volontiers avec le rap, qui, depuis les années 1990, exprime la colère des quartiers marginalisés face au racisme et aux humiliations policières. Des artistes tels qu'IAM, NTM, Kery James ou Booba inscrivent dans leurs paroles les noms de Zyed et Bouna, transformant leur mémoire en une archive sonore partagée.

Les années 2000 et 2010 voient ainsi la publication de nombreux romans de banlieue qui évoquent les meurtres policiers et

⁹ Cfr. Guillaume Roux, Anaïs Purenne et Julien Talpin, *Expérience des discriminations et citoyenneté: Enquête auprès d'habitants de quartiers populaires*, «Appartenances & Altérités», 3, 2023, <<https://doi.org/10.4000/alterites.486>>, consulté le 9 octobre 2025.

¹⁰ Cfr. Fabien Jobard, Jacques de Maillard, *Identity Checks as a Professional Repertoire*, in Jacques De Maillard et Wesley G. Skogan (edited by), *Policing in France*, Abingdon, Routledge, 2020, pp. 202-218.

¹¹ Cfr. Laurent Mucchielli, Véronique Le Goaziou (dir.), *Quand les banlieues brûlent... Retour sur les émeutes de novembre 2005*, Paris, La Découverte, 2006.

¹² Cfr. Serena Cello, *La littérature des banlieues. Un engagement littéraire contemporain*, Rome, Edizioni Aracne, 2019.

¹³ Jean-Pierre Goudaillier, *Comment tu tchatches! Dictionnaire du français contemporain des cités* (1997), Paris, Maisonneuve & Larose, 2001.

les révoltes. *Le Poids d'une âme* (2006) de Mabrouck Rachedi, *Du plomb dans le crâne* d'Insa Sané (2008) ou encore *Flic ou Caillera* (2014) de Rachid Santaki prennent les révoltes de 2005 pour toile de fond. Ces romans multiplient les références à *La Haine* et à la culture urbaine des banlieues, souvent en construisant une véritable bande-son qui accompagne la révolte des personnages. C'est le cas notamment du roman de Sané qui met en scène un groupe de jeunes s'apprêtant à affronter la police pour venger la mort de Zyed, de Bouna et de Malik Oussekine. Le texte dénonce les humiliations racistes routinières infligées par les institutions et souligne la persistance d'une mémoire coloniale. La vision républicaine de la banlieue comme communauté d'expérience des «Noirs, Arabes, jaunes, basanés ou métèques [...] nés en France [que] cette chienne de Mère Patrie refusait de [...] traiter comme ses enfants»¹⁴ se double progressivement d'une dénonciation de l'exclusion des non-blancs de la citoyenneté.

Dédié à Zyed et Bouna, *Flic ou caillera* (2014) explore la mémoire des victimes de la violence policière à travers une fresque que le narrateur, un jeune graffeur, compose à partir des portraits de Malik Oussekine, Aïssa Ihich, Makomé M'Bo lowe, Zyed, Bouna et d'autres victimes de la violence policière. Santaki relie ces violences à l'histoire coloniale, en particulier au massacre du 17 octobre 1961, soulignant la continuité entre la répression coloniale et la brutalité contemporaine envers les descendants de colonisés. Rigouste désigne ces derniers les «damnées de l'intérieur», pour les distinguer de leurs descendants, les «damnées à l'intérieur»¹⁵.

En 2016, la mort d'Adama Traoré donne naissance à un mouvement porté par sa sœur Assa, qui exige «vérité et justice» et trouve un écho international après l'assassinat de George Floyd aux États-Unis, mettant en lumière l'usage de techniques d'interpellation mortelles comme la clé d'étranglement ou l'asphyxie. L'année suivante, l'affaire Théo Luhaka – grièvement

¹⁴ Insa Sané, *Du plomb dans le crâne*, Paris, Éditions Sarbacane, 2008, p. 165.

¹⁵ Rigouste, *L'ennemi intérieur: la généalogie coloniale et militaire de l'ordre sécuritaire dans la France contemporaine*, cit., p. 20.

blessé par l'introduction d'une matraque télescopique lors d'une interpellation – illustre la montée en intensité des violences policières. Parallèlement, la répression des mobilisations des Gilets Jaunes puis des manifestations contre la réforme des retraites expose des pans plus larges de la population, notamment certaines franges des classes moyennes blanches, aux techniques policières militarisées: usage massif du LBD («flash-ball»), mutilations, plaquages ventraux. Amnesty International dénonce la répression massive et indiscriminée, les atteintes à la liberté d'expression, l'absence d'indépendance des procédures disciplinaires et l'impunité quasi systématique des policiers¹⁶. L'état d'urgence instauré après les attentats de 2015, prolongé jusqu'à la pandémie de Covid-19, puis l'état d'urgence sanitaire de 2020, renforcent encore ces restrictions de libertés. Dans les quartiers populaires, où les couvre-feux ont été appliqués plus durement, ils accentuent un sentiment d'injustice déjà profondément ancré (Amnesty International, 2020).

En 2023, la mort de Nahel Merzouk, 17 ans, abattu par la police à Nanterre en juin 2023, déclenche une nouvelle vague de révoltes circonscrites aux quartiers périphériques où se concentrent pauvreté, chômage et populations postcoloniales.

Depuis près de cinq décennies, la classe politique tend à expliquer ces violences répétées par la criminalité des habitants, la présence musulmane ou encore un supposé choc des civilisations. Elles expriment pourtant avant tout la marginalisation civique d'une population privée d'autres moyens d'expression politique. Comme le souligne Sophie Body-Gendrot, «les jeunes des zones urbaines françaises à haut risque considèrent la discrimination et la brutalité policières comme un problème fondamental dans leur relation avec l'État, mais l'État insiste pour

¹⁶ Cfr. Amnesty International, *Public Outrage: Police Officers above the Law in France*, London, Amnesty International, 2009; *Un droit, pas une menace: restrictions disproportionnées à la liberté de réunion pacifique en France*, London, Amnesty International, 2017; *France: un usage excessif de la force lors des manifestations doit cesser*, London, Amnesty International, 2020; *Policing the pandemic: Human rights violations in the enforcement of COVID-19 measures in Europe (France section)*, London, Amnesty International, 2020.

marginaliser ou étouffer les questions de racisme et d'impunité policière»¹⁷. Les années 2020 ouvrent en effet une nouvelle phase où la littérature et la culture populaire réélaborent ces violences et révoltes, comme en témoignent les récits de banlieue cinématographiques et littéraires.

3. Les représentations des violences policières dans les récits de banlieue des années 2020

3.1 Comme nous existons (2021)

Les années 2020 voient émerger une nouvelle vague de récits littéraires qui cherchent à réinterpréter la dialectique entre la jeunesse des quartiers populaires et l'État punitif. En 2021, l'autrice et sociologue Kaoutar Harchi publie son quatrième roman, *Comme nous existons*. Ce récit de formation à la première personne retrace sa jeunesse et sa trajectoire intellectuelle dans la banlieue strasbourgeoise de l'Elsau, connue notamment pour les incendies de voitures lors des nuits de Nouvel An. Le roman raconte l'enfance et l'adolescence d'une jeune fille musulmane d'origine marocaine, que ses parents inscrivent dans une école catholique à l'extérieur du quartier, où elle subit de multiples micro-agressions. Son corps et ses cheveux sont disciplinés pour la conformer aux normes postcoloniales françaises, tandis que ses enseignants, condiscendants, ne la perçoivent que comme «une petite Arabe», dans un contexte d'islamophobie croissante marqué par l'interdiction du port du foulard à l'école en 2004. Si le roman met au premier plan la condition des immigrés postcoloniaux que la narratrice explore en étudiant les écrits du sociologue Abdelmalek Sayad, il aborde également la violence policière à travers l'histoire d'Ahmed, un adolescent qui se donne la mort après avoir été fouillé et agressé sexuellement par des policiers. Arrêté simplement pour avoir écouté de la musique dans la rue, Ahmed dérange moins par son activité que par la seule présence de son jeune corps racisé dans l'espace public.

¹⁷ Sophie Body-Gendrot, *Police marginality, racial logics and discrimination in the banlieues of France*, «Ethnic and Racial Studies», 33.4, 2010, p. 656.

Or cette simple, ordinaire apparition suffisait à faire naître le sentiment d'un trouble, d'un grand désordre public auquel il fallait, à tout prix, mettre fin. [...] [L]a police, dans un élan racial, menait des contrôles arbitraires et, lors de ces opérations de profilage, elle contrôlait l'âge des jeunes et attribuait à chacun, selon son apparence, son attitude, ses vêtements, une durée de vie plus ou moins longue. Et les jeunes n'étaient les jeunes que parce que les autres étaient la police. (Harchi, pp. 54-60)

Dans le roman, l'antagonisme entre les jeunes et la police est manifeste: les adolescents noirs et arabes, accusés par les voisins de traîner, de vendre de la drogue ou de brûler des voitures, sont perçus comme un désordre à éliminer et sanctionnés par les forces de l'ordre. L'histoire d'Ahmed, fouillé, humilié puis poussé au suicide après une agression policière, marque un tournant. Son enterrement donne lieu à une première marche de solidarité à laquelle participe la famille de la narratrice. Ce souvenir resurgit en 2005, lorsque la mort de Zyed et Bouna déclenche une nouvelle mobilisation. Mais la présentation médiatique de leur décès, dénuée d'empathie, suscite une tristesse insoutenable et réactive la mémoire d'autres violences, urbaines mais aussi coloniales. Dans le quartier, cris, agitation et sirènes de police rappellent la continuité historique de la répression. Devant les images télévisées – juxtaposées arbitrairement, sorties de leur contexte et dramatisées sans souci de restituer les faits et incapables de donner sens au décès prématuré et inacceptable des deux jeunes – la narratrice conclut:

[I]ls avaient couru, Zyed Benna et Bouna Traoré, à travers un terrain municipal à l'abandon, cherchant à fuir la police – c'est toujours la police – et ils étaient morts. [...] Ainsi, nous avons compris que tout, maintenant, le quotidien, la vie, l'avenir, irait sans eux, sans ces deux enfants. La vague tristesse, aujourd'hui encore, ne s'est pas retirée, n'a guère emporté, et n'emportera jamais avec elle, l'incompréhension, la colère. (Harchi, p. 110)

La narratrice et sa mère se politisent immédiatement, rejoignant d'autres mères descendues dans la rue pour protester contre la violence et prévenir que «la révolte [...] gagne l'Est, entraînant dans son sillage casse et voitures incendiées, plus encore qu'à la Saint-Sylvestre» (Harchi, p. 112). Sur le parvis du centre socioculturel, le cortège défile avec des pancartes réclamant «Justice pour Zyed et Bouna», suivi à distance par la police. Il

traverse les quartiers les plus surveillés afin d'empêcher d'autres jeunes noirs et arabes de sortir et de devenir, à leur tour, les victimes de nouvelles violences policières. Le mouvement des mères est mené par Nora, qui récuse les accusations institutionnelles reprochant aux parents d'avoir «démissionné». Elle exprime sa colère face à la réticence de la France à intégrer la jeunesse postcoloniale et dénonce la *désenfantisation* des jeunes racisés des quartiers populaires: «Où est l'enfance de nos enfants? Où est la jeunesse de nos jeunes? Que font-ils des rêves, des projets des garçons? [...] Que font l'école, la police, la justice, des vies que nos garçons auraient pu avoir et qu'ils n'auront jamais?» (Harchi, p. 116)

Ces propos résonnent avec les analyses de la politologue Fatima Ouassak qui, dans son essai *La Puissance des mères* (2020), appelle les parents racisés des quartiers populaires à résister à l'État discriminatoire et à assumer pleinement leur pouvoir politique:

Ne pose pas de questions, ne sors pas, obéis quand on te demande tes papiers, ne dis pas non, tais-toi. Tempérer. Faire le tampon entre le système social et l'enfant. C'est ce qui est attendu des mères. [...] Calmer le jeu. Ne jamais reconnaître auprès de l'enfant les humiliations et les discriminations qu'il subit, au prétexte qu'il pourrait baisser les bras et perdre ses maigres chances de s'en sortir¹⁸.

Ouassak refuse en particulier de voir les mères cantonnées au rôle d'intermédiaires, sommées d'apaiser la colère de leurs enfants face à l'injustice. Cette perspective s'oppose directement aux propos de la Première ministre Élisabeth Borne, qui propose de contraindre les parents d'«émeutiers» à suivre des stages de responsabilité parentale ou à effectuer des travaux d'intérêt général (*«Le Monde»*, 27 octobre 2023). L'une des thèses centrales de l'essai est celle de la *désenfantisation* par le système dominant, qui refuse de considérer les enfants des quartiers populaires comme tels: «il voit des menaces pour sa survie, des millions de pauvres, musulmans, de Noirs, d'Arabes qui grouillent

¹⁸ Fatima Ouassak, *La puissance des mères*, Paris, La Découverte, 2020, pp. 10-11.

dans les écoles et les collèges de cité»¹⁹. Ce processus revient à traiter les enfants avec la même brutalité que les adultes du même groupe discriminé, sans leur accorder l’indulgence liée à leur âge. L’assassinat d’enfants par la police en toute impunité – par exemple la torture et la mort de Malika Yazid, huit ans, à Fresnes en 1973 – en fournit une preuve irréfutable. La présence policière dans les quartiers populaires, affirme Ouassak²⁰, agit comme un mécanisme de contrôle social: à travers les contrôles d’identité, les violences verbales et physiques ou encore les agressions sexuelles, elle enferme les enfants dans une condition de suspects permanents, où le simple fait d’exister devient une raison suffisante pour être sanctionné.

3.2 Deux secondes d’air qui brûle (2022)

Paru en 2022, *Deux secondes d’air qui brûle* de Diaty Diallo s’inspire d’une bavure policière: la mort de Gaye Camara, tué par la police le 17 janvier 2018. Samy, un lycéen de 16 ans, est abattu alors qu’il tente de fuir la police avec un ami sur une moto prêtée par un cousin, sans permis, ni papiers. Si l’intrigue est centrée sur ce drame et sur le deuil profond et la vengeance collective qu’il suscite, il importe de souligner que le meurtre s’inscrit dans un contexte oppressif où la police contrôle tous les aspects de la vie sociale des habitants: vérifications d’identité à répétition, gaz lacrymogènes pour disperser les soirées, confiscation répétée du matériel de barbecue que les jeunes réparent sans cesse, cultivant ainsi à la fois résilience et ingéniosité.

Le narrateur, Astro, et ses amis ne sont plus les «petits frères» turbulents aux aventures fantaisistes. Leurs retrouvailles se limitent désormais aux soirées autour d’une chicha, de grillades et de canettes partagées. Loin des stéréotypes réducteurs, ils n’incarnent ni l’image de jeunes en échec voués au chômage, ni celle de parcours exceptionnels de réussite sociale. Ils se situent plutôt sur une trajectoire d’ascension modeste, entre métiers manuels et professions intellectuelles, occupant les marges inférieures de

¹⁹ *Ibidem*, p. 15.

²⁰ *Ibidem*, p. 19.

la bourgeoisie. Comme le résume Astro: «Chérif est dans les études de droit, moi j'ai lâché les arts appliqués pour faire jardinier, Nil est artisan, Issa va devenir éducateur et Demba écrit et chante. Nos vies sont tranquilles. Presque chiantes» (Diallo, p. 25).

La surveillance policière vise à rappeler à ces jeunes qu'ils ne sont pas considérés comme des citoyens légitimes – pas plus que leurs parents immigrés, les damnés à l'intérieur. Le socio-logue Mathieu Rigouste, s'appuyant sur la pensée décoloniale de Frantz Fanon, décrit cette jeunesse en tant que des «damnés de l'intérieur »²¹. Il distingue entre les damnés de l'extérieur – la génération des colonisés exploités en métropole – et les damnés de l'intérieur, c'est-à-dire leurs enfants ainsi que l'ensemble des populations non blanches et défavorisées. Cette distinction lui permet de mettre en lumière la continuité entre les logiques d'exploitation et d'oppression coloniales et postcoloniales: les mêmes mécanismes de domination, de contrôle et de surveillance racialisée qui structuraient l'ordre colonial se reproduisent aujourd'hui au sein même de la République. L'arrestation d'Issa fournit une illustration de cette condition de damné de l'intérieur: interpellé pour la troisième fois de la journée, il perd son calme face aux insultes racistes visant sa mère. Placé en garde à vue, il en ressort avec des côtes cassées, le visage tuméfié et les tresses arrachées par la brutalité policière.

La noirceur en Issa, cheveux, peau, profondeur d'âme et sa beauté ont capitulé ce soir-là. Les cheveux décoiffés, c'est une partie de la dignité qui dégage. Déjà, ça puait la mort. [...] Faut pas arracher les cheveux des noirs. Faut pas faire baisser les pantalons, faut nous croire quand on dit qu'on est nous-mêmes et pas grand-chose d'autre de plus que sur une carte d'identité. Faut pas nous plier, faut pas nous pourchasser, arrêtez de nous faire courir, faut pas nous tabasser, nous violer, nous flinguer. Faut arrêter s'il vous plaît. On est blasés. C'est une manière d'exprimer la peur. (Diallo, pp. 73-74)

Si la scène du barbecue interrompu évoque celle du toit dans *La Haine*, la structure du roman se rapproche davantage d'un

²¹ Mathieu Rigouste, *La domination policière*, Paris, La Fabrique, 2012, pp. 19-20.

film de banlieue plus récent, *Les Misérables* de Ladj Ly (2019). Couronné au festival de Cannes 2019, où il obtient le prix du jury, et de quatre Césars, ce récit réactualise l'héritage de Victor Hugo en mettant en scène une brigade de policiers corrompus, abusant quotidiennement de leur pouvoir. Contrôles au faciès, intimidation de jeunes filles à un arrêt de bus, tir délibéré de flashball sur un enfant, Issa: autant d'exemples d'une brutalité routinière, connue mais tolérée par leurs supérieurs. Ces pratiques, comme le souligne Mathieu Rigouste, traduisent concrètement les orientations portées par les différents échelons de la hiérarchie policière et politique.

Les rondes et la simple présence, l'occupation virile et militarisée des quartiers, les contrôles d'identité et les fouilles au corps, les chasses et les rafles, les humiliations et les insultes racistes et sexistes, les intimidations et les menaces, les coups et les blessures, les perquisitions et les passages à tabac, les techniques d'immobilisation et les brutalisations, les mutilations et les pratiques mortelles ne sont pas des dysfonctionnements; il ne s'agit ni d'erreurs ni de défauts de fabrication, ne de dégâts collatéraux. Tous ces éléments sont, au contraire les conséquences de mécaniques instituées, de procédures légales, de méthodes et de doctrines enseignées et encadrées²².

Dans le roman de Diallo, le narrateur procède à une analyse similaire lorsqu'il exprime son pressentiment que le groupe finira par perdre l'un des siens: la répétition des gardes à vue, soldées par des visages ensanglantés, et les contrôles incessants visant à les épuiser servent à les assigner à la marginalité: «On savait qu'on perdrat quelqu'un, simplement on ne savait ni qui ni quand. On savait juste qu'il s'agirait de celui de trop» (Diallo, pp. 68-69). Comme Ahmed dans le récit d'Harchi, Samy est aussi sanctionné disproportionnellement pour le simple fait d'«exister un peu trop». Au moment où la balle le frappe, il «sait, croit savoir, que c'en est fini d'exister comme ils existent, Bak et lui, là tout de suite: devenus indésirables, à punir, infiniment de trop» (Diallo, pp. 58-59). Ces meurtres de jeunes racisés dont le seul tort est d'occuper l'espace public, fonctionnent comme un

²² Rigouste, *L'ennemi intérieur: la généalogie coloniale et militaire de l'ordre sécuritaire dans la France contemporaine*, cit., p. 8.

rappel adressé à tout le groupe: leur présence n'est tolérée qu'à condition d'accepter une place marginalisée dans la société.

Le sociologue Didier Fassin²³ confirme cette idée en montrant que, tant que les pratiques policières sont tolérées par la justice, et que leur investigation n'est pas encouragée – voire entravée – elles deviennent partie intégrante du système. En définissant les principes de la punition, Fassin rappelle qu'une sanction ne peut être jugée légitime que si elle est moralement et légalement fondée et proportionnelle à la faute commise²⁴. Ce qui distingue une punition adéquate d'une vengeance, écrit-il, c'est qu'elle «répond à la faute commise, se fixe des limites en proportion de la gravité de l'acte, suppose des liens impersonnels avec l'auteur, n'implique pas de dimension affective et obéit à des principes de signification générale»²⁵.

Or, les interventions policières décrites dans le film de Ly et dans le roman de Diallo n'ont rien d'adéquat. Disproportionnées, elles traduisent une hostilité manifeste envers les résidents des banlieues, systématiquement associés à la délinquance. Les vexations et brutalités répertoriées ressemblent davantage à des actes de vengeance qu'à des sanctions suscitées par des crimes. Prétextant la prévention et anticipant l'impunité – ou l'indulgence – de l'appareil judiciaire, les policiers se sentent autorisés à infliger des formes extrajudiciaires de châtiment que Fassin distingue en deux modalités: la punition collective, où l'ensemble de la communauté est insulté, menacée et soumise à des incursions violentes; et la punition aléatoire, qui frappe arbitrairement des individus considérés comme suspects²⁶.

Ces châtiments extrajudiciaires se doublent souvent de condamnations judiciaires, par le biais de la qualification d'outrage et rébellion contre agent dépositaire de l'autorité publique. Loin de prévenir ou rétribuer une activité criminelle, ces pratiques servent à inculquer un ordre social dans lequel les jeunes périurbains racisés apprennent «au gré des répétitions simi-

²³ Fassin, *Punir*, cit., p. 109.

²⁴ *Ibidem*, p. 28.

²⁵ *Ibidem*, p. 47.

²⁶ *Ibidem*, p. 52.

laires, leur infériorité raciale et morale»²⁷. Comme les lynchages sous Jim Crow aux États-Unis, elles visent en même temps à procurer une satisfaction à ceux qui les infligent. Leur sévérité ne se justifie d'ailleurs pas par le niveau de la criminalité – en baisse constante – mais peut être vue comme une démonstration de force des décideurs politiques.

Comme le film de Ly, le roman de Diallo s'attache également à montrer la riposte que la bavure policière suscite. *Les Misérables* construit son intrigue autour de ce diptyque action/réaction, révélant les tensions entre deux générations d'acteurs du quartier: les adultes – élus, trafiquants, associations religieuses, familles – et la jeunesse, qui prend le relais. Abandonnés, les enfants décident de se venger par le feu: ils encerclent les policiers dans une cage d'escalier et les bombardent de cocktails Molotov. La fin ouverte, qui oppose Issa et le policier Stéphane dans un face-à-face armé, renvoie à *La Haine* tout en soulignant l'ambivalente appartenance de la jeunesse postcoloniale à la nation. Les drapeaux tricolores et l'hymne national qui ouvrent le film inscrivent leur révolte dans un cadre républicain à la fois revendiqué et contesté.

De façon similaire, la seconde partie du roman de Diallo est consacrée au plan que les jeunes du quartier mettent à exécution pour commémorer le décès de leur ami Samy. Le récit décrit en détail l'organisation d'un repas communautaire préparé par les mères, un défilé de motards vêtus de t-shirts à l'effigie de la victime et une fête animée par une bande sonore soigneusement sélectionnée. L'hommage culmine dans un geste spectaculaire: l'explosion de la Pyramide – monument brutaliste du quartier dont le nom rime avec pyromanie – promise à une démolition prochaine par un urbanisme venu d'en haut, indifférent à l'avis des résidents. Comme dans *Les Misérables*, le feu devient l'instrument d'une résistance et d'une vengeance collective. Il sert aussi à purifier et libérer le quartier, effaçant un symbole de l'urbanisme monumental des années 1950-1960, tout en révélant le talent et le savoir-faire des jeunes capables de bricoler une telle explosion avec presque rien, dans des garages et ateliers de sous-sol:

²⁷ *Ibidem*, 101.

un cri ininterrompu, absurde, comme les flammes qui se sont élevées et les matériaux qui fument au sol, un cri pas raisonnable, au ras des décombres, mon choc au détail, divisé, dispersé, au détail, absurde et latent comme tout ce qu'on pourrait encore allumer, comme tout ce qu'on n'a pas encore allumé, comme tout ce qu'on pourrait encore faire brûler. Le trou qui se répète, à chaque étage, triangle vide au zéro, triangle vide au moins deux, l'emplacement dépourvu de sa matière, c'est un nouveau monument, à nos bâncs, à nos morts. (Diallo, p. 163)

Le trou laissé par l'explosion devient un monument en négatif, une sorte de Ground Zero rappelant des vies fauchées. Le style poétique vise à émouvoir et à réhumaniser les jeunes du quartier: celui tué à seize ans en plein premier amour, comme ceux qui lui survivent et portent la douleur de sa perte insensée.

3.3 Comme Ali (2025)

Fatima Ouassak, militante écologiste et antiraciste d'origine marocaine et cofondatrice du syndicat de parents Front de mères, qui lutte contre les discriminations et les violences subies par les enfants des quartiers populaires et font de la lutte contre les violences policières un des cinq axes de leur action.

Dans son essai *La Puissance des mères* (2020), récompensé par le prix du public de l'essai féministe en 2021, Ouassak avance que les enfants racisés des quartiers populaires sont privés d'une enfance «normale» et du droit à l'erreur accordé aux enfants blancs issus des classes moyennes et supérieures. Dès leur naissance, ils sont discriminés par le système de santé et par les établissements scolaires, qui soupçonnent leurs mères de ne pas être de «bons parents». Dans *Pour une écologie pirate* (2023), elle déconstruit le préjugé selon lequel les habitants des quartiers populaires seraient indifférents aux enjeux écologiques et rappelle que leurs enfants sont en réalité bien plus exposés aux pollutions environnementales que ceux des quartiers privilégiés. L'originalité de cet essai réside dans l'introduction de la fiction, sous la forme d'un conte qui illustre la nécessité de l'émancipation collective pour rendre possible une action écologique.

Avec *Comme Ali* (2025), Ouassak prolonge cette expérimentation en transposant, dans une forme poétique et accessible

aussi bien aux enfants qu'aux adultes, les thèses de *La Puissance des mères*. Inspiré par l'assassinat de Nahel Merzouk, le récit adopte la voix d'Ali, un enfant de moins de dix ans, qui fait déjà preuve d'une lucidité précoce face à la privation d'enfance subie par les jeunes racisés: «Moi, il suffit de me regarder: je ne suis pas un enfant. Qu'on ferme les yeux et qu'on s'imagine un enfant, ce n'est pas moi qu'on verra. [...] Non, moi je suis Arabe. Et les Arabes ne sont jamais des enfants. Les Arabes sont des Arabes». (Ouassak, p. 5)

Le roman fait également écho aux analyses de plusieurs chercheurs et activistes américains. Geoff Ward, dans *The Black Child-Savers* (2012), montre que les enfants noirs ont été systématiquement privés, dès le début du XXe siècle, de la protection associée à l'enfance. Robin Bernstein, dans *Racial Innocence* (2011), affirme que l'«innocence» a été historiquement construite comme un privilège blanc, excluant de fait les enfants noirs. Kristin Henning, dans *The Rage of Innocence: How America Criminalizes Black Youth* (2021), prolonge ce constat en démontrant que les enfants noirs sont privés de la présomption d'innocence et traités comme des menaces, soumis à des pratiques policières et judiciaires qui les assimilent à des adultes. Ces idées trouvent un écho dans l'histoire d'Ali, qui débute par les microagressions subies à l'école, lieu où il n'aime pas aller car il est humilié par sa maîtresse, même le jour où il gagne une course à pied. Il prend conscience d'une ségrégation scolaire qui le destine à l'échec, malgré l'hypocrisie du corps enseignant et les injonctions des parents à «se taire» dès qu'on critique l'école. Cette ségrégation est renforcée par le contrôle du paysage urbain: Ali remarque que l'horizon est bouché par un «ciel rabougri» (Ouassak, p. 11) et par des murs très hauts que les enfants n'hésitent pas à escalader pour s'approprier la rue et transformer la topographie locale en territoire. Ses copains et le jeu vidéo *La Légende de Zelda* offrent une échappatoire à la discrimination institutionnelle, jusqu'au jour où la réalité fait irruption dans son univers imaginaire: Nahel, un grand de 17 ans, s'est fait tuer par la police au volant d'une Mercedes rutilante, et la colère gronde dans le quartier. À l'école, les enfants visionnent les images de l'exécution sommaire et remarquent que

les policiers tiennent leur arme «comme s'ils avaient à affronter d'horribles monstres». L'un d'eux crie: «Mets-lui une balle dans la tête» (Ouassak, p. 23). Durant la pause déjeuner, ils passent en revue les motifs possibles de cette brutalité pour conclure que le plus probable est le racisme.

Nous avons exclu d'office la thèse du soleil qui tape trop fort sur le visage du tireur, et celle du policier qui se sent menacé. [...] Et à l'unanimité, nous en avons conclu que le policier voulait se faire un Arabe. Faut dire que tout ce qui vise à couvrir le meurtre d'Arabe peut tromper bien des gens, mais pas les Arabes de la cantine. (Ouassak, p. 24)

Les grands du quartier réagissent au meurtre de Nahel en incendiant le commissariat qui jouxte l'immeuble de la famille d'Ali. Descendu en bas de l'immeuble au milieu de la nuit, Ali observe les voisins en pantoufles et pyjamas s'agiter autour du feu, tandis que drones et hélicoptères survolent la scène. Ses parents prétendent qu'il ne se passe rien. Pour comprendre le sens du feu, il convoque alors une citation de Nelson Mandela selon laquelle l'incendie est un être humain qui se libère. Les flammes prennent alors pour lui une signification plus vaste qu'une vengeance: elles deviennent pour lui la métaphore de la communauté, de la solidarité et de la libération:

Autour du feu, on formait un quartier. En tant que le feu brûlait, notre quartier était libre! J'avais envie de leur crier merci. Merci d'avoir marqué le coup. Merci d'avoir vengé la mort du grand au volant de la Mercedes. Merci d'avoir clamé son nom, le nom de l'étranger qu'on ne nomme pas, le nom d'Arabe qu'on tue pour rien. [...] Ils ont voulu sauver notre honneur. (Ouassak, pp. 35-36)

Après que le feu est presque éteint et que la police somme les habitants de retourner à leur foyer, Ali part en mission pour sauver l'incendie. Il grimpe de balcon en balcon jusqu'à rejoindre le brasier, encerclé par quarante policiers à moto, symboliques des quarante voleurs du conte Ali Baba. Poursuivi par les forces de l'ordre qui le couvrent d'insultes racistes, il poursuit sa route, guidé par la lune et aidé par les rats, une araignée et un djinn devenu son allié. L'enfant narrateur avance dans la cité nocturne comme s'il traversait un niveau de jeu vidéo. Ses épreuves prennent la forme d'énigmes posées par le djinn, qu'il

doit résoudre pour retrouver l'épée Zulfikar au fond d'un lac glacé. Pour y parvenir, il mobilise son intelligence, son agilité et sa connaissance de la mythologie coranique. Armé de ce sabre magique, Ali tranche les lances à incendie des pompiers et convoque un dragon qui commande le déluge pour emporter la brigade. Une fois l'incendie du commissariat rallumé, il affronte de nouveau les policiers afin de libérer son petit frère qu'ils ont pris en otage. Ensemble, les deux frères dansent devant le feu de joie, qui leur chuchote les paroles d'une chanson célébrant l'héroïsme d'Ali.

Il n'a pas dix ans
L'enfant prodige armé d'un sabre trop grand,
Le bien du mal deux lames tranchant,
Lave l'enfant assassiné,
Les Assassins seront brûlés.
Damnés,
De la terre venez,
Vous éllever et chanter (Ouassak, p. 74)

Rassuré que le feu irait bien jusqu'au bout, réduisant en cendre le commissariat «construit sur des cadavres d'enfants» (Ouassak, p. 73), Ali retourne à son balcon. Cependant, il n'a que quelques secondes pour se réjouir de sa victoire avant qu'il ne soit attaqué par des dizaines de drones surgis de nulle part. Équipés de dards électriques, les drones délivrent leurs décharges mortelles sur l'enfant qui peine à regagner son lit et décède le matin dans les bras de ses parents qui essaient de le réveiller: «J'ai un peu peur mais ça va aller. C'est mon heure. Je n'aurai jamais dix ans» (Ouassak, p. 83)

Dans le conte qui accompagne *Pour une écologie pirate*, Ouassak s'inspirait de l'univers des mangas. Dans ce texte poétique, elle se tourne de nouveau vers l'imaginaire enfantin, cette fois nourri par les jeux vidéo, les contes arabes, et les histoires coraniques pour reformuler les enseignements de sociologues et d'auteurs décoloniaux à destination d'un public plus large, y compris les jeunes directement concernés. Contrairement aux parents d'Ali, qui cherchent à protéger leurs enfants en taisant la question des discriminations raciales, elle choisit d'ouvrir avec eux une conversation honnête, en leur proposant une figure

d'enfant musulman dans laquelle se reconnaître et des armes idéologiques à leur portée pour comprendre les rouages de la police «anti-blancs» qui, selon Rigouste, constitue un laboratoire de la restructuration néolibérale et sécuritaire²⁸. Les damnés de la terre mentionnés dans la chanson du feu font référence aux écrits décoloniaux de Fanon, de même qu'aux «damnés de l'intérieur» dont Ali fait partie selon la définition de Rigouste. Autre innovation majeure: Ouassak performe le monologue d'Ali sur scène dans plusieurs festivals, pour un public à partir de 12 ans, donnant ainsi à son message une portée nouvelle et inédite.

Ce qui distingue *Comme Ali* d'un simple roman à thèse illustrant une dénonciation sociologique et appelant à l'action politique, c'est qu'il reste avant tout un récit d'enfant. Ali, aussi lucide soit-il face à l'enclavement et au harcèlement des damnés de l'intérieur, demeure un petit garçon: il s'enthousiasme pour les jeux vidéo, admire Nahel pour son manteau à capuche noir haut de gamme et pour la Mercedes Classe A jaune métallisé qu'il rêve de sauver après la bavure, et se passionne pour les chewing-gums bi-goût fraise-citron. Ces traits touchants lui restituent son humanité et l'enfance dont le système de coercion cherche à le priver. Sa réhumanisation passe aussi par l'humour, qui, depuis *La Haine*, constitue souvent l'apanage des récits de banlieue. La scène où il s'enferme dans la salle de bain pour jouer en cachette au jeu interdit, ou celle où les voisins en pyjama tentent en vain d'ouvrir la sortie bloquée de l'immeuble, offrent des moments d'humour grinçant qui redonnent souffle et complexité au récit.

Conclusion

De la comparaison des romans de Harchi, Diallo et Ouassak se dégage un diagnostic remarquablement cohérent des problèmes systémiques auxquels la jeunesse racisée des banlieues françaises est confrontée. Ces récits des années 2020 montrent

²⁸ Rigouste, *L'ennemi intérieur: la généalogie coloniale et militaire de l'ordre sécuritaire dans la France contemporaine*, cit., p. 20.

que la violence policière ne relève pas de la «bavure» accidentelle, mais constitue un phénomène structurel, enraciné dans des logiques discriminatoires qui sanctionnent la simple présence et l'existence des jeunes non-blancs dans l'espace public. Les microagressions, la surveillance et les sanctions disproportionnées qui prennent l'allure d'une vengeance témoignent d'un héritage colonial persistant qui dénie aux jeunes postcoloniaux le droit à une pleine citoyenneté. Les violences subies par des personnages adolescents tels qu'Ahmed, Samy, Nahel ou Ali révèlent un système où le droit même à l'enfance est refusé aux sujets racisés, et où la répression se trouve légitimée au nom de l'ordre public.

Mais si le constat du problème est partagé, les réponses et stratégies d'autodéfense proposées par les autrices diffèrent. Dans *Comme nous existons*, Harchi exprime la douleur et la lassitude des résidents de banlieues face aux pertes répétées de jeunes vies. Elle priviliege des formes de résistance collectives, comme l'activisme des mères politisées, l'émancipation par une compréhension approfondie que permet l'étude de la sociologie de l'immigration, et la solidarité des manifestants qui restituent la dignité et l'humanité aux victimes. Dans *Deux secondes d'air qui brûle*, Diallo imagine un acte de destruction symbolique qui transforme le feu en monument purificateur, convertissant la violence en affirmation de dignité et d'identité partagée. Enfin, *Comme Ali de Ouassak* radicalise encore cette trajectoire en plaçant un très jeune narrateur au centre de la révolte et réinventant le feu non seulement comme vengeance mais aussi comme espace utopique de cohésion, de transmission culturelle et de libération.

En somme, ces trois romans convergent dans leur critique d'un État néocolonial qui reproduit l'exclusion à travers la répression quotidienne et les assassinats spectaculaires. Ils démontrent également la complémentarité de la sociologie et de la fiction, qui se nourrissent mutuellement sans produire pour autant de simples romans à thèse. Chacune à sa manière, les trois autrices mettent en évidence les liens de causalité entre la coercition policière quotidienne et les meurtres institutionnellement prémedités dans un système fondé sur les humiliations, le mépris et la stigmatisation raciale. Les révoltes qui y sont décrites ne

sont pas des actes de vandalisme gratuit mais des réponses collectives justifiées, cherchant à inverser les rapports de force et à réhumaniser les jeunes déshumanisés par les représentations médiatiques et politiques. Comme l'affirme le sociologue Mathieu Rigouste:

Les classes populaires ne se laissent pas balayer ou exploiter sans combattre. Nous avons vu comment, partout où elle frappe, la violence policière se montre incapable de soumettre les damnés complètement et durablement. Elle n'est pas la manifestation d'un État tout puissant mais celle d'un pouvoir illégitime que les insoumissions mettent dans l'impossibilité de gouverner sans contraindre. Ce pouvoir illégitime doit s'étendre et se renforcer pour ne pas s'effondrer et pour surmonter les crises politiques et économiques²⁹.

Le remplacement de la métaphore de la chute inéluctable par celle, plus dynamique et émancipatrice, du brasier purificateur témoigne d'un imaginaire en mutation. Si les banlieues populaires demeurent un terrain d'expérimentation privilégié de la férocité sécuritaire, l'espace de la fiction devient un laboratoire où s'élaborent des stratégies de résistance, centrées sur les ruptures, les solidarités et les alliances collectives des «damnés de l'intérieur».

²⁹ Rigouste, *L'ennemi intérieur: la généalogie coloniale et militaire de l'ordre sécuritaire dans la France contemporaine*, cit., p. 227.

Will Higbee

Intersectionality and the banlieue film: place – commonality – difference

The modernist concrete estates of the urban periphery are present in French cinema at least as early as 1960s, seen in popular social drama (*Terrain vague* (Marcel Carné, 1960)) as well as the auteurist provocations of the nouvelle vague (*Deux ou trois choses que je sais d'elle* (Godard, 1967) and to the social cinema and post-colonial narratives of the 1980s, (*De Bruit et de fureur* (Brisseau 1988); *Le Thé au harem d'Archimède* (Charef, 1985)). It was not, however, until the mid-1990s – following the release of a cluster of five independently produced features, of which *La Haine* is by far the most well-known¹ – that French film critics began to write about the existence of a genre, the banlieue film or *cinéma de banlieue*. Central to the understanding and formulation of the banlieue film, was space. The banlieue film was the first ‘genre’ since the western to be defined principally by its geographical location². More specifically, it constructed the real and imagined topography of a particular kind of peripheral, urban socio-economic space – the run-down housing estates of the post-war *cité* and its inhabitants – that arguably functioned as the emblematic site of alterity in French cinema of the 1990s and early 2000s, at the same time as the banlieue space authen-

¹ The five films in question were: *La Haine* (Kassovitz, 1995); *Douce France* (Chibane, 1995); *Etat des lieux* (Richet, 1995); *Krim* (Bouchaala, 1995) and *Rai* (Gilou, 1995).

² Thierry Jousse, *Le banlieue-film existe-t-il?*, «Cahiers du cinéma», 492, 1995, p. 37.

ticated the films socio-political narratives of immigration, delinquency and exclusion³.

This focus on a particular set of characteristics and cine-spatial tropes has seemingly endured in both scholarly/critical discourse around the banlieue film, as well as in media representations of the disadvantaged urban periphery and its inhabitants more generally. The danger is what Dobson describes as a 'self-fulfilling genericity'⁴, whereby a pre-determined understanding of the banlieue as socio-economic space leads to certain representations of that space being privileged in media discourse and the popular imaginary. To this we might also add that speaking in terms of genre or the banlieue film, runs the risk of ghettoizing certain filmmakers and narratives, especially when the films are made by directors who themselves originate from the working-class estates of the urban periphery.

Laura Reeck suggests that a closer inspection of banlieue films released since the early 2000s can give rise for greater optimism, identifying genre (the mainstreaming of banlieue narratives) and gender (a 'progressive feminizing of the banlieue film'), alongside a resurgence of guerilla filmmaking, made possible by advances in digital cinema, as key loci of development for the banlieue film in a new millennium⁵. Another notable development noted by Reeck is that of a shift in emphasis from 'place to people' whereby filmmakers are 'as interested in the visibility of people as they are in location'⁶. Elsewhere, David Pettersen has persuasively argued for the emergence of a more protean form of the banlieue film (or 'B-Movies' as he describes them) in the contemporary French media ecosystem – which, of course includes, streaming series and documentaries as well as feature films. These B-movies from the 2010s onwards employ a multiplicity of popular genre forms (from horror to action films

³ Carrie Tarr, *Reframing Difference: Beur and Banlieue Film making in France*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2005.

⁴ Julia Dobson, *Dislocations: Mapping the Banlieue*, in David Forrest, Graeme Harper and Jonathan Rayner (edited by), *Filmurbia: screening the suburbs*, London, Palgrave MacMillan, 2017, pp. 29-48.

⁵ Laura Reeck, *Gender and Genre in Banlieue Film, and the Guerrilla Film* Brooklyn, «Romance Studies», 36.1-2, 2018, p. 77.

⁶ Reeck, *Gender and Genre in Banlieue Film...*, cit., p. 86.

showcasing parkour) frequently engaging (as examples of hyper-localized transnational cinema) with the codes and conventions of Hollywood, as well as a greater range of protagonists (not only the male *banlieusard*) and even, in certain instances, foregrounding narratives that taking these characters outside of the banlieue itself⁷.

Both these more recent analyses of the contemporary banlieue film question the primacy of space to the genre. Whilst accepting the respective arguments made by Reeck and Pettersen that the original spatial dynamics of the banlieue film has been somewhat displaced, at the same time as the banlieue film has entered firmly into the mainstream, the intention of this article is not to discount the ongoing significance of space or, more accurately, place within in the contemporary banlieue film. Rather, it will be argued that *place* remains a key element in the banlieue film and a means to navigate the tensions in the contemporary banlieue film between commonality and difference, where intersectionality, alongside place are crucial for us to understand the dynamics of multiple, interconnected identity positionings as they play out in the cine-spatial narrative of the banlieue film.

‘Placing’ intersectionality in the banlieue film

Building on Kimberlé Crenshaw’s pioneering research in the field of law from the late 1980s early 1990s⁸, discussions of intersectionality tend to focus on relations and sites of oppression and subordination – analyzing *how* social and economic power collects and collides to bear down on some people or groups more than others. Identity politics are obviously central to any

⁷ David Pettersen, *French B Movies: suburban spaces, universalism and the challenge of Hollywood*, Bloomington, Indiana University Press, 2023, pp. 10-15.

⁸ See: Kimberle Crenshaw, *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*, «University of Chicago Legal Forum», Vol. Iss. 1, Article 8, 1989, Available at: <<http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>>, last accessed 9 October 2025, and Kimberle Crenshaw, *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color*, «Stanford Law Review», 43.6, 1991, pp. 1241-1299.

discussion of intersectionality – and, as such, it has become an important concept in understanding of how struggles for equality and respect are interwoven. Intersectionality is thus beneficial in so much as it identifies points of connection and commonality between minority groups that can further the struggle for equality. As Crenshaw explains:

This process of recognizing as social and systemic what was formerly perceived as isolated and individual has also characterized the identity politics of people of color and gays and lesbians, among others. For all these groups, identity-based politics has been a source of strength, community, and intellectual development [...] The problem with identity politics is not that it fails to transcend difference, as some critics charge, but rather the opposite – that it frequently conflates or ignores intra group differences⁹.

Intersectionality thus responds to the need to account for multiple grounds of identity when considering how the social world is constructed and operates in and through relations of power. Moreover, as an approach (rather than a totalizing theory) intersectionality offers a way of mediating the tension between assertions of multiple identity and the ongoing necessity of group politics. In the context of the banlieue film, for example, an intersectional approach to analyzing these films would be attentive to issues of gender, age and sexuality as specific differences that might intersect or compound the socio-economic exclusion (often though not exclusively understood in terms of class) experienced by the inhabitants of the disadvantaged urban periphery.

The relevance of intersectionality has arguably been at play from the earliest banlieue films, as well as in what might be considered its forerunner in the 1980s, *beur* cinema. The most famously example of this *beur* cinema is *Le Thé au harem d'Archimède* (1984) directed by Mehdi Charef, the son of Algerian immigrants raised in France. The film is a semi-autobiographical adaptation of Charef's own experiences of racism and socio-economic exclusion growing up on a working-class housing estate on the edge of Paris in the 1970s. Charef seeks to emphasise how the youthful protagonists of the housing

⁹ Crenshaw, *Mapping the Margins...*, cit., p. 1242.

estate are not so much bound by ties of race, ethnicity or gender but by their shared socio-economic conditions (class) and their collective identity as marginalised youth¹⁰, which is not to say that the reality of racism is not also foregrounded elsewhere in the film. The gang is thus marginalised in multiple ways and to varying degrees: as working-class youth, or even a jobless underclass; as ethnic minorities and, in the case of one of the gang members, as a women. On the estate, Madjid is identified as a delinquent (*voyou*). He rejects his mother's pleas for a closer connection to his Algerian cultural and linguistic origins and is, in turn in this sequence, aggressively rejected by his middle-aged white French neighbour. If Madjid is simultaneously rejected (and rejects) those identities imposed upon him from without, it is amongst the gang of multicultural banlieue youth that he experiences a genuine sense of community and commonality. The multi-ethnic gang's attachment to the banlieue is, moreover, emphasised spatially: their marginalised status is encoded in the semi-public spaces that they occupy; they hang out on the steps of the apartment block, reclaiming the communal spaces of the estate – the rooftops, hallways and communal basements of the flats – are 'their' spaces.

Madjid's identity is thus defined overwhelmingly by the physical location of the banlieue and the communal spaces on the estate (rooftops, basements, stairwells) that the gang inhabit. This identification has more to do with *place* (a site created through human experience and invested with meaning) than it does with space (the physical location or environment the gang inhabits). There is a tendency to discuss space and place as if they are interchangeable, but the distinction is important here. For Madjid, the grey and alienating apartment blocks of the Parisian urban periphery are home: it is where he has his roots; it is the space to which he attaches meaning; the place he is most familiar with and the one whose history he is part of – more so than diasporic homeland of Algeria or the central spaces of Paris

¹⁰ Christian Bosséno, *Immigrant Cinema: National Cinema. The Case of Beur Film*, in Richard Dyer and Ginette Vincendeau (edited by), «Popular European Cinema», London, Routledge, 1992, p. 51.

to which he occasionally ventures. The banlieue in these films thus has a history and anchors its inhabitants – especially those born or raised there – with a sense of place. It is ‘constructed’ as the French philosopher Henri Lefebvre would have it through a ‘production’ of perceived, conceived and lived space¹¹. The significance – or anchoring – of place over the representation of space is important here, as is an understanding of how the cinematic construction of space, place and identity in the banlieue film determines a sense of both commonality and difference.

This idea of the estate as the site of commonality (the familiar, the known, the secure) is played out even more forcefully in *La Haine*, (Kassovitz, 1995) the iconic banlieue film of the mid-1990s. As in *Le Thé au harem*, *La Haine*’s central blanc-black-beur trio are bound to the space of the banlieue and the associations and affiliations to place that they create. And yet, *La Haine* does not ignore the racism perpetuated against ethnic minority *banlieue* youth on both an institutional and everyday level. While all three youths look out of place as they journey to central Paris in the second half of the film, it is Vinz who is able to escape attention from the police for a split second (enough time to make a run for it) while, as black and Arab faces in a posh Parisian neighbourhood, Saïd and Hubert are arrested. *La Haine* is therefore attentive to intersectionality, but it does not follow that Kassovitz’s film (like virtually all other banlieue films from the 1980s and 1990s) does not suffer from blind-spots – particularly in relation to gender and sexuality. With relatively few exceptions – *La Squale* (Genestal and Lavant, 2000), *Jeunesse dorée* (Ghorab-Volta, 2001), *L’Esquive* (Kechiche, 2005) the *banlieue* film has, until recently been the domain of marginalized male youth and one that focuses predominantly on Maghrebi-French protagonists – seemingly undercutting the potential of the banlieue film as a vehicle for articulating the multiplicity of voices and their intersectionality within the disadvantaged urban periphery.

¹¹ Henri Lefebvre, *The Production of Space*, translated by Donald Nicholson Smith, Oxford, Blackwell, 1991.

Intersectionality and gender: Bande de filles and Divines

Two more recent interventions both directed by women that challenge the apparent hegemony of the marginalized male youth in the banlieue film are *Bande de filles / Girlhood* (Sciama, 2015) and *Divines* (Benyamina, 2016). Released almost twenty years after Mathieu Kassovitz's *La Haine* (1995) Sciama's *Bande de filles* confirmed the longevity of the banlieue film at the same time as it re-defined its focus. The film is significant for the way that it explores the worldview of young female protagonists but also for the fact that it foregrounds an almost all-black cast, unlike the deliberate symbolism of the multiethnic gangs in *La Haine* and *Le Thé au harem d'Archimède*.

Given the paucity of roles for black actors in French cinema¹², the prominence of black female roles in *Bande de filles* is as welcome as it is overdue. However, it does not necessarily follow that the young women's identity in the film is solely determined by their blackness, or shared origins, cultural traditions and historical experiences linked to those of their immigrant parents. Indeed, what defines the girl gang in *Bande de filles* arguably has more to do with gender and the socio-economic space or territory that they inhabit. The estate in *Bande de filles* is thus represented as a self-enclosed space, a territory with a strong sense of identity and gendered hierarchy – a dynamic that is replicated in both the public spaces and domestic sphere: with an absent father leading Marieme's mother to work long hours to support the family, the eldest son to rules the household with the threat of violence. There is also a clear tension in *Bande de filles* between the degree of autonomy and control over their corporeality that the women have outside of the *cité* – playing sport, dancing for each other in La Défense or the celebrated scene in the hotel where the mime to Rhinna's Diamonds for their own pleasure – and the way they are controlled within the estate. However, if Marieme and her female peers begrudgingly accept the gender hierarchy of the estate, they do not necessarily

¹² Régis Dubois, *Les Noirs dans le cinéma français*, La Madeleine, LettMotif, 2017.

share a sense of commonality with other young women from neighbouring cités, who might also relate to their sense of exclusion on the lines of race and class. This point is well illustrated by the confrontational scene in the *métro*, where Marieme and the other members of her girl gang trade verbal insults and posture aggressively from either side of the platform with the (all-black) girl gang from a neighbouring housing estate. Marieme's origins are therefore more closely connected with a fiercely territorial understanding of the *cité* and loyalty to her female friends from the estate than to an investment in a common set of ethnic, diasporic or immigrant origins or, indeed, the kind of transnational and trans-colonial flow between France, the francophone world and blackness that Dominic Thomas sees as defining 'Black France'¹³.

Bande de filles' apparent disinterest in viewing the young women's identity solely in terms of (diasporic) origins – engaging instead with a combination of localized and transnational points of identity – brings us to the work of sociologist and diaspora theorist Flora Anthias, and specifically her notion of moving diaspora 'beyond ethnicity'. Anthias' argues that by privileging ethnicity (the point of origin) as the means of constructing identity and solidarity in diaspora, much diaspora criticism 'fails to examine trans-ethnic commonalities and relations [...] of gender and class'¹⁴ – in other words, an understanding of diasporic identity needs to be attentive to intersectionality. Applying Anthias' observation to *Bande de filles* helps us to better understand how and why issues of class and gender, rather than ethnicity come to the fore more strongly in the experience and construction of what we might term a post-migratory identity for the young black French protagonists of *Bande de filles*: one that articulates the experiences and affiliations of the French descendants of Sub-Saharan African and Antillean migrants in *Bande de filles* and the way that such trans-ethnic commonalities

¹³ Dominic Thomas, *Black France: colonialism, immigration, and transnationalism*, Bloomington, Indiana University Press, 2007, pp. 3-8.

¹⁴ Floya Anthias, *Evaluating diaspora: beyond ethnicity?*, «Sociology», 32.3, 1998, p. 558.

ties result in points of tension of conflict in the film in relation to generation, gender and space (territoriality).

Divines (2016) the debut feature by French-Moroccan director Houda Benyamina, was a critical success at Cannes, winning the festival's Caméra d'Or prize (for best first feature). It was also picked up at the festival by streaming giant Netflix – allowing it, potentially, to reach an international crossover audience in a way that – except for *La Haine* – has been virtually impossible for most low-budget, social realist banlieue films from the past two decades¹⁵. Like *Bande de filles*, *Divines* places female friendship at the centre of its narrative. The wary and confrontational Dounia (a French youth of Maghrebi origin) drops out of school after an indignant outburst towards her teacher during a job-interview role play in the classroom. Forced to support her chaotic, alcoholic mother, she initially survives by shoplifting from the local supermarket with her best friend Maimouna (French of Sub-Saharan African origin) but has ambitions to work for the estates' gangster boss Rebecca.

Space remains key in encoding and articulating the social formations within the narrative of *Divines*. Dounia's marginalized position as a young woman from an ethnic minority within the estate is compounded by her socio-economic status. Her family live extreme poverty alongside the Roma population in a shanty town that has been established on wasteland adjacent to the housing estate. The trope of the shanty town or bidonville adjacent to the cite as a marker of hierarchies of socio-spatial exclusion is found in numerous banlieue films (from *Le Thé au harem* to *Gagarine* (2020)). For her part, Benyamina refuses to associate her film as part of the banlieue cinema canon, which she sees as a reductive label¹⁶. However, from the perspective

¹⁵ According to Netflix's own analysis (Netflix, *What we Watched: a Netflix Engagement Report 2023*), *Divines* received approximately 500 000 views on the streaming platform between its release in November 2016 and December 2022. This is an entirely respectable figure for a low budget feature by a relatively unknown director but still a long way from the 2 million spectators achieved by *La Haine* in 1995 or *Les Misérables* (Ly, 2019) at the French box office.

¹⁶ Steve Rose, *Divines* director Houda Benyamina: 'It's better to make a film than a bomb', «The Guardian», 10 November, 2016, <<https://www.theguardian.com/film/2016/nov/10/divines-director-houda-benyamina-its-better-to-make-a-film>>

of genre intersectionality, the film could be described as at least part social realist banlieue narrative, part love story, part thriller and part female buddy movie. Stylistically *Divines* also offers another point of intersection between various genres, media and ways of seeing and representing the banlieue: as the film moves between the more conventional social realist approach of the banlieue film to moments of reverie (as the young friends take an imaginary Ferrari for a ride, seemingly gliding around the estate), to a use of new digital media (footage shot by Dounia on the estate on her mobile phone) that emphasizes how our vision of the banlieue is mediated and re-mediated by film, TV journalism and social media.

That Benyamina identifies herself as an outsider in both French society and in the film industry as is evident from the press interviews that surrounded the release of *Divines*, and her memorable, spontaneous, impassioned speech following the award of the Caméra d'Or at Cannes. In her acceptance speech Benyamina drew attention to the dearth of women directors represented at the Cannes (crying “*Les femmes! Les femmes!*”) before thanking the artistic director of the director’s fortnight, Edouard Waintrop, for having the ‘clitoris’ (as opposed to the ‘balls’) for selecting her film¹⁷. Thus when she declared ‘Cannes est à nous aussi/Cannes also belongs to us’ Benyamina speaks as an intersectional feminist: the ‘nous’ is multiple and refers to women, immigrant minorities and the socio-economically marginalized inhabitants of the deprived urban periphery from which she originates.

Whereas Sciamma, like Kassovitz before her, offers a sympathetic, liberal (but essentially) outsider take on the lived reality of the banlieue, Benyamina is from the kind of working-class estate depicted in her film. This insider perspective can help explain *Divines*’ approach to its representation of alienated youth in a multicultural space of the disadvantaged periphery. Ethnic and cultural difference is not explicitly foregrounded – in con-

than-a-bomb>, last accessed 27 January 2025.

¹⁷ Benyamina’s acceptance speech can be seen at: <<https://www.youtube.com/watch?v=6IYm9AcVDhw>>, last accessed 9 October 2025.

trast to *La Haine*'s symbolic blanc-black-beur trio – it is presented as one reality of the banlieue. *Divine*'s opening sequence shows Dounia peering through a grill into the local mosque, trying to grab the attention of Maimouna, to the annoyance of her friend's parents. The mosque appears in various scenes in the film, not to highlight religious difference as a barrier to integrating into French culture but rather to establish a generational divide between the devout and conservative worldview of Maimouna's parents and the illegal, violent and individualistic gang culture that the Maimouna and Dounia increasingly embrace.

For her part, Benyamina has been clear that ethnicity is not really the lens through which she wanted to show these characters' stories. She describes *Divines* as "a film about poverty, a film about injustice"¹⁸. As in *Bande de filles*, class and gender thus play a much more prominent role than ethnicity in relation to the film's identity politics.

In terms of gender, *Divines* challenges the male-focused drama, and causal sexism of earlier banlieue films by foregrounding female friendship. A gender reversal is even applied to various roles in the film: the criminal boss of the neighbourhood is Rebecca, who rules the estate with ruthless violence and is attracted to Dounia's ambition and apparent fearlessness. The female protagonists are active agents – not passive, dominated victims – who will not be cowed by male violence. Similarly, it is Dounia who adopts the traditionally male position controlling the gaze when she spies on the young (white) supermarket security guard with ambitions to be a dancer as he rehearses, bare-chested, in the local theatre. Elsewhere the film leaves a (fleeting) space for the queering of the banlieue, through the presence of the transgender protagonist Cassandra, a member of Douina's extended family who, significantly, is welcome in the community of the shanty town but is never shown venturing into the housing estate itself.

If Benyamina's aim is to subvert established gender tropes in the banlieue film, its approach class and a shared experience

¹⁸ Rose, *Divines* director Houda Benyamina: 'It's better to make a film than a bomb', cit.

of socio-economic exclusion (such as that found in earlier films like *Le Thé au harem d'Archimède* and *La Haine*), is more ambivalent. The poverty and injustice exposed by Benyamina is underpinned by anger and self-interest that creates an atomised community, largely devoid of empathy, solidarity or commonality. The overwhelming ambition of the youth from the *cité* is to make money (by whatever means) and leave the estate. When the exasperated tutor at her vocational college asks Dounia what she wants from life, she imitates the African-American rapper Lil Wayne, skimming banknotes off the top of an imaginary pile and singing: "Money, money, money!". Dounia has no qualms about stealing from her peers to prove her value to the gang leader and embraces Rebecca's mantra: "mon frère, c'est mon oeil / cash is my brother". Money, not community, is what matters. Beyond providing for her mother (whose alcoholism and destructive behaviour leaves her dependent on her daughter) and her loyalty to Maimouna, Dounia is prepared to take Rebecca at her word, attempting to double-cross her gangster boss to make money and flee the estate for a better life. In *Divines* then, commonality and, more crucially, empathy are lacking between the inhabitants of the estate as individualism prompted by social fracture in an advanced a neo-liberal system with no safety-net is pushed to its limits.

Except for those intensely close groups of female friendship, the broader solidarity and commonality found in the earlier banlieue films is thus notable by its absence in *Divines* and *Bande de filles*. In *Divines* it is essentially a solidarity of two: Dounia and Maimouna. Dounia chooses Maimouna over her chance to escape the estate to return with the money from the heist and rescue her friend from Rebecca. However, unlike in *Le Thé au harem d'Archimède* where solidarity and commonality between Pat (the working class French youth) and Madjid offers both the narrative resolution and hope – in the film's final, iconic scene, Pat refuses to abandon Majid and waits by the roadside to be picked up by the police and be arrested alongside his friend – Maimouna is killed and Dounia's sacrifice has been in for nothing. In *Bande de filles*, Marieme ends rejecting family and friendships and leaving the *cité*. Her reasons for leaving are,

nonetheless, empowering: she refuses to submit to the male violence and domination of the local crime boss as well as rejecting a well-intentioned (though entirely misjudged) proposal of marriage from her on-off boyfriend in order to make her a ‘decent girl’ – secure in her conviction that there is more to life than the limiting horizons and gender hierarchy of the local estate. In both films then, the price that the female protagonist must pay for determining her own future and independence is a loss of solidarity and commonality – and even, as the final moments of *Bande de filles* seem to suggest – to disappear entirely from the frame. For all their merits in terms of challenging gender stereotypes of the banlieue film, *Divines* and *Bande de filles* final message remains isolating and pessimistic: the ultimate lack of commonality between the protagonists seems to confirm Crenshaw’s concern that as a concept intersectionality has a wide reach but not a very deep one¹⁹.

Les Misérables and Athena: *Ladj Ly and the spectacle of revolt*

Ten years after the release of *La Haine*, France’s banlieues were again engulfed in flames and rioting – a pivotal moment for Benyamina – who claims to have chosen to make art rather than participate in the riots as a means of protest²⁰. Ladj Ly, a French director of Malian descent, is another filmmaker from the working-class banlieue who, like Benyamina, turned to cinema as a form of creative expression and political resistance in the face of social unrest. His first short film, *365 jours à Clichy-Montfermeil* (2006), offers a personal and immediate response to the 2005 riots that erupted in his own neighbourhood after two teenagers were fatally electrocuted while hiding from police in a power substation in nearby Clichy-sous-Bois. Ly’s work arguably bridges the gap between two concurrent trends in the post-2000s banlieue film identified by Laura Reeck: the

¹⁹ Crenshaw, *Mapping the Margins*, cit.

²⁰ Rose, *Divines* director Houda Benyamina: ‘It’s better to make a film than a bomb’, cit.

mainstreaming of the banlieue film on the one hand and the resurgence of more grassroots, politicised ‘guerilla filmmaking’ on the other²¹. A decade after *365 jours*, following a series of notable short films and having established a grassroots filmmaking collective in his community, Ly wrote and directed his debut feature, *Les Misérables* (2019). Produced on a modest budget of just over €1 million, the social realist thriller exceeded all expectations: it won the Jury Prize at Cannes, secured four César Awards (including Best Film), drew over two million viewers in France, and was selected as France’s submission for Best International Feature at the 2020 Oscars. Like Kassovitz’s *La Haine* nearly twenty-five years earlier, Ly’s film became a *film événement*, sparking widespread media attention and political commentary²².

Les Misérables (2019) opens with a moment of collective celebration as fans flock to the centre of Paris for the French national team’s victory in 2018 Football World Cup. Issa, a youth from the working-class estate of Les Bosquets, joins the multi-ethnic crowds, symbolically draped in the tricolour, evoking a sense of national community and acceptance in a diverse, post-colonial France. This apparent unity and Republican communitarianism is quickly revealed to be illusory, as the film swiftly transitions to the realities of life in the *cité*, where systemic violence and division (much of it stoked by an aggressive police presence on the estate) prevail. The juxtaposition of central Paris and Les Bosquets in the opening sequences of the film – a city/*cité* binary that is common to many banlieue films²³ – foregrounds the centrality of place in the narrative, highlighting the spatial segregation and socio-political marginalization of banlieue residents from wider society.

²¹ Reeck, *Gender and Genre in Banlieue Film...*, cit., p. 78.

²² Charles Bremner, *Emmanuel Macron shaken by French ghetto film Les Misérables*, «The Times», November 20, 2020, <<https://www.thetimes.co.uk/article/emmanuel-macron-shaken-by-french-ghetto-film-les-miserables-l087990m7>>, last accessed July 20, 2025.

²³ Will Higbee, *Screening the ‘other’ Paris: Cinematic representations of the French urban periphery in La Haine and Ma 6-T Va Crack-er*, «Modern and Contemporary France», 9.2, 2001, pp. 197-208.

The film quite obviously shares its title with one of France's most famous literary works, and *Les Bosquets* is situated in the suburb of Montfermeil, the location of the inn run by Thénardiers in Victor Hugo's original novel. Ly also quotes directly from the novel with the line "There are no such things as bad plants or bad men. There are only bad cultivators", appearing on screen at the very end of the film. However, the film is far from a conventional adaptation of the novel. Rather, both works share a sense of indignation that the social injustices suffered by the most vulnerable in society are largely imposed on them by the very systems and institutions that are meant to protect and serve them. Although *Les Misérables* could be identified within the realm of social realist political drama, in terms of genre Ly's film is much closer to a police procedural, while its use of fluid, mobile camera movement and sweeping ariel perspectives of the estate brings to mind the stylized representation of the banlieue found in *La Haine* – again supporting Pettersen's assertion that 'French B-movies' of the 2000s have engaged with Hollywood conventions of genre and narrative in order to address urgent socio-political realities in France²⁴. Ly's framing of *Les Bosquets* through the perspectives of Stéphane, a rookie cop who arrives from the provinces to join the specialist police unit patrolling the estate, and Buzz, a local youth from *Les Bosquets*, who spends his time capturing views of the estate and its residents from a video drone, underscores how surveillance, authority, and lived experience inform our understanding of the banlieue as perceived and conceived space. Stéphane's outsider status (he is introduced to the estate peering out through the window of the police patrol car) and Buzz's detached yet intimate recordings of life on the estate reflect different modes of engagement with the banlieue, both shaped by institutional and personal lenses. These contrasting perspectives – complemented by the experiences and point of view from a wide range of protagonists from the estate: young people, community leaders and elders, delinquents and criminal bosses, local police and parents – invite viewers to consider how the network of social

²⁴ Pettersen, *French B Movies...*, cit.

relations within *Les Bosquets* connects with a broader set of political, economic and social forces that shape public attitudes towards and perceptions of the *banlieue* and its inhabitants.

Intersectionality is thus central to *Les Misérables*, and Ly's narrative is attuned to the way identity positionings and relations of power bear down on certain individuals more than others through hierarchies of exclusion and privilege. Early in the film, whilst patrolling the estate, Chris spots a group of young women waiting at a bus stop and orders a spurious stop and search. He conducts a demeaning search – that effectively amounts to act of sexual harassment – transgressing personal boundaries by grabbing the hand of one of the women and provocatively sniffing her fingers to try and detect the odour of hashish. When Chris' behaviour is challenged by one of the women, who begins to film the incident, his response is to violently smash the phone on the floor to destroy any evidence of his actions. The search clearly amounts to a flagrant abuse of institutional authority, whereby the power of the (male) police officer against the (female) victim is compounded by the intersection of gender, age, class and ethnicity (as some of the group are of immigrant origin). The scene is made even more unsettling by the fact that such police aggression appears to be normalized. The spontaneous act of police harassment (veiled as a routine stop and search) takes place not in some hidden alley late at night but at a bus stop by a main road in the middle of the day. *Les Misérables* thus portrays the complex interplay of race, class, and institutional power, particularly in the interactions between police and youths on the estate. Issa's marginalization is a product of his youth and ethnicity but also emerges from the compounded effects of systemic neglect, economic disenfranchisement, and racialized policing employed in *Les Bosquets*. In its final act, *Les Misérables* depicts a youth uprising that targets all forms of authority on the estate, culminating in a tense standoff between Stéphane and Issa. Ly's decision to end with an iris shot of Issa, frozen in a moment of potential violence, accompanied by Hugo's quote about 'bad cultivators', shifts the focus from individual culpability to systemic failure.

Following the considerable critical and commercial success of *Les Misérables*, Ladj Ly developed two further social dramas focusing on issues of social inequality and insecurity set in the banlieue that form a trilogy (of sorts): firstly, as co-writer on *Athena* (2022) directed by Romain Gavras and secondly as writer/director of *Les Indésirables / Bâtiment 5* (2024). *Les Indésirables* (a didactic political drama, lacking nuance, where local residents of a housing estate struggle to prevent the demolition of their housing block as part of a cynical redevelopment plan by local politicians) received a largely negative response from French critics and failed to entice cinema audiences in the same numbers as Ly's debut feature (barely 150 000 spectators in France compared to more than two million for *Les Misérables*). In contrast, while *Athena* may have attracted a similar response from French critics for its lack of complexity and depth, audiences responded favourably to the film's spectacular vision of the banlieue in flames: launched globally on Netflix in September 2022, *Athena* went on to attract more than 4.5 million views on the platform, according to the streamers' publicly released data on audience engagement²⁵.

Made for an elevated budget of €15m by French independent production company Iconoclast, acquired by the streaming giant Netflix and distributed globally on the platform alongside a limited theatrical release in France, *Athena* employs visual spectacle and mainstream narrative conventions to explore the volatile dynamics of France's banlieues through the lens of grief, rage, and rebellion. Set in the fictional housing project of *Athena*, the film opens with a bravura, 11-minute, single-take sequence that moves from a press conference at the local police station, where violence erupts between police and youth from the cité, to the barricades of the *Athena* estate. The technically complex, choreographed sequence establishes the emphasis camera fluidity and visual spectacle, immersing the viewer in a riot sparked by the death (allegedly at the hands of the police) of Idir, a young resident from the estate of North African descent. The film's central characters – Idir's three elder broth-

²⁵ Netflix, *What we watched...*, cit.

ers – embody different responses to systemic injustice. Abdel, a soldier recently returned from Mali, represents institutional loyalty and restraint. Karim, the revolutionary, leads the rebellion on the estate and channels his grief for the loss of his younger brother into militant resistance. Moktar, the eldest brother, is a local drug dealer whose self-serving interests lie in maintaining control over his turf and the illegal drug economy on the estate. The film shows how these protagonists interact with institutions – military, police, criminal networks and the local community – and how individuals are positioned within systems that both define and constrain them. As much action film as political thriller – in the vein of Pettersen's B-movie *banlieue* films of the 2000s – and seemingly as indebted to the 1980s *Cinéma du Look* of Besson, Carax and Beineix with its focus on marginalised youthful protagonists and primacy of the image and visual spectacle, *Athena* picks up where *Les Misérables* ended: at the point of an explosive violent confrontation between French police and *banlieue* youth. The estate becomes a battle-ground for young male *banlieue* youth in outright revolt against the authorities, with parents and elderly residents caught in the crossfire and evacuating the *cité* as if refugees fleeing a warzone. Gavras's highly mobile, immersive camera and the expansive staging of action involving scores of extras combine with the stark architecture of the *cité*, capturing its verticality and density in sweeping, choreographed movements. The *banlieue* is shown not just as a backdrop for violence but as a space shaped by decades of neglect, surveillance, and containment. The rioting is not spontaneous or random but a calculated uprising, rooted in historical grievances and triggered by a specific act of police brutality. The *mise-en-scène* of *Athena* evokes both war zones and revolutionary iconography: the young protestors from the estate fly the Tricolour from the window of the police van they have stolen, flares and missiles illuminate the *cité* at night, while the barricades on the estate evoke popular revolutionary uprisings, from the Paris Commune to the Arab Spring and the Orange Revolution in Ukraine, situating *Athena* within a global discourse on popular social mobilisation and urban resistance. The cine-spatial representation of the estate underscores

the banlieue's dual role as both a site of marginalization and a crucible of defiance. Yet, equally, it risks indulging in the rioting as spectacle, endorsing the mainstream media representation of the disadvantaged urban periphery as the emblematic space of *fracture sociale*, dominated by disenfranchised male youth – a lawless zone of violence and criminality in need of police intervention – evacuating the narrative of any historical or political depth and thus reducing the banlieue film to an exercise in style that offers little sustained political commentary or historical context, let alone any solution to the excessive, inexorable violence that drives *Athena* to its bleak, explosive conclusion.

Gagarine: banlieue as site of memory and imagination

A markedly different kind of spectacle is to be found in *Gagarine* (Liatar and Trouilh, 2020), a strikingly original addition to the banlieue cinema canon. The film is set in the real-life Gagarine housing estate in Ivry-sur-Seine (in the southeastern suburbs of Paris) which formed part of the *banlieue rouge*, working-class neighbourhoods that were strongholds of the French Communist Party. Built in the early 1960s and inaugurated by Soviet cosmonaut Yuri Gagarin, the Gagarine estate offered affordable housing for over 350 families and was considered as an exemplar of a modern and vibrant working-class community²⁶. Such optimism was, however, short-lived. Following the economic downtown of the 1970s, the estate (like so many others in the working-class urban periphery of major French cities) entered a period of sustained decline and was eventually demolished in 2019. Originally, Liatar and Trouilh, intended to make a documentary about the rehousing of residents from the Gagarine estate, though after meeting members of the community decided there was more potential for a fiction film²⁷. *Gaga-*

²⁶ David Gouard, *La banlieue rouge: ceux qui restent et ce qui change*, Bordeaux, Éditions Le bord de l'eau, 2013.

²⁷ Liatar and Trouilh interviewed in Anon, *Gagarine: dossier de presse*, Unifrance, 2021, p. 11, <<https://medias.unifrance.org/medias/238/129/229870/presse/gagarine-dossier-de-presse-francais.pdf>>, last accessed 9 October 2025.

rine thus blends social realism and documentary archive (including footage of Gagarin's visit to the estate in 1963) with magical realism²⁸, offering a poetic and politically resonant meditation on community, identity, and loss of place. The film's central protagonist, Youri (named after the Russian cosmonaut) is a French teenager of Malian descent. Estranged from his absent parents, the estate and its inhabitants are the only community or 'family' he knows. Repeated images of communal activity – the party to view the solar eclipse; Youri observing the daily routine of other residents through his telescope; women of all ages gathering on the rooftop of the housing estate to dance and exercise together – permeate the narrative. These moments, viewed and experienced explicitly from Youri's perspective could be seen as a projection of his desire to preserve the community and the estate (a site of memory and place of intense significance for Youri), despite the reality of its impending demolition and displacement of its residents. Youri himself appears inter-twined with the materiality of the estate. As he contemplates a possible future outside of the estate with his estranged mother, he is shot in medium close-up from inside of a car, with the reflection of the housing estate on the car window superimposed over the profile of his face.

The black and white archival footage of Yuri Gagarin's visit to the estate in 1963, alongside home-videos of other residents anchor the estate in a clear socio-political and historical context, transforming space into 'place'. Youri believes in the Gagarine estate as a site of working-class solidarity and possibility: 'Gagarine Forever' is his plea as he unsuccessfully solicits contributions from fellow residents to support the upkeep of the estate in the face of the demolition order. After the opening archival footage of Gagarin visit to the estate, we are introduced the present day estate through a series of establishing shots – the sun emerging from behind the estate as if viewed from space; satellite TV dishes shot in a way so that they resemble scientific

²⁸ Liatard and Trouilh had previously spent extended periods living in separate parts of Latin America where they engaged with and became immersed in the continent's rich heritage of magical realist storytelling; Anon, *Gagarine: dossier de presse*, cit., p. 14.

instruments on the exterior of a space craft; low-angled shots of the modernist concrete estate, which appear as sections of a space station or rocket preparing for lift off – culminating with a medium-shot of Youri bathed in red light dressed in his space suit and holding a space helmet that fills the frame. This sequence, accompanied by sparse, atmospheric electronic music interspersed with what sounds like communications between astronauts and their control centre, establishes the duality between fantasy and the real that will structure both the film's narrative and *mise-en-scène*. This is one of numerous examples of duality as a structuring motif in the film commented on by the directors: dreams versus reality, the past versus the present, displacement versus staying put, Youri as a solitary figure with his 'head in the stars' but one who is anchored at the very centre of the community on the estate²⁹.

In denial of the reality unfolding around him, Youri retreats further into the realms of fantasy, (re-)imagining the abandoned estate as a space station, a coping mechanism and a form of protest against the impending demolition of his home and the only community he has ever known. *Gagarine*'s genre hybridity – in particular its abundant intertextual references to science-fiction³⁰ – transcend the typical tropes of banlieue cinema. The film simultaneously acknowledges the socio-economic precarity and institutional neglect that define life in the *cité*, whilst offering a dreamlike vision of escape and transformation, reframing the banlieue as a site of imagination and resilience rather than just deprivation.

Gagarine explores intersectionality through its characters. Youri's identity is shaped by overlapping axes of marginalization: race, class, age, and abandonment. His friendship with

²⁹ Liatard and Trouilh interviewed in Anon, *Gagarine: dossier de presse*, cit., p. 10

³⁰ The use of stylised neon lighting (such as the red inside of the corridors of the *cité*, as well as the final lighting of the housing estate as space station about to lift off is reminiscent of Kubrick's *2001: a space Odyssey* (1968); Youri's use of flashing lights as a mean of communication evokes *Close Encounters of the Third Kind* (Spielberg, 1977); a weightless Youri floating through the main stairwell of the *cité* evokes *Gravity* (Cuaron, 2013); whilst his attempts to grow plants reference *Silent Running* (Trumbull 1972) and *The Martian* (Scott, 2015).

Diana, from the Roma family who occupy wasteland adjacent to the estate, further expands intersectionality within the narrative. As in *Divines*, so *Gagarine* includes a Roma community existing on the fringes of the estate in what might be described as *terrain vague*: the seemingly abandoned, marginal and un-productive spaces within the modern city that, while appearing to be in ‘suspended redevelopment’ nonetheless remain in a constant state of flux and house potential for rejuvenation³¹. This notion of *terrain vague* could be extended to the estate itself, which Youri transforms from a vacated space awaiting demolition into a utopian place of difference and acceptance, outside of the norms and restrictions of society – a site of memory, community, and cosmic possibility. Tellingly, after Diana has defied her father’s orders to stay at home and joined Youri on the estate, they seek refuge in the ‘space station’ he has constructed within the walls of the condemned estate. Joined by local drug dealer Dali, the trio dance freely in an extended montage sequence scored to Serge Gainsbourg’s ‘Aux Armes et caetera’, a reggae-styled reconfiguration of ‘La Marseillaise’, that celebrates the multicultural reality of contemporary France, proposing to the listener a reinvention of French identity, more open to the world, conscious of its troubled colonial history and accepting of the diversity that defines its present and future³².

In the film’s final sequence, former residents gather at night to view the controlled demolition of the estate – the camera contemplating the diverse crowd whilst cross-cutting to Youri’s solitary preparations inside the building for the launch of ‘Space Station’ *Gagarine*. The narrative succumbs entirely to Youri’s alternate view of reality – as he floats weightless inside the stairwell, appearing to view the earth from the windows of the estate. The *Gagarine* estate emits intense white light from its centre – an SOS call that is recognised by Diana, who races into

³¹ Rubió Ignasi Solà-Morales, *Terrain Vague*, in Cynthia C. Davidson (edited by), «Anyplace», Cambridge, MIT Press, 1995, pp. 119-120.

³² For a detailed analysis of the song’s symbolism and significance, see Alexandre Larouche, *Des musiques docu-critiques. L’usage de l’hymne national dans «Aux armes et caetera» de Serge Gainsbourg*, *Captures*, 9.1, 2024, <<https://doi.org/10.7202/1114652ar>>, last accessed 9 October 2025.

the building in search of her friend. In a final act of communal solidarity, residents line the stairwell, illuminating the path with lights from their phones as Diana and Houssam carry Youri's lifeless body from the rooftop to the ground outside the estate. As Youri briefly opens his eyes and stares up from the ground to the estate, he glimpses his friends against the backdrop of the estate and hears rocket thrusters signalling lift-off (or demolition?) before closing his eyes (for the last time?) as the screen fades to black. This ambiguous ending, filtered through a magical realist aesthetic and Youri's utopian view of the banlieue community, is not, however, the final moment of the film. A coda follows, bookending the archival footage of Gagarin arriving at the inauguration of the estate in the opening scene, with images of the estate's demolition in 2019, accompanied testimony from former residents reflecting on what the Gagarine estate and its disappearance means to them.

Conclusion

In tracing the evolution of the banlieue film through the lens of intersectionality, this article has argued for a more nuanced understanding of how space, identity, and power intersect within cinematic representations of France's urban periphery. For the banlieue film to better articulate and represent how different systems of oppression and privilege overlap, a move away from the earlier male-dominated narratives of *Le Thé au harem d'Archimède* and *La Haine* is, of course, necessary. More recent films such as *Divines*, *Bande de filles*, *Les Misérables*, *Athena*, and *Gagarine* have expanded the genre's thematic and aesthetic scope, challenge the dominance of male-centred narratives and offer alternative perspectives shaped by gender, class, age, and cultural heritage. Nevertheless, within this shift towards representations of a plurality of difference a recognition of commonality (arguably though the broader class politics at play) as well as a reinvestment in place found in earlier films is also required. This point is evident in the contrast between *Athena* – where the fictitious housing estate, unmoored from any historical, cultural or socio-political context succumbs to potentially

reductive stereotypes of the banlieue as a site of (male)violence and exclusion – and *Gagarine* – where such an emphasis on community and place allows a magical realist, science-fiction banlieue film to remain firmly grounded in the socio-political realities of the disadvantaged urban periphery. In this way the multiple histories, identities and commonalities that intersect within the disadvantaged urban periphery offer the possibility for a greater plurality of representations of the banlieue and its inhabitants on screen – rather than remaining predicated on a narrow vision of the banlieue in which intersectionality and difference struggle to find their place. And by reinvesting in place – not merely as a backdrop but as a site of memory, resistance, and imagination – these films can offer new possibilities for representing the lived realities and experience of these communities who have often been overlooked or mis-represented in cinema, as they have been in the wider French media and politics.

Stève Puig

Nouveaux médias, nouvelles représentations: «émeutes» et cultures urbaines (2005-2025)

Les émeutes de 2005 ont fait couler beaucoup d'encre, mettant sur le devant de la scène mondiale certaines réalités des banlieues françaises, et pourtant, malgré les enquêtes sociologiques et les nombreux débats dans les médias, il semblerait que les problèmes révélés par ces émeutes n'aient guère été élucidés, deux décennies plus tard. Il faut néanmoins avouer que depuis cette date, la perception des banlieues, elle, a changé: l'émergence de nouveaux médias indépendants et l'importance des réseaux sociaux ont grandement contribué à en donner une autre vision, de plus en plus façonnée par ceux et celles qui y résident.

En même temps, le monde de la culture s'est adapté aux cultures en provenance de ces banlieues, en faisant place à diverses pratiques dérivées d'une culture hip hop étatsunienne maintenant globalisée: le rap et l'art urbain dans son ensemble font désormais partie du paysage culturel français et de nombreuses plateformes indépendantes existent pour promouvoir ces cultures. Les musiques dites «urbaines» en particulier ont réussi à se hisser aux sommets des classements des meilleures ventes et à s'exporter, mieux que la variété française traditionnelle: ainsi dans le sillage de Stromae, des artistes comme Aya Nakamura, Yseult, Maître Gims, Indila et d'autres ont collectivement amassé des milliards de vues non seulement dans des pays francophones mais également ailleurs dans le monde¹.

¹ Selon la page officielle du gouvernement français, c'est le rap qui fait rayonner la France à l'étranger. En réalité, les artistes comme Aya Nakamura ne s'inscrivent pas véritablement dans la catégorie «rap»: cfr. *Le rap fait rayonner la France*, 19 juin

Cet article a pour tâche de mettre en avant la façon dont les médias émergeants et les réseaux sociaux ont apporté un nouveau regard sur les banlieues entre 2005 et 2025, et comment les cultures urbaines ont enrichi la culture française au sein même de l'hexagone, mais également à l'étranger. Enfin, il s'agira d'analyser comment les émeutes de 2005, puis celles de 2023 à la suite de la mort de Nahel Merzouk, ont inspiré de nouvelles œuvres militantes pouvant être vues comme des ripostes aux discours étatiques, autrement dit comment les cultures urbaines documentent une histoire militante d'espaces traditionnellement stigmatisés.

1. De nouvelles représentations des banlieues: émergence de nouvelles plateformes médiatiques

Depuis les années 1980, avec les premières «émeutes urbaines»², les banlieues françaises sont devenues un sujet récurrent dans les médias nationaux. Certains reportages, tombant dans le sensationnalisme, ont perpétué une vision homogénéisante de ces quartiers, ce qui n'est pas un phénomène nouveau puisqu'à travers les siècles, la périphérie parisienne a été sujette à de nombreux stigmates, résultant le plus souvent de rumeurs ou de fantasmes que d'observations de terrain. Plusieurs historiens comme Annie Fourcault³ ou Alain Faure⁴ avaient mis en avant l'histoire des banlieues en tant que zones excessivement stigmatisées à travers les siècles, des faubourgs du 19ème à la «zone» du 20e siècle jusqu'aux «rodéos urbains» des années 1980⁵.

2025: <<https://www.info.gouv.fr/actualite/le-rap-fait-rayonner-la-france>>, consulté le 10 juillet 2025.

² Michel Kokoreff utilise le terme d'«émeute urbaine» pour définir des soulèvements prenant place dans des quartiers défavorisés en France et en Angleterre: *L'émeute urbaine*, dans M. Pigenet et D. Tartakowsky *Histoire des mouvements sociaux en France: De 1814 à nos jours*, La Découverte, pp 733-743.

³ Annie Fourcault, *Un siècle de banlieue parisienne (1859-1964): guide de recherche*, L'Harmattan, 1988.

⁴ Alain Faure, *Les premiers banlieusards: aux origines des banlieues de Paris, 1860-1940*, Créaphis, Paris, 1991.

⁵ Adil Jazouli, *L'été des Minguettes 1981, les rodéos de la colère*, «Radio

Dans les années 1990, avec les premières vagues d'attentats (dont l'affaire Kelkal qui préfigurait un modèle de terrorisme français moderne)⁶, certains amalgames se sont renforcés, et perdurent aujourd'hui dans les médias qui allient systématiquement banlieues et terrorisme, stigmatisant davantage les banlieues et faisant d'elles des zones de fanatisme religieux et de violence extrême.

Les émeutes urbaines, qui sont des signes de colère contre les conditions de vie en banlieue, sont occasionnellement rebaptisées «violences urbaines» et sont souvent le sujet d'une déformation médiatique, comme si on voulait leur faire perdre leur aspect politique. Comme l'a écrit Patrick Champagne, «on ne peut pas parler des 'violences urbaines' sans prendre en compte le fait qu'il s'agit désormais d'une réalité médiatiquement transformée»⁷. Certains militants préfèrent d'ailleurs parler de «révoltes urbaines» plus que d'émeutes, étant donné l'étymologie du mot qui comporte une dimension plus émotionnelle que politique⁸. À la suite de la mort de Zyed Benna et Bouna Traoré, le 27 octobre 2005, des images violentes qui ont fait le tour du monde ont représenté le paroxysme de ce sensationnalisme médiatique: tout à coup, les banlieues étaient réduites à des «no go zones» dangereuses. La vision d'une banlieue mal famée devenait alors globale, faisant d'elles l'équivalent des pires «ghettos» étatsuniens ou des «favelas» brésiliennes.

En 2015, dix ans après ces révoltes, des premiers bilans mettent en cause cet aspect sensationnalisé des banlieues, comme celui de l'Acrimed (Action-Critique-Médias) dont le but est de

France», Jeudi 22 juin 2017: <<https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/affaires-sensibles/l-ete-des-minguettes-1981-les-rodeos-de-la-colere-7720633>>, consulté le 15 juillet 2025.

⁶ *Khaled Kelkal, premier djihadiste made in France*, «Le Monde», 16 septembre 2015: <https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2015/09/18/khaled-kelkal-premier-djihadiste-made-in-france_4762322_4500055.html>, consulté le 22 juillet 2025.

⁷ Patrick Champagne, *Violence visible, violence invisible*, (sous la direction de Thomas Ferenczi), *Faut-il s'accommoder de la violence?* Éditions Complexes, 2000, pp. 235-246.

⁸ Le Dictionnaire de l'Académie française nous rappelle que le mot «émeute» est un «dérivé d'*esmeu*, ancienne forme du participe passé d'*émouvoir*, et refait sous l'influence de *meute*, «mouvement, émotion»: <<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9E1027>>, consulté le 20 juillet 2025.

contester certaines pratiques médiatiques jugées dangereuses. Dans un rapport intitulé «Révoltes de 2005: dix ans après, un traitement médiatique tristement ordinaire», Benjamin Lagues et Emma Hugault déplorent la surutilisation d'images de voitures brûlées dans les médias, et des articles renforçant des stéréotypes de la part de journaux comme *Le Point* ou *L'Opinion*⁹ qui publient alors de manière excessive des images de banlieues mises à feu.

Au-delà du constat, il faut s'interroger sur la fabrication de cette obsession médiatique. Dans son ouvrage *La banlieue du 20 heures. Ethnographie de la production d'un lieu commun journalistique*¹⁰, Jérôme Berthaut montre comment s'est créée une économie du sujet «banlieue» avec d'un côté la volonté de plaire à la hiérarchie journalistique dont le but est d'accrocher des spectateurs, et d'un autre, un aspect «circulaire» dans la façon dont les sujets sont diffusés (puisque certains journalistes n'abordent que des sujets traités par d'autres journalistes). Ainsi dans la première partie du livre intitulée «La commande des sujets banlieues: les poids des standards hiérarchiques et de l'organisation du travail», l'auteur met en évidence la circulation des images qui vont capter l'attention des spectateurs et satisfaire une certaine ligne éditoriale.

Les banlieues deviennent au fur et à mesure des décennies des lieux incompatibles avec une certaine image de la France, et la religion demeure un marqueur de différence qui s'accroît avec l'actualité internationale. Thomas Deltombe a étudié dans un ouvrage¹¹ les liens entre médias et islam, et en particulier la façon dont on a progressivement fait de l'Islam un ennemi de la République. Le traitement médiatique des populations originaire du Maghreb va accentuer le soi-disant choc des cultures avec de nombreux marqueurs historiques qui vont amalgamer.

⁹ Benjamin Lagues et Emma Hugault, *Révoltes de 2005: dix ans après, un traitement médiatique tristement ordinaire*, «Acrimed», lundi 21 décembre 2015: <<https://www.acrimed.org/Revoltes-de-2005-dix-ans-apres-un-traitement>>, consulté le 9 octobre 2025.

¹⁰ Jérôme Berthaut, *La banlieue du 20 heures. Ethnographie de la production d'un lieu commun journalistique*, Agone, Marseille, 2013.

¹¹ Thomas Deltombe, *L'islam imaginaire, la construction médiatique de l'islamophobie en France, 1975-2005*, La Découverte, Paris, 2005.

mer islam et extrémisme religieux, réactivant ainsi une vision orientaliste de ces régions du monde, comme c'était le cas au 19ème siècle chez les écrivains français (on se rappelle les écrits de Chateaubriand ou de Flaubert, qui avaient publié des récits de voyage en Orient). Certains évènements de l'actualité internationale vont conforter une sorte d'incompatibilité entre les valeurs de la République Française censées incarner l'Occident, et l'Islam, associé à des pratiques arriérées. La guerre du Golfe (1990-1991) et les attentats du 11 septembre sont deux marqueurs qui particulièrement encouragé ces oppositions binaires. Comme l'affirme Deltombe: «À l'affrontement politique entre l'Est et Ouest se substitue une fracture imaginaire mettant en opposition l'Islam et l'Occident»¹².

Un des problèmes de ces représentations demeure l'extériorité des journalistes qui traitent de ces sujets: peu de personnes issues des banlieues sont présentes dans les postes importants au sein dans les médias nationaux, ce qui contribue à la publication de représentations largement extérieures à ces espaces et au développement d'idées préconçues sur les populations originaires du Maghreb. Avec la popularité croissante des réseaux sociaux, surtout chez les jeunes qui ont grandi avec l'ère du numérique, ont émergé des médias alternatifs qui ont largement contribué à donner une nouvelle image des quartiers dits «populaires» de la périphérie parisienne.

1.1 *Le Bondy Blog et ses suites*

2005 représente donc un tournant dans l'existence des banlieues sur la scène médiatique mondiale, et suscite des réactions vives de la part de certains journalistes qui vont vouloir nuancer cette vision des «banlieues qui brûlent» en créant le *Bondy Blog*, fondé par le magazine *L'Hebdo*, dont le but est de donner la parole aux habitants des quartiers concernés par les émeutes

¹² Boris Lefèvre, «entretien avec Thomas Deltombe»: <<https://www.revolutionpermanente.fr/Interview-Thomas-Deltombe-et-l-islam-imaginaire-des-medias-francais>>, consulté le 23 juillet 2025.

de 2005¹³. Le *Bondy Blog* est donc né à la suite des émeutes dites «urbaines» de 2005, conséquence directe d'une prise de conscience que les médias relayaient le discours des autorités au détriment de celui des habitants. Les chaines télévisuelles et les journaux se sont en effet immédiatement focalisés sur la production d'images choquantes de violence (voitures brûlées, arrêts de bus saccagés, etc) mais il y eut peu de reportages sur les habitants eux-mêmes, comme si on avait voulu privilégier le matériel (et donc le sensationnel) sur l'humain (et l'analyse des problèmes endémiques). On est en droit de penser que le *Bondy Blog* est véritablement le début d'une nouvelle ère pour les banlieues représentées non plus par les médias mainstream mais par les gens qui y habitent. Selon leurs propres mots, le but est surtout de «raconter le quotidien de celles et ceux que l'on n'entend pas ou dont la parole est déformée, stigmatisée, minoritaire»¹⁴. Un des avantages des réseaux sociaux est le contact direct entre les créateurs de contenu et leur public, qui se fait sans l'influence des lignes éditoriales. De nombreux médias sont apparus depuis la création du *Bondy Blog*, avec différentes thématiques: la culture urbaine, l'environnement, le hip hop, les injustices sociales, mais avec pour but commun de mettre l'accent sur des initiatives positives des habitants de banlieue, et de désamorcer les amalgames entre Islam et violence.

1.2 *Banlieusard Nouveau*

Initialement lancé sur Instagram par son créateur Amadou Dabitao, le compte «Banlieusard Nouveau» est un nouveau média dont la devise est de «promouvoir nos histoires, faire émerger nos talents, changer les représentations»¹⁵. «Banlieusard Nouveau» s'inscrit donc dans cette mouvance nouvelle qui offre, comme le nom l'indique, de nouvelles représentations

¹³ Site officiel du Bondy Blog: <<https://www.bondyblog.fr/qui-sommes-nous>>, consulté le 9 octobre 2025.

¹⁴ Le Bondy Blog: <<https://www.bondyblog.fr/qui-sommes-nous>>, consulté le 9 octobre 2025.

¹⁵ Selon le compte Instagram officiel «Le banlieusard nouveau».

basées sur les actions des habitants de banlieue et non sur les conditions liées à l'urbanisme. Son créateur, Amadou Dabitao a grandi à Gennevilliers et a tenu à mettre en avant des profils de banlieusards qui ont réussi leur carrière grâce à leur créativité et leur passion. Dans un reportage diffusé sur la chaîne Arte¹⁶, il présente des portraits de personnes comme Basma El Ghouate, styliste pour rappeurs, ou des personnes qui se lancent dans l'entrepreneuriat comme Hadi Diakité, responsable d'une entreprise de lavage de voitures, ou encore l'influenceur Prof de la Calle, qui donne des cours de maths en utilisant les codes de la banlieue. «Banlieusard Nouveau» a une démarche diamétralement opposée à celle des médias nationaux puisque contrairement à ces derniers, l'accent n'est pas mis sur les cités HLM et des questions liées à l'urbanisme, mais bien sur les habitants de ces banlieues et leur quotidien.

1.3 *L'Étincelle média*

«L'Étincelle» est un projet de média soutenu par les Ateliers Médicis qui encouragent des jeunes de Clichy-sous-Bois et de Montfermeil à faire entendre des voix nouvelles, notamment dans le monde des médias mainstream, et, selon leur site officiel à «reprendre une parole trop souvent confisquée sur des sujets qui nous concernent»¹⁷. Aux commandes de la plateforme se trouvent Nawufal Mohamed, et Yassin Alami. Le premier, ayant été un témoin direct des émeutes urbaines de 2005, est autodidacte dans l'audiovisuel et responsable d'une série de vidéos intitulée «La chaise pliante» dont le concept est simple puisqu'il s'agit de s'asseoir sur une chaise pliante dans la rue et de discuter de l'actualité des banlieues. Yassin Alami, quant à lui, s'occupe du mouvement «Hrach is beautiful», «Hrach» étant un terme arabe désignant de façon péjorative le cheveu frisé des Nord-africains. Les deux militants cherchent donc à normaliser

¹⁶ Le banlieusard nouveau, ARTE Regards: <<https://www.youtube.com/watch?v=4vNtnTrKK2M>>, consulté le 9 octobre 2025.

¹⁷ Voir le site de L'étincelle: <<https://etincelle-media.com/category/la-chaise-pliante>>, consulté le 25 juillet 2025.

certaines pratiques de personnes racisées et d'éduquer les jeunes sur certains sujets et de les inciter à explorer des carrières liées au monde du journalisme, du cinéma documentaire ou de la photographie.

1.4 *L'écho des banlieues*

«L'écho des banlieues» fait justement écho aux médias précédents avec une présence sur Instagram et YouTube et des sujets de prédilection gravitant autour du rap, et des cultures urbaines en général, mais aussi les violences policières. En tant que média engagé, géré par des jeunes issus de différentes banlieues parisiennes (92, 93, 77), sa mission est, comme «Banlieusard Nouveau», de poser un nouveau regard sur les banlieues et leurs habitants, mais aussi de s'imposer comme un relai (d'où le choix du mot «écho») avec les associations antiviolences. Arnold, son fondateur, affirme: «quand j'ai renommé la page l'écho des banlieues, je voulais que ça soit un média par nous et pour nous»¹⁸. Reprenant la devise de la ligne de vêtements américaine FUBU (For Us By Us), l'écho des banlieues contribue à montrer que les banlieues ne sont pas seulement des «territoires perdus de la République» mais peut-être comme l'affirment Vincent Delahaye et Robert Rochefort «le lieu du grand métissage en cours, de la population en devenir»¹⁹ (94).

Ces nouveaux médias ont donc tous une vision commune, celle d'offrir de nouvelles représentations des banlieues en insistant sur le rôle positif que jouent certains de leurs habitants dans leur communauté avec une question centrale: comment se réapproprier son image, ou «comment se dire nous-mêmes» comme le proposaient Chayma Drira et Diaty Diallo lors des Ateliers Médicis de 2024²⁰. Il est indéniable qu'en dehors des réseaux sociaux, les endroits de culture sont des points straté-

¹⁸ Voir leur site officiel: <<https://acta.zone/un-media-par-nous-et-pour-nous-entretien-avec-arnold-de-lecho-des-banlieues>>, consulté le 19 juillet 2025.

¹⁹ Vincent Delahay et Robert Rochefort, *Promesses de banlieue*, éditions de l'Aube, 2006.

²⁰ La question est la base d'un atelier: <<https://www.ateliersmedicis.fr/agenda/comment-se-dire-nous-memes-32154>>, consulté le 24 juillet 2025.

giques pour exposer l'histoire des banlieues, et en changer ainsi les représentations.

2. *Banlieues et culture: Pari(s) gagnant?*

Alors que les cultures urbaines gagnent en importance en France métropolitaine, mais aussi aux Antilles²¹, on assiste à un mouvement double: d'un côté, les institutions parisiennes font de plus en plus de place aux cultures issues des banlieues, avec des expositions au cœur de Paris, comme «Banlieues chéries» par exemple, et d'un autre côté se développe l'idée d'un «Grand Paris», avec une extension de la ville, qui propose un rapprochement, voire peut-être un début d'effacement entre centre et proche périphérie qui potentiellement peut affaiblir la dichotomie Paris-banlieue. Ceci nous pousse à envisager diverses initiatives qui placent la banlieue dans un cadre agrandi, mais qui pose la question de l'autonomie de ces cultures au niveau de la création et du financement, les deux allant plus ou moins de pair: c'est la question que pose Boris Lebeau en prenant comme exemple l'espace en plaine Saint Denis qui abrite des studios de télévision et de cinéma, et qui pourrait être exploité davantage, avec le danger que cela puisse se faire au détriment des habitants de ces communes. Il s'agirait donc, en atténuant la différence entre Paris et la banlieue de faire attention à ne pas «cannibaliser» les cultures urbaines, ou de gentrifier ces espaces. Il faudrait plutôt «imaginer un véritable projet intercommunal qui dépasse le cadre du quartier de la Plaine Saint-Denis et qui profite à l'ensemble des habitants du territoire»²². Au sein même de la capitale, les initiatives visant à changer le regard posé sur les banlieues se sont multipliées depuis les années 2000.

L'exposition «Banlieues chéries» est un des projets les plus significatifs à cet égard. Elle s'inscrit dans la même démarche que les réseaux sociaux évoqués ci-dessus, c'est-à-dire celle qui privilégie l'histoire des habitants plutôt que celle de l'urbanisme.

²¹ Steve Gadet, *Les cultures urbaines dans la Caraïbe*, Éditions L'Harmattan, 2016.

²² Boris Lebeau, *Une banlieue 'créative' dans le Grand Paris*, «EchoGeo27» (2014): <<https://journals.openedition.org/echogeo/13718>>, consulté le 19 juillet 2025.

Ainsi, à travers des films, des affiches, des documentaires et des photographies, le visiteur peut plonger dans des histoires individuelles qui en disent long sur les luttes contre les pouvoirs étatiques et contre les stéréotypes diffusés par les médias mainstream. Une des missions de l'exposition est de rendre la perception de la banlieue plus fluide, loin des binarismes habituels (Paris vs. banlieue ou cités HLM vs. banlieue pavillonnaire). Le site de l'exposition met l'accent sur «une grande diversité de réalités souvent réduites à l'opposition entre des cités résidentielles dites paisibles et des grands ensembles longtemps décriés»²³.

Cette diversité culturelle et les multiples facettes de la banlieue sont également au cœur de l'exposition «Trésors de banlieues: couronnes d'humanité» qui montre l'hétérogénéité des territoires urbains dans une usine située à Gennevilliers. L'exposition rassemble des œuvres issues de plusieurs communes dont Sarcelles, La Courneuve, Nanterre entre autres, et s'articule autour de thèmes divers tels «l'enfance en banlieue», le tout disponible sur des formats variés: «toutes les disciplines artistiques sont représentées, comme la peinture, la sculpture, la photographie, la bande dessinée, ou encore le design»²⁴.

Les initiatives des Ateliers Médicis font également partie de cette mouvance avec pour objectif de réintroduire la culture dans les quartiers, tout en tenant compte de leur propre richesse culturelle. Situés à Clichy-sous-Bois et Montfermeil en Seine-Saint-Denis, les Ateliers tentent de donner une place à la création artistique dans les banlieues en accueillant des artistes en résidence. Ils cherchent également à soutenir «la création d'œuvres pensées en lien avec les territoires. Ils favorisent ou organisent la rencontre entre les artistes et les habitants»²⁵.

Les banlieues ont donc investi de nombreux lieux de culture, musées et centres d'exposition qui contribuent à en changer l'image, l'art servant de vecteur à des nouvelles représentations,

²³ Site de exposition: <<https://www.histoire-immigration.fr/programmation/expositions/banlieues-cheries>>, consulté le 23 juillet 2025.

²⁴ Voir: <<https://www.artistikrezo.com/agenda/lexposition-tresors-de-banlieues-couronnes-dhumanite-sinstalle-a-gennevilliers-pour-une-2e-edition.html>>, consulté le 23 juillet 2025.

²⁵ Les Ateliers Medicis: <<http://www.ateliersmedicis.fr>>.

aussi bien au centre de Paris qu'au sein des banlieues elles-mêmes.

Le développement de ces lieux de culture a ainsi encouragé des artistes à produire des œuvres susceptibles d'être exposées dans ces lieux. De nombreux artistes visuels se sont par conséquent imposés comme des figures importantes de cette nouvelle mouvance voulant donner aux banlieues un visage humain, en insistant sur le vécu de ces habitants, dans le domaine de l'art plastique, du documentaire ou de la bande-dessinée.

Mohamed Bourouissa est un artiste franco-algérien désormais reconnu à travers le monde qui questionne les clichés attachés aux périphéries urbaines dans ses photographies. Influencé par le philosophe Édouard Glissant et la question du «tout-monde», il se définit lui-même comme un «attracteur étrange» dans son recueil de photos «péripherique»²⁶ paru en 2005 à la suite des émeutes. Basé à Gennevilliers, il a été exposé dans les plus grands musées du monde et a donc véhiculé des images plus réalistes des banlieues françaises en dehors de la France.

Les émeutes de 2005 restent donc un déclencheur majeur de cette révolution culturelle avec des documentaires offrant un narratif différent des médias nationaux qui ont immédiatement relayé la version des policiers sans prendre en compte celle des habitants eux-mêmes. Le documentaire *365 Jours à Clichy-Montfermeil*, de 2006 est à cet égard exemplaire de cette contre-narration. Le réalisateur Ladj Ly, habitant de la cité des Bosquets à Clichy-Montfermeil pendant les émeutes a non seulement imposé une version différente des évènements mais il a également révolutionné le film dit «de banlieue» avec *Les Misérables*, succès international nominé aux Oscars dans la catégorie internationale. En tant qu'ancien élève des Ateliers Médicis, il a voulu transmettre son savoir en ouvrant une école de cinéma et ainsi assurer la relève²⁷.

²⁶ Voir le site officiel de Mohamed Bourouissa: <<https://www.mohamedbourouissa.com>>, consulté le 23 juillet 2025.

²⁷ Carole Sterlé, *Clichy-Montfermeil: le cinéaste Ladj Ly forme la relève*, «Le Parisien», <<http://www.leparisien.fr/seine-saint-denis-93/clichy-montfermeil-le-cineaste-ladj-ly-forme-la-releve-25-09-2018-7902210.php>>, consulté le 24 juillet.

D'autres artistes visuels ont contribué à offrir des récits différents, et ce sur plusieurs formats, que ce soit le documentaire, le film ou la bande dessinée: l'artiste Remedium publie une bande-dessinée ayant le même but que le documentaire de Ladj Ly, c'est-à-dire d'offrir un calendrier des évènements de 2005 à Clichy-sous-Bois qui présente un point de vue divergeant des discours officiels. La bande-dessinée, prépubliée sur Mediapart, est aujourd'hui épuisée, mais disponible en lecture gratuite en ligne²⁸. Outre les arts visuels, la littérature et les musiques urbaines, autrefois deux formats plutôt séparés, vont aujourd'hui de pair chez des artistes comme Abd Al Malik, Oxmo Puccino ou Disiz, qui publient tour à tour et de manière fluide des romans, des recueils de poèmes, ou des morceaux de rap²⁹, mettant les émeutes (et leurs causes) en scène avec leurs propres mots.

3. Émeutes et cultures urbaines: le poids mémoriel de la littérature et de la musique

Les émeutes de 2005 ont par conséquent laissé une trace indélébile dans les cultures urbaines qui ont été des véhicules importants de la mémoire des émeutes, et qui s'insèrent dans une histoire plus large: celle des luttes sociales qui animent les banlieues depuis de nombreuses décennies, avec une volonté grandissante de conserver une mémoire de ces luttes. Au fur et à mesure que certaines cités HLM sont détruites pour cause d'insalubrité, la question mémorielle devient plus pressante: que faire des histoires de ces centaines d'habitants qui voient leur lieu d'habitation démolis? Le film *Gagarine*³⁰ pose cette question avec le personnage principal, Youri, qui refuse de quitter sa tour, sur le point d'être détruite et, à la fin du film, les témoignages des ha-

²⁸ Sur le site de *La cité des esclaves*: <http://lacitedesesclaves.org/2013/09/26/obsidion-chronique-dun-embrasement-volontaire>, consulté le 24 juillet.

²⁹ Voir par exemple *Le dernier français* d'Abd Al Malik ou *Mines de cristal* d'Oxmo Puccino qui incluent de la poésie, des slams écrits ou des paroles de leurs morceaux.

³⁰ Alseni Bathily et al. *Gagarine*. Dirigé par Fanny Liatard and Jérémy Trouilh, Cohen Film Collection, Kanopy Streaming, 2020, <https://laurellibrary.kanopy.com/node/14715338>, consulté le 9 octobre 2025.

bitants de cette cité qui posent des questions liées à la mémoire de ces lieux. De la même façon que certains historiens ont mis l'accent sur les difficultés à faire surgir le passé colonial français en histoire, l'histoire des banlieues est difficile à intégrer au récit national, tant elle a été l'objet de relégation sociale et politique. La question mémorielle en banlieue fait face à plusieurs obstacles, notamment une subordination de la banlieue à Paris intra-muros: comme l'affirme Isabelle Galichon, «l'empreinte mémorielle de certains territoires demeure invisible, ce qui ne signifie pas pour autant que cette mémoire n'existe pas»³¹. Ces mémoires existent donc, mais demeure la question d'en laisser une trace tangible dans l'espace culturel français. Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, certaines expositions et de nombreux artistes ont eu pour tâche d'inscrire ces mémoires dans le patrimoine culturel français avec l'accent mis sur certains événements, dont les émeutes de 2005, qui apparaissent également dans la littérature et les musiques urbaines.

Le terme de «littérature urbaine» est apparu pour la première fois dans le monde universitaire avec quelques publications qui cherchaient une nouvelle nomenclature pouvant faire suite à la littérature «beur» des années 1980³², notamment celles d'Illaria Vitali qui utilise l'expression dans un article intitulé «De la littérature beure à la littérature urbaine: le regard des «Intrangères»». De nombreuses maisons d'édition se sont saisi de l'ampleur médiatique des émeutes de 2005 pour publier des romans qui traitent de la vie en banlieue. Entre 2006 et 2007 paraissent de nombreux romans dont l'intrigue se passe dans la banlieue parisienne avec une volonté de donner une voix à des écrivains engagés dans un projet collectif, celui de Qui Fait la France? qui veut inscrire les banlieues et les émeutes de 2005 en littérature. On peut citer entre autres le roman de Mohamed Razane intitulé *Dit violent* paru chez Gallimard, *Banlieue noire* de Thomé Ryam, ou *Banlieue Voltaire* de Didier Mandin aux éditions Des-

³¹ Isabelle Galichon, *Quel laboratoire mémoriel pour les banlieues?*, «Mémoire en jeu», 26 décembre 2016: <<https://www.memoires-en-jeu.com/varia/quel-laboratoire-memoriel-pour-les-banlieues>>, consulté le 24 juillet 2025.

³² Voir les travaux de Christina Horvath, Laura Reeck, et de Stève Puig notamment sur la littérature urbaine.

nel. Les romans de Rachid Djaïdani et bon nombre des romans publiés aux éditions Sarbacane, parus dans la collection Exprim' (comme *Sarcelles-Dakar* d'Insa Sané) peuvent également être inclus dans cette mouvance urbaine qui offre de nouvelles perspectives sur les causes des émeutes. Ces romans dits «urbains» s'inscrivent donc dans la mouvance plus large des cultures urbaines, et proposent aux lecteurs «des mots sous les émeutes» comme le suggère le bandeau du roman de Mohamed Razane.

Les musiques urbaines ont également été un moyen de refléter les problèmes agitant les banlieues en octobre et novembre 2005, réactivant le lien entre chanson engagée et mouvements sociaux. On se souvient qu'après les soulèvements de mai 68 eût lieu une rencontre unique entre trois chansonniers célèbres: Léo Ferré, Georges Brassens et Jacques Brel. Ainsi, le 6 janvier 1969 à Paris, donc quelques mois après les événements, les trois artistes furent réunis autour d'une table-ronde pour discuter de questions contemporaines³³. De la même manière, à la suite des émeutes urbaines d'octobre et novembre 2005, une table-ronde similaire fut mise en place, avec trois autres artistes: Joey Starr du groupe NTM, Ekoué du groupe La Rumeur, et le rappeur Disiz. La comparaison entre les trois chansonniers et les trois rappeurs et le discours qu'ils tiennent poussent le spectateur à se demander si en presque quatre décennies, les débats ne s'articulent pas davantage sur la question de la ségrégation urbaine et sur la place des minorités visibles au sein de la société que sur la question de classe. Les trois rappeurs ont des approches un peu différentes quant à leur engagement et à la question de la présence des banlieues dans l'espace socio-politique, mais une chose est sûre: l'impact des mouvements décoloniaux et une nouvelle approche de l'histoire coloniale ont alimenté le rap post-2005, avec encore une fois la volonté de nommer les deux victimes pour ne pas oublier.

³³ «Il a fallu six mois à un jeune journaliste pour réunir Brel, Brassens et Ferré autour d'une table en 1969», Franceinfo du 2 novembre 2019: <https://www.franceinfo.fr/culture/musique/video-il-a-fallu-six-mois-a-un-jeune-journaliste-pour-reunir-brel-brassens-et-ferre-autour-d'une-table-en-1969_3685481.html>, consulté le 9 octobre 2025.

De nombreux morceaux comportent donc des références aux émeutes, tant et si bien qu'il est impossible de tous les nommer, mais quelques morceaux restent exemplaires dans leur façon de contrecarrer les discours étatiques et de garder une trace de la mémoire de Zyed et Bouna en musique.

En 2006, par exemple, la rappeuse engagée Keny Arkana reprend le discours du ministre de l'Intérieur de l'époque Nicolas Sarkozy dans un morceau intitulé *Nettoyage au Karcher*. Les mots fâcheux de Nicolas Sarkozy le 19 juin 2005, qui avait évoqué le besoin de «nettoyer les cités au Kärcher» et de se débarrasser de «la racaille», avaient marqué les habitants de la cité des 4.000 à la Courneuve, suite à la mort de Sid-Ahmed Hammache³⁴.

«Nettoyage au karcher, sortez les dossiers du placard
 C'est à L'Élysée que se cachent les plus grandes des racailles!
 Nettoyage au karcher
 «Gouvernement honteux, que rien n'amène à la démission»
 Nettoyage au karcher, sortez les dossiers du placard
 C'est à L'Élysée que se cachent les plus grandes des racailles!»

Dans le morceau, Arkana parvient à retourner le message contre son utilisateur en affirmant que les crimes dont on accuse les habitants des banlieues ne sont probablement pas aussi graves que ceux commis impunément par certains hommes politiques corrompus.

En janvier 2007, à l'initiative d'un groupe de jeunes et de militants de Clichy-sous-bois, un album de rap intitulé *Morts pour rien*³⁵ rend hommage à Zyed et Bouna avec la participation d'artistes reconnus comme Kery James, Diam's, Akhenaton, Alibi Montana, Faf Larage. L'album contient également un morceau composé et interprété par les élèves du collège Robert-Doisneau.

³⁴ Voir l'archive sur le site de l'INA: <<https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/nicolas-sarkozy-2005-karcher-banlieue-violences-politique-4000-courneuve>>, consulté le 22 juillet 2025.

³⁵ G.B, *Le CD d'hommage à Bouna et Zyed est en vente*, «Le Parisien», 12 janvier 2007: <<https://www.leparisien.fr/seine-saint-denis-93/le-cd-d-hommage-a-bouna-et-zyed-est-en-vente-legion-d-honneur-pour-le-maire-12-01-2007-2007671660.php>>, consulté le 20 juillet 2020.

Au total, 164 artistes ont participé à la réalisation de ce disque de rap en hommage aux deux adolescents.

Dans sa chanson Hiro, en référence au personnage Hiro Nakamura qui a le pouvoir de voyager dans le temps, le rappeur marseillais Soprano imagine tout ce qu'il aurait pu faire pour modifier certains évènements de l'histoire. Un de ses souhaits est de «débrancher le transfo d'EDF avant que Zyed et Bouna n'arrivent», une façon dédramatisée de rendre hommage aux deux adolescents:

«J'aurais été à Clichy-sous-Bois
 Débrancher le transfo d'EDF avant que Zyed et Bouna arrivent
 J'aurais été chez Kunta Kinte ou sur Gorée
 Pour leur donner des fusils avant que les colons arrivent»

Ces morceaux accomplissent au moins deux choses: ils rétablissent certaines vérités sur les banlieues en retournant le discours étatique contre lui-même (le non-respect des lois n'est pas que l'apanage des banlieusards, mais concernent également les instances étatiques) et inscrivent dans les mémoires les noms des victimes de la police, ces morceaux devenant porteurs d'une histoire des banlieues qui s'établit par fragments à défaut d'une présence dans les programmes de l'Éducation Nationale³⁶. De nombreux évènements serviront plus tard à garder la mémoire des deux adolescents, y compris un concert avec Youssoupha et Mac Tyer à l'espace 93, salle de concert à Clichy³⁷ et bien d'autres qui inscrivent les deux adolescents dans l'histoire des banlieues de manière indélébile.

A la mort de Nahel Merzouk en 2023, les cultures urbaines parviennent encore à mettre «des mots sous l'émeute». Le jeune homme, français d'origine algérienne par sa mère et marocaine par son père connaît une mort dans des circonstances tristement similaires à celles de Zyed Benna et Bouna Traoré, à Nanterre

³⁶ Stève Puig, *La culture urbaine au secours de la République: vers une nouvelle "francité"?*, dans *La France contemporaine: unité et diversités, polarisations et solidarités* (dir. Michel Gueldry et Armelle Crouzières-Ingenthal, American Association of Teachers of French, Illinois, 2020).

³⁷ Lucie Aubourg, *Comment Clichy-sous-Bois se souvient de Zyed et Bouna*, «VICE», 28 octobre 2015: <<https://www.vice.com/fr/article/comment-clichy-sous-bois-se-souvient-de-zyed-et-bouna>>, consulté le 20 juillet 2025.

en 2023. Deux différences majeures existent pourtant: tout d'abord, dans le cas de Zyed et Bouna, l'intention de donner la mort n'est pas prouvée puisque les jeunes s'électrocutent en tentant d'échapper à la police, alors que dans le cas de Nahel, il est clair que le policier a cherché à abattre le jeune homme. D'autre part, les réseaux sociaux n'avaient pas la même importance en 2005 qu'en 2023. Désormais, une vidéo prise par un smartphone peut faire le tour du monde en quelques minutes, ce qui rend les discours étatiques et les médias nationaux moins influents que les réseaux sociaux.

Encore une fois, la culture sert de plateforme cathartique pour les habitants de banlieue puisqu'à la suite de la mort de Nahel, Nicolas Sene, un habitant de Nanterre, écrit *Nemetodorum*, une pièce mettant en scène les récits de jeunes Nanterrois après la mort de Nahel. Elle est présentée comme une perspective alternative sur les événements qui ont suivi ce drame, mettant l'accent sur les expériences des habitants du quartier pour contrecarrer la version diffusée dans les médias nationaux. On peut également citer la pièce de la sociologue Fatima Ouassak, porte-parole du mouvement Front de mères, intitulée *Comme Ali*, qui donne voix à un jeune garçon de neuf ans qui ne comprend pas pourquoi il est traité différemment à cause de sa religion. La pièce, notamment jouée à Lausanne³⁸, pose la question de la perception des enfants d'origine maghrébine en France et de leur degré de «dangerosité» perçue par les autorités, qui ne les voient pas comme des enfants mais comme des ennemis intérieurs pour reprendre l'expression de Mathieu Rigouste³⁹. Le roman urbain et les musiques urbaines continuent donc à être des véhicules pour cette mémoire des émeutes, et les inscrivent dans une histoire plus large, celle des mouvements de résistance en banlieue.

Vingt ans ont passé depuis les révoltes urbaines qui ont agité la France en octobre et novembre 2005. Malgré le fait que de

³⁸ Voir le site du Festival Cité Lausanne: <<https://2025.festivalcite.ch/fr/p/comme-alii>>, consulté le 9 octobre 2025.

³⁹ Mathieu Rigouste, *L'ennemi interieur: la généalogie coloniale et militaire de l'ordre sécuritaire dans la France contemporaine*, La Découverte, 2009.

nombreux problèmes endémiques subsistent, une nouvelle génération, qui maîtrise les codes des réseaux sociaux, a pu mettre en avant des initiatives positives provenant de ces espaces, modifiant ainsi peu à peu les perceptions des habitants de banlieues. En parallèle, les cultures urbaines se sont imposées en France, et à travers de nombreux domaines (musique, littérature, film, documentaire, podcast, etc), une nouvelle génération d'artistes a contribué à montrer que les cultures urbaines sont porteuses de mémoires, non seulement de la vie quotidienne de leurs habitants, mais aussi d'événements qui ont marqué une triste chronologie d'injustices. Dans son livre *Enfant des lieux bannis*, le rappeur ROST avait inclus une chronologie des soulèvements en banlieue:

Petit rappel des émeutes urbaines:

- 1979 – premières émeutes à Vaulx-en-Velin (agglomération lyonnaise)
- 1981 – Les Minguettes (banlieue lyonnaise)
- 1983 – Les Minguettes à nouveau
- 1990 – Vaulx-en-Velin
- 2000 – Montbéliard (département du Doubs)
- 2003 – Valdegour (Nîmes)
- 2005 – Clichy-sous-Bois (banlieue parisienne)
- 2007 – Villiers-le-Bel (banlieue parisienne) (208)

Il semblerait malheureusement que cette chronologie ne soit pas sur le point de s'achever, comme en témoigne des événements plus récents, dont la mort de Nahel Merzouk, et de bien d'autres, mais en mettant l'accent sur l'humanité et la dignité des habitants de banlieue plus que sur l'urbanisme et le matériel, ces artistes urbains se font véritablement historiens de ces événements.

Les émeutes urbaines ont une histoire longue de plus de quatre décennies, mais 2005 demeure un tournant important car à partir de cette date, les artistes urbains intègrent une meilleure connaissance du passé colonial français et du continuum colonial dans les banlieues françaises. Leurs œuvres, souvent militantes, ont donc de plus en plus une portée décoloniale, nourrie d'outils popularisés par une nouvelle génération d'historiens et de militants qui, grâce à des podcasts, diffusent de nouvelles idées et moyens de résistance. Ils réunissent par ailleurs des sa-

voirs et des outils politiques formés dans les quartiers populaires français pour ces mêmes habitants, réaffirmant le caractère politique des émeutes, ce qu'Ulysse Rabaté appelle «streetologie»⁴⁰, néologisme évoquant le potentiel libérateur des savoirs de la rue.

⁴⁰ Ulysse Rabaté, *Streetologie: savoirs de la rue et culture politique*, Rennes, Editions du commun, 2024.

Francesca Aiuti

Abd Al Malik et la reformulation poétique de la notion de banlieue

Introduction: La banlieue, un espace urbain et artistique en mutation

Dans l'imaginaire collectif français, la banlieue a longtemps été synonyme d'exclusion sociale, de violence urbaine, de marginalisation et de stigmatisation, souvent résumée à une série de clichés médiatiques, politiques ou culturels. Pourtant, au XXI^e siècle, cet espace urbain est devenu un haut lieu de création artistique et culturelle. Le Musée de l'Histoire de l'Immigration, au Palais de la Porte Dorée à Paris, accueille du 11 avril au 17 août 2025 une exposition intitulée *Banlieues chéries*. Une immersion artistique au cœur de l'histoire des banlieues, visant à dépasser les clichés, rassemblant plus de 200 documents d'archives, peintures, installations, vidéos et photographies. Cela témoigne de l'émergence, dans la France contemporaine, d'une vague culturelle cherchant à transformer la perception et la vision des "quartiers sensibles"¹. Le rap, le cinéma, la littérature, mais aussi les arts visuels ou la photographie s'en emparent pour proposer des récits alternatifs, plus complexes, plus sensibles. Dans ces formes d'expression, la banlieue se réinvente – dans les langues, les formes et les imaginaires. Elle devient le théâtre de tensions sociales, identitaires et esthétiques, mais aussi le creuset de visions du monde nouvelles, plus nuancées et plus proches de l'expérience vécue.

¹ Cfr. Hervé Vieillard-Baron, *Quartiers «sensibles» et politique de la ville: bilan d'une recherche*, «L'Espace géographique», 29.3, 2000, pp. 237-254.

Parmi les voix les plus singulières qui s'élèvent pour raconter, redéfinir et humaniser la banlieue, celle d'Abd Al Malik se distingue par une démarche à la fois poétique et politique. Rappeur, écrivain, réalisateur d'origine congolaise, cet artiste pluridisciplinaire puise dans ses racines banlieusardes pour déconstruire les stéréotypes et proposer une lecture inédite de cet espace complexe. Artiste protéiforme, il fait de la banlieue le cœur battant de sa création, non pour en offrir un simple témoignage, mais pour en réinventer les contours. Il ne se contente pas de raconter la banlieue; il la reformule poétiquement, en adoptant un regard intérieur, profondément empathique et ouvert sur l'autre. Cette reformulation poétique de la banlieue s'inscrit dans un double mouvement: d'un côté, donner une voix aux invisibles, aux relégués; de l'autre, réconcilier des espaces et des identités long-temps opposés. Loin des clichés, des discours monolithiques et des caricatures médiatiques, Abd Al Malik invite à repenser la banlieue non comme un lieu figé et condamné, mais comme un territoire vivant, riche de potentialités humaines et culturelles.

Cet article se propose d'explorer cette reformulation poétique à travers l'analyse de son œuvre littéraire, musicale et audiovisuelle. Trois axes principaux structureront notre réflexion: d'abord, la définition renouvelée de la banlieue; ensuite, sa représentation sensorielle et humanisée à travers les images, les mots et les sons; enfin, la déconstruction des oppositions binaires et la réconciliation des espaces et des identités. Il s'agira ainsi de montrer comment, dans une poétique du "faire peuple", les voix de la périphérie s'affirment, se réconcilient avec elles-mêmes et avec la République, en transformant la banlieue en un levier d'universalité.

1. *Définir la banlieue: de la cité à la "Tess"*

Né à Paris en 1975, Abd Al Malik grandit à Strasbourg, dans le quartier du Neuhof, marqué par la précarité et l'isolement. Cette expérience de terrain nourrit son œuvre et sa pensée. Dans son autobiographie *Qu'Allah bénisse la France*, il décrit la cité comme un espace de contradictions:

La vie de ces expatriés du Congo et du Zaïre oscillait entre vice et vertu, entre espoir et résignation. Pour la plupart la France était un théâtre, une scène figée, où ils étaient à peine acteurs; ils n'étaient plus que des bouts d'Afrique vidés de son esprit et jetés à la dérive. C'est sur le terreau de la cité, en me nourrissant de cette culture aliénée, que je devais grandir².

La cité apparaît ainsi comme un espace ambivalent: à la fois lieu d'espoir et de projection pour des familles immigrées en quête d'ascension sociale, et espace marqué par l'enfermement symbolique et matériel. Ce territoire, souvent nié dans sa complexité ou fantasmé par ceux qui l'observent depuis le centre, cristallise des représentations biaisées issues d'un imaginaire collectif profondément ancré dans l'histoire coloniale. Les habitants des banlieues populaires sont en effet majoritairement originaires d'anciennes colonies africaines (Congo, Algérie, Maroc, etc.). Leur situation actuelle – marquée par la précarité, la relégation spatiale et la stigmatisation – est l'héritage direct de l'histoire coloniale: une histoire de domination, de dépossession culturelle et de hiérarchisation raciale. Le sociologue Didier Lapeyronnie a mis en lumière la manière dont les hiérarchies, les représentations et les pratiques discriminatoires mises en place pendant la période coloniale ne se sont pas éteintes avec la décolonisation. Elles se sont reconfigurées dans l'espace métropolitain, notamment à travers la manière dont l'État, les médias et les institutions traitent les populations issues de l'immigration postcoloniale. Il qualifie ainsi les banlieues françaises de «théâtre colonial», où les habitants, sous l'œil d'un spectateur extérieur, se voient enfermés dans des catégories réductrices, stigmatisantes et souvent essentialisantes. Ce regard, loin d'être neutre, agit comme un dispositif de dépossession symbolique: il empêche les habitants de ces quartiers de se réapproprier leur propre récit et de se représenter eux-mêmes dans l'espace public. Cela rejoint l'idée d'Abd Al Malik selon laquelle ces personnes sont devenues «des bouts d'Afrique vidés de son esprit et jetés à la dérive»³: une image poignante qui montre la perte de repères culturels, identitaires et symboliques, causée à la fois par l'arra-

² Abd Al Malik, *Qu'Allah bénisse la France*, Paris, Albin Michel, 2004, p. 20.

³ *Ibidem*.

chement au pays d'origine et par l'absence de réelle intégration dans la société française. Dans cette perspective, la fracture sociale que traverse la société française ne saurait être dissociée de ce que Lapeyronnie nomme une «fracture coloniale» – fracture héritée, non résolue, qui donne sens et structure à l'exclusion contemporaine, en l'instituant comme un ordre normatif⁴. Autrement dit, les inégalités actuelles ne relèvent pas d'un dysfonctionnement ponctuel, mais bien d'un système historique, reproduit et consolidé par des mécanismes de marginalisation et de hiérarchisation racialisée.

C'est dans ce contexte de relégation sociale et spatiale, marqué par l'absence de perspectives et la précarité structurelle, qu'Abd Al Malik évoque ses errances adolescentes dans son autobiographie et dans la chanson *Soldat de plomb*:

Soldat de plomb [...]
 J'étais adolescent
 quand j'ai vu le destin
 prendre un calibre
 et nous descendre un par un
 mort par overdose
 par arme à feu
 par arme blanche ou par
 pendaison [...]
 Bien sûr qu'un sourire nous
 aurait fait plaisir
 juste un peu d'attention
 et peut-être ça aurait été
 autrement
 nous aurions été des
 enfants normaux
 et pas des enfants soldats⁵

Le texte témoigne d'une réalité brutale vécue par une génération de jeunes issus des quartiers populaires, exposés très tôt à la violence, à la mort et à la marginalisation. Les vers traduisent une expérience collective de déréliction: «quand j'ai vu le des-

⁴ Didier Lapeyronnie, *La banlieue comme théâtre colonial, ou la fracture coloniale dans les quartiers*, in Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Sandrine Lemaire (dir.), *La fracture coloniale*, Paris, La Découverte, 2005, pp. 209-218, p. 210.

⁵ Abd Al Malik, *Soldat de plomb*, «Gibraltar», Atmosphériques/Universal, 2006.

tin / prendre un calibre / et nous descendre un par un» dresse un tableau saisissant de la fatalité vécue comme une exécution systématique. Le destin, personnifié et armé, devient l'agent d'un système implacable qui broie la jeunesse issue des cités. Les différentes causes de décès – overdose, armes, pendaison – ne sont pas anecdotiques, elles dessinent une cartographie de la mort sociale, dans laquelle les jeunes deviennent les premières victimes de l'indifférence institutionnelle. Le refrain, lui, brise toute tentation de lecture fataliste ou essentialiste. Il introduit une hypothèse bouleversante mais lucide: «Bien sûr qu'un sourire nous aurait fait plaisir, juste un peu d'attention et peut-être ça aurait été autrement». Ce conditionnel n'est pas un artifice rhétorique; il remet en cause le déterminisme social, en suggérant que l'amour, la reconnaissance et l'attention – aussi simples soient-ils – auraient pu infléchir le cours des choses. Abd Al Malik refuse ainsi de réduire ces trajectoires brisées à une quelconque "nature violente" des jeunes de banlieue. Il réintroduit l'humanité au cœur de récits souvent déshumanisés. En opposant les termes «enfants normaux» à «enfants soldats», l'artiste interroge avec force la responsabilité collective: comment une société en arrive-t-elle à fabriquer ses propres fantômes? Le terme «soldat» renvoie à une jeunesse enrôlée malgré elle dans un combat dont elle ne maîtrise ni les causes ni les règles, assignée à une guerre sociale et symbolique contre un système qui l'exclut dès le départ.

Cette chanson, comme l'autobiographie dont elle prolonge les thèmes, s'inscrit dans une volonté de restitution d'une mémoire minorée, et participe à la création d'un contre-récit, à la fois intime et politique. Elle traduit une volonté de transformer la douleur en parole, la chute en témoignage, et surtout, de rendre audible une souffrance souvent tue ou caricaturée. Ce basculement intérieur, entre rage contenue et lucidité naissante, constitue un moment clé dans le parcours d'Abd Al Malik. *Soldat de plomb* raconte l'enfance volée, marquée par la violence, la solitude et la mort, mais laisse aussi entrevoir une faille dans le déterminisme social: celle qu'ouvre la possibilité d'un autre regard, d'une autre voie. Et c'est précisément cette brèche qu'il décide d'explorer.

Passionné par la lecture, il trouve dans les livres une forme d'évasion intellectuelle, mais aussi un moyen d'élaborer une distance critique par rapport au monde qui l'entoure. Soutenu par un professeur qui reconnaît son potentiel, il intègre l'institut privé Sainte-Anne, un «établissement d'élite où pratiquement aucun enfant du Neuhof n'était entré avant»⁶. Il comprend alors que le véritable problème des banlieues, selon ses mots, «c'est le déterminisme, la conscience d'un destin indépassable»⁷ – déterminisme causé par la marginalisation, l'exclusion de la vie culturelle et l'absence de figures de référence extérieures:

En réalité, les miens et moi-même étions des enfants légitimes de la République, mais nous vivions (et étions vus) comme des bâtards, comme des enfants qui n'étaient pas (et n'avaient pas été) désirés par la France. En outre, dans les cités où nous grandissions, nous n'avions à notre disposition aucune expérience qui nous aurait fait vivre la France autrement que dans l'abandon. Pour le meilleur et souvent pour le pire, la rue – qui par la force des choses était devenue notre mère patrie de substitution – nous donnait comme unique perspective les statuts de délinquant, de sportif, de rappeur ou d'acteur du cinéma, ces citoyennetés de remplacement. La rue, la cité [...]. Pendant longtemps la France pris pour moi le visage de cette marâtre lunatique qui tout à la fois me contrôlait au faciès, m'incitait à devenir riche – en assimilant la richesse exclusivement à la matière –, et m'enfermait dans la culture de la tribu racisée, du viol et de la violence. C'est à travers le prisme de cette normalité biaisée que je voyais, que je vivais, que beaucoup d'entre nous vivent encore la France et la République⁸.

Dans ce passage, Abd Al Malik déconstruit le mythe d'une égalité républicaine partagée, en révélant au contraire la fracture symbolique qui sépare les habitants des cités du récit national. Il mobilise une image puissante d'exclusion filiale: les jeunes de banlieue sont les enfants d'une République qui les a engendrés mais jamais véritablement reconnus. L'usage du mot "bâtard" n'est pas anodin: il suggère une filiation niée, une appartenance administrative sans reconnaissance affective ou symbolique. Ils sont à la fois de la République, mais pas dans la République.

⁶ Abd Al Malik, *Qu'Allah bénisse la France*, cit., p. 22.

⁷ *Ibidem*, p. 81.

⁸ Abd Al Malik, *Réconciliation. Comment faire peuple au XXI^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 2021, pp. 43-44.

C'est donc en réaction à cette expérience de disqualification symbolique qu'Abd Al Malik décide de reprendre la main sur son propre récit. Son projet artistique et politique s'ancre d'abord dans une volonté de redonner sens aux mots, à commencer par celui de cité – terme chargé d'héritages historiques, coloniaux et sociaux.

1.1 *La cité: un espace et un destin*

Dans *La guerre des banlieues n'aura pas lieu*, Abd Al Malik propose une (re)définition profondément critique et lucide de la notion de cité, à travers une série de formulations qui en explorent les multiples facettes. Cette redéfinition, construite à la manière d'un lexique engagé, donne à voir un espace urbain chargé de significations contradictoires, souvent perçu de l'extérieur à travers des prismes stigmatisants:

*Cité nom féminin (latin *civitas*):*

1. Ensemble de logements à loyer modéré.
2. Manifestation d'une logique de survie, d'une politique urbaine souvent déshumanisée et déshumanisante qui sert à juger de l'extérieur sous les traits de tous ceux précisément qui sont extérieurs à sa réalité dans le vécu comme dans la pensée.
3. Ensemble d'individus minoritaires gueulant sur tout et sur tout le monde, sous le regard réprobateur – mais pas ou peu entendu, car pas ou peu relayé par les médias – de la majorité donc silencieuse.
4. Mensonge. Promesse d'un avenir meilleur pour les plus démunis, mais promesse qui a tourné au cauchemar, au ghetto. C'est le terreau de la colère urbaine. Et, bien qu'il puisse y régner une réelle joie de vivre, ses habitants y souffrent souvent du poids d'un destin qui semble insurmontable, comme s'ils étaient tous dans une prison à ciel ouvert...⁹.

La première définition – «Ensemble de logements à loyer modéré» – renvoie à la dimension strictement matérielle et urbanistique de la cité: elle désigne un lieu précis, structuré autour des HLM, construit dans le cadre de politiques de logement social. C'est le versant le plus neutre, presque administratif, du mot.

⁹ Abd Al Malik, *La guerre des banlieues n'aura pas lieu*, Paris, Cherche Midi, 2010, pp. 41-42.

Cependant, Abd Al Malik ne s'arrête pas à cette lecture superficielle. La deuxième définition introduit une lecture plus critique et sociale: la cité devient «une logique de survie», produit d'une politique urbaine «souvent déshumanisée et déshumanisante». Ici, l'espace devient un dispositif: il n'est plus seulement un lieu d'habitation, mais un mécanisme produit par des choix institutionnels, où l'humain est relégué au second plan. Cette définition souligne également le regard extérieur posé sur la cité – un regard souvent biaisé, construit par ceux qui n'en partagent ni la réalité quotidienne, ni les codes culturels, ni les enjeux sociaux. La troisième définition accentue encore cette opposition entre perception extérieure et vécu intérieur: la cité est décrite comme «un ensemble d'individus minoritaires gueulant sur tout et sur tout le monde», mais cette expression, volontairement provocante, est contrebalancée par l'idée d'une parole peu relayée par les médias. Ce qui est mis en cause ici, c'est le silence imposé à la majorité des habitants, réduits au statut de minorité bruyante ou problématique, alors même que leur voix est rarement entendue ou représentée fidèlement. Enfin, la quatrième définition fait basculer la réflexion dans une forme de désillusion: la cité est qualifiée de «mensonge», c'est-à-dire une promesse non tenue. Présentée initialement comme un levier d'ascension sociale et un espoir pour les plus démunis, elle se révèle être un «cauchemar», un «ghetto» – image forte qui renvoie à l'enfermement, à la marginalisation, mais aussi à la tension permanente. Cependant, Abd Al Malik introduit une nuance importante: malgré cette réalité oppressante, «une réelle joie de vivre» peut y régner. Cette ambivalence est essentielle. Elle montre que la cité, loin d'être uniquement un lieu de souffrance, peut aussi être un espace de liens, de culture et d'identité partagée. Toutefois, cette joie coexiste avec «le poids d'un destin qui semble insurmontable», exprimé par la métaphore d'une «prison à ciel ouvert», soulignant le sentiment d'enfermement structurel et d'impuissance sociale.

L'ensemble de cette définition met donc en lumière la complexité du phénomène. La cité est à la fois un espace physique, un produit de choix politiques, un miroir de la société et un révélateur d'injustices. Mais elle est aussi un lieu où s'expriment

résistance, créativité et réinvention. C'est dans cette optique qu'il faut comprendre la remarque d'Elisa Bricco et de ses collègues dans la Présentation du numéro *“Banlieues”*: *entre imaginaires et expériences*. Elles insistent sur la nécessité de reconnaître la polysémie du mot «banlieues», c'est-à-dire la multiplicité de ses significations. Cette démarche vise à «rendre justice» à la diversité des réalités concrètes vécues dans ces espaces, mais aussi aux multiples représentations – souvent contradictoires – qui leur sont associées dans les discours médiatiques, politiques ou artistiques¹⁰. Cette remarque est centrale pour comprendre la démarche d'Abd Al Malik. À travers ses œuvres, il cherche précisément à déconstruire ces images stéréotypées, et à révéler la banlieue dans toute sa complexité humaine et artistique. Loin d'un simple *“ghetto”* ou d'un espace de violences, la banlieue devient chez lui un lieu de création, d'expression et de lutte, où se construit une poétique singulière.

1.2 *La “Tess”*: la banlieue vécue et incarnée

La poétique de la banlieue chez Abd Al Malik se manifeste avant tout à travers le langage, les mots choisis, et la manière dont les habitants se réapproprient les désignations de leur espace de vie. Ce travail linguistique n'est pas anodin: il révèle une volonté double et complémentaire. D'un côté, il s'agit de dire une réalité souvent douloureuse, marquée par la marginalisation, l'injustice et la précarité. De l'autre, il s'agit de proposer une réinvention symbolique de cette réalité, en la dégageant des stéréotypes et des stigmates qui l'enferment. Les récits littéraires et musicaux issus des banlieues – en particulier le rap – participent de cette dynamique. Comme le rappelle Christian Béthune, le rap transforme les codes esthétiques et langagiers pour faire émerger une parole plurielle, porteuse d'une revendication sociale, politique et identitaire¹¹.

¹⁰ Elisa Bricco et al., *Présentation*, in Elisa Bricco et al. (dir.), *“Banlieues”*: *entre imaginaires et expériences*, «Itinéraires», 2016-3, 2017, pp. 3-7, p. 3.

¹¹ Cfr. Christian Béthune, *Le rap: une esthétique hors-la-loi*, Paris, Autrement, 1999.

Dans ce contexte, le choix des mots devient un acte de résistance. C'est pourquoi Abd Al Malik, plutôt que de recourir au terme institutionnel, froid et extérieur de «cité», lui préfère la dénomination populaire et internalisée de «Tess». Comme l'a remarquée Judith Butler, la réappropriation de termes péjoratifs par des groupes marginalisés est une stratégie de résistance politique. Sa théorie des actes de langage «insurrectionnels» ouvre la possibilité d'une action qui ne fantasme pas «la restauration d'une autonomie souveraine dans le discours», mais qui, au contraire, joue de la dépendance aux formes d'adresse sanctionnées pour en faire une résistance au quotidien¹². L'appellation utilisée par Abd Al Malik, issue du verlan de «cité» et ancrée dans l'usage quotidien des habitants, lui permet ainsi de transformer un mot connoté négativement en une définition personnelle qui à la fois subvertit et humanise l'espace. Elle le rend plus intime, plus incarné, plus fidèle à ce qu'il est réellement pour celles et ceux qui y vivent:

Ici, c'est "la Cité". Nous, [...] on dit "la Tess" ...

Quand un gros fait divers ou des élections se pointent à la une de l'actualité, on a l'impression que toute vie normale s'arrête aux frontières de la Tess.

Alors que non, alors qu'on y pleure, qu'on y rit, qu'on y doute, qu'on s'y perd, qu'on s'y retrouve, qu'on y aime, qu'on y éprouve de la haine comme partout ailleurs...

Finalement, la Tess, c'est comme une grosse usine nucléaire qui pourrait éclairer tout le pays si on l'utilisait à bon escient. Mais, en vrai, c'est des bombes atomiques en devenir qu'on laisse à l'abandon¹³.

Ce passage est emblématique du regard que porte l'auteur sur la banlieue: il en souligne la richesse existentielle, la densité émotionnelle, et surtout, l'universalité. En décrivant des expériences telles que l'amour, la perte, la joie, le doute, Abd Al Malik fait tomber les frontières symboliques entre la banlieue et le reste de la société. Il insiste sur le fait que la Tess n'est pas un monde à part, mais un monde parmi d'autres, où l'on vit pleinement, malgré les difficultés. La métaphore de «l'usine nucléaire»

¹² Cfr. Judith Butler, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, New York, Routledge, 1997, p. 145. C'est nous qui traduisons.

¹³ Abd Al Malik, *La guerre des banlieues n'aura pas lieu*, cit., pp. 34-35.

joue ici un rôle central: elle condense la vision qu'a l'auteur de la banlieue comme réservoir d'énergie humaine et créative, potentiellement capable d'irradier l'ensemble de la société. Cette puissance est cependant ignorée, négligée, abandonnée, transformant ce potentiel en menace – les «bombes atomiques en devenir». Par cette image, Abd Al Malik dénonce à la fois l'injustice de la marginalisation et le gâchis d'une richesse humaine inexploitable tant que les mécanismes d'exclusion perdurent. Selon Michèle Tribalat, «[l]a notion même de "banlieue" est souvent confondue avec celle de minorité visible, conduisant à une lecture simpliste et ethnocentrique des dynamiques sociales qui s'y jouent»¹⁴. Ce réductionnisme alimente les peurs, les amalgames et rend impossible une compréhension véritable des dynamiques internes aux banlieues.

Or, Abd Al Malik s'oppose frontalement à cette vision. Il ne cherche pas à faire entendre une soi-disant minorité visible, mais à donner voix à une majorité silencieuse, trop souvent ignorée dans les discours dominants. À travers son œuvre, il déconstruit les représentations négatives pour faire apparaître la Tess comme un espace habité: un lieu réel, tangible, dans lequel se vivent des expériences profondes, des contradictions, des drames, mais aussi des élans d'espoir, de solidarité et de créativité. Ainsi, la Tess n'est ni un ghetto, ni un décor, ni un symbole vide: elle est une réalité incarnée, un territoire humain, traversé de tensions mais aussi porteur d'avenir. Cette revalorisation passe par un ancrage dans le vécu, dans les mots des habitants eux-mêmes, et par une volonté de bâtir, par la langue et l'art, une autre image de la banlieue – plus juste, plus complète, plus humaine.

2. *Dire, chanter et représenter la banlieue pour l'humaniser*

À travers l'ensemble de ses œuvres, Abd Al Malik s'attache à redonner voix, lumière et dignité à ce territoire souvent marginalisé ou caricaturé. Face aux représentations médiatiques stéréotypées et déshumanisantes de la banlieue, il mobilise diffé-

¹⁴ Michèle Tribalat, *Les yeux grands fermés. L'immigration en France*, Paris, Denoël, 2010, p. 70.

rents supports – textes, sons, images – pour en restituer la complexité. Sa démarche artistique, qu'elle soit littéraire, musicale ou visuelle, vise à rendre visibles la diversité des expériences, la richesse des émotions et la valeur intrinsèque des vies qui s'y déroulent.

2.1 *Par les images: une poétique visuelle de la cité*

Le film *Qu'Allah bénisse la France* (2014), adaptation cinématographique de son autobiographie, illustre avec finesse cette approche. Les plans larges sur la cité (cfr. illustration 1 et 2), les scènes où le protagoniste observe silencieusement son environnement (cfr. illustration 3), montrent la banlieue comme un espace à la fois figé et habité. Ces images traduisent une forme de limbo: une temporalité suspendue, où la dureté du quotidien coexiste avec une beauté inattendue, presque fragile.

Les teintes souvent grisâtres, renforcées par le choix d'Abd Al Malik de réaliser *Qu'Allah bénisse la France* en noir et blanc, ainsi que les paysages urbains baignés dans la lumière du crépuscule, composent une esthétique singulière, à la fois mélancolique et lumineuse. Cette approche visuelle reflète toute la complexité du territoire représenté: la cité ne se réduit plus à un simple décor sordide, elle devient un espace porteur de poésie, révélant une beauté latente inscrite dans ses murs, ses rues, ses habitants.

Cette poétique visuelle se manifeste également à travers des formes hybrides mêlant poésie et photographie, comme en témoigne le livre *La guerre des banlieues n'aura pas lieu*, où les poèmes dialoguent avec des images capturant des instants de la vie quotidienne. Un exemple saisissant est le poème *Le petit écran (effet miroir)*:

Le petit écran est le cœur de cette société
 Et comme en elle, tout y est faux
 tant qu'il n'ose pas la refléter
 cette société dans son entièreté¹⁵.

¹⁵ Abd Al Malik, *La guerre des banlieues n'aura pas lieu*, cit., p. 30.



(Illustration 1: scène du film *Qu'Allah bénisse la France*, Abd Al Malik, 2014, © Canal+)



(Illustration 2: scène du film *Qu'Allah bénisse la France*, Abd Al Malik, 2014, © Canal+)



(Illustration 3: scène du film *Qu'Allah bénisse la France*, Abd Al Malik, 2014, © Canal+)

Ce poème est accompagné d'une photographie représentant des habitants du Neuhof assis sur un banc, issus de différentes générations et origines ethniques, incarnant ainsi une communauté diverse. Ce dispositif multimédia puissant dénonce le regard partiel et déformé des médias, qui peinent à saisir la totalité – et la normalité – d'une société pourtant vivante. Il instaure ainsi un miroir brisé, fragmenté, qui déforme la banlieue aux yeux du reste du pays, mettant en lumière une fracture profonde entre représentation médiatique et réalité sociale.

Enfin, les clips vidéo des morceaux de rap d'Abd Al Malik participent eux aussi à ce processus d'humanisation. Par le mouvement de l'image, la force du texte et l'énergie sonore, ils offrent une immersion sensorielle dans la vie de la banlieue, où la réalité brute est transfigurée par l'art. Le montre, en particulier, le clip vidéo de la chanson *Allogène (j'suis un stremon)*, dans lequel un personnage vêtu de noir, au visage numérisé, méconnaissable et multicolore – claire opposition aux “faciès” – danse dans l'espace gris des gratte-ciels banlieusards, se réappropriant l'espace et le langage en tant que “stremont”, verlan de “monstre”¹⁶.

Ainsi, à travers ces différentes formes artistiques – cinéma, poésie, photographie et vidéo – Abd Al Malik déconstruit les stéréotypes réducteurs liés à la banlieue, offrant une représentation plurielle et profondément humaine, où la beauté et la complexité de ces territoires trouvent enfin leur juste place.

2.2 *Par les mots et les sons: redonner voix à la banlieue*

Au-delà des images, c'est avant tout par les mots qu'Abd Al Malik relève la richesse émotionnelle de la banlieue. Dans ses textes, il manie avec maîtrise musicalité, poésie et force évocatrice du langage pour traduire les espoirs, les blessures et la dignité des habitants.

Prenons, par exemple, les paroles de la chanson *Rentrer chez moi*, qui dépeignent avec une intensité bouleversante le quotidien d'un jeune de banlieue:

¹⁶ Abd Al Malik, *Allogène (j'suis un stremon)*, «Scarifications», [PIAS] Le Label, 2015.

Le soleil se termine au loin, embrase les tours,
 Je marche seul comme ceux que n'embrasse plus l'amour.
 Les rues sont larges, pavées d'or d'mes souvenirs d'enfance
 Et les murs noircis d'jaune pisse triste adolescence¹⁷

Ces images mêlent subtilement lumière et obscurité, enfance et mélancolie, traduisant ce fragile équilibre entre beauté et douleur propre à l'expérience de la banlieue. Le refrain «Je veux rentrer chez moi, laissez-moi simplement rentrer chez moi» cristallise un désir profond d'appartenance, de paix intérieure et de reconnaissance. La parole d'Abd Al Malik est ainsi à la fois poétique et politique, mais sans tomber dans la dénonciation frontale. Elle incarne une humanité partagée, une mélancolie collective, et surtout, une volonté farouche de ne pas être défini uniquement par la violence ou l'exclusion. Elle transforme ce territoire en un espace digne de poésie, un lieu symbolique où la parole devient un outil puissant de réappropriation de son destin.

Cette prise de conscience invite à rompre avec les fatalismes ambients et à inventer de nouvelles narrations. Le *transmedia storytelling*, tel que défini par Henry Jenkins comme «l'expansion et la densification d'un monde fictionnel»¹⁸, trouve ici une application concrète. Dans son article *La banlieue un genre de fiction*, Alice Géraud souligne que «[l]a banlieue, dans la littérature et les arts, s'affirme désormais comme un genre à part entière, qui interroge non seulement la réalité sociale mais aussi les formes narratives et esthétiques»¹⁹. Bettina Ghio insiste, de son côté, sur le rôle du rap et de la littérature de banlieue pour «interroger la langue, les formes narratives et la visibilité politique»²⁰. Abd Al Malik incarne pleinement cette dynamique: en conjuguant poésie et rap, mots et images, il renouvelle le récit

¹⁷ Abd Al Malik, *Rentrer chez moi*, «Gibraltar», Atmosphériques/Polydor, 2006.

¹⁸ Henry Jenkins, *The Aesthetics of Transmedia. Response to David Bordwell*, <http://henryjenkins.org/blog/2009/09/the_aesthetics_of_transmedia_i.html>, consulté le 11 juillet 2025.

¹⁹ Alice Géraud, *La banlieue un genre de fiction*, «Libération», <https://www.libération.fr/livres/2014/06/10/la-banlieue-un-genre-de-fiction_1037687/>, consulté le 10 juillet 2025.

²⁰ Bettina Ghio, *Sans fautes de frappe. Rap et littérature*, Marseille, Le mot et le reste, 2016, p. 83.

de la banlieue en adoptant un regard intime, tout en inversant les perspectives visuelles dominantes. Sa démarche esthétique, qui déconstruit les codes narratifs et syntaxiques traditionnels, traduit une urgence: celle de sortir des cadres imposés pour saisir et représenter la singularité et la complexité de l'expérience de la cité.

3. Déconstruire et réconcilier: la banlieue comme espace de transformation sociale et poétique

La poétique d'Abd Al Malik ne se limite pas à humaniser la banlieue. Elle vise également à déconstruire les clichés, à remettre en question les représentations binaires et réductrices qui enferment ces territoires dans des identités figées. Mais elle va plus loin encore: elle ouvre une voie vers la réconciliation, entre les individus et entre les espaces, en travaillant à un "faire peuple" plus inclusif, capable de concrétiser un "vivre ensemble" réellement partagé.

3.1 La banlieue refoule le centre: inverser les perspectives

Dans ses œuvres, Abd Al Malik souligne la manière dont la banlieue est symboliquement refoulée par le centre: marginalisée, invisibilisée, stigmatisée, comme il le dénonce dans la chanson *L'Envers et l'Endroit*:

On s'imaginait grand voyou puéril dans nos rêves,
Et la presse fit des contre-sens très peu pour que le mal cesse,
Mais c'est en nous que la fin de l'histoire fallait voir,
Faut bien que tu saches que quand on ne t'aime pas, sûr on ne te comprend pas²¹

Ce passage illustre la double peine vécue par les habitants des cités: condamnés à la fois par le regard extérieur et par l'incapa-

²¹ Abd Al Malik, *L'Envers et l'Endroit*, «Le face à face des coeurs», Barclay, 2004.

cité de la société à les écouter. Mais la réponse d'Abd Al Malik n'est ni dans la colère brute ni dans le rejet: elle réside dans la prise en charge de soi, la réappropriation de l'identité, la création. Comme le formule Anthony Pecqueux, la banlieue est «une scène d'une créativité urbaine qui met en cause les normes dominantes et construit de nouvelles formes d'appartenance»²². C'est précisément ce que fait Abd Al Malik: il ramène la périphérie au centre, déconstruit les récits dominants et ouvre un dialogue nouveau entre les identités et les territoires. Sa démarche contribue ainsi, de manière originale, à dessiner ce que Basile Michel a défini comme des «centralités périphériques», mettant en lumière l'existence, les réalités et les enjeux de centralités dans des espaces habituellement catégorisés comme périphériques, rompant avec la vision duale et radiale du modèle centre-périphérie qui domine dans les analyses spatiales²³.

3.2 Réunir les espaces et les identités: vers un “faire peuple” collectif

L'œuvre d'Abd Al Malik est donc éminemment politique et sociale. Elle appelle à remettre les habitants des périphéries au cœur du récit national: «La première manière de changer les choses, c'est de prendre le peuple de la périphérie ou plutôt qu'il se prenne lui-même en main et qu'il se remette au centre. [...] Les écouter, c'est complexifier le récit [...] Et complexifier les êtres, c'est sortir de ces sociétés binaires...»²⁴. La poésie, le rap, le cinéma et la littérature deviennent ainsi des outils pour dépasser les oppositions entre «eux» et «nous», entre centre et marge, et pour réinventer une appartenance collective fondée sur la pluralité.

Dans *Rain Man*, il évoque cette quête de reconnaissance mutuelle:

²² Anthony Pecqueux, *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 40.

²³ Basile Michel, *Centralité périphérique: quand les arts et la culture dessinent des centralités en banlieue*, «Revue des sciences sociales», 71, 2024, pp. 70-81, p. 70.

²⁴ Abd Al Malik, *Réconciliation*, cit., p. 98.

Nouveau Albert Camus, OG, sage poète de la rue
 [...] On a tous besoin d'amour, la haine nous a fait prendre de détours
 [...] Si les hommes sont des miroirs / Pourquoi ne peut-on pas se voir?
 [...] On devient donc tous les "on dit"
 D'où le mépris, on est les repris de justice
 De la justesse si tu parles de la tess
 MF on regarde le monde de face
 Écoute, nos textes sont des interfaces
 Regarde-moi, c'est toi dans une glace²⁵

La poésie devient ici interface: un espace de rencontre, un lieu d'identification réciproque. Abd Al Malik se fait ainsi le promoteur d'une nouvelle idée d'universalité, à la fois esthétique et politique. En effet, sur le plan formel, il joue avec la langue, déconstruit la syntaxe et fond les sujets pour suggérer une idée d'universalité:

C'est ainsi que ma démarche en tant que poète consiste à jouer à déconstruire la syntaxe, à fondre les sujets pour suggérer l'idée d'universalité. [...] La fonction principale de cette démarche, qui est esthétique, est de symboliser l'universel en travaillant à faire des connexions inédites [...] et créer ainsi de l'harmonie là où la plupart ne voient que dissonance²⁶.

Cette esthétique de la dissonance réconciliée incarne une ambition politique: montrer que la banlieue est un fragment de l'universel – riche, humain, porteur d'histoire. Cette ambition s'inscrit dans un projet plus vaste de réconciliation. Pour Abd Al Malik, les valeurs républicaines et laïques ne doivent pas diviser, mais rassembler: «Il s'agit de comprendre que les bornes républicaines et laïques ne sont pas là pour séparer, mais pour nous rassembler tous, avec nos différences, sous une même bannière de solidarité, d'intelligence et d'humanité»²⁷.

C'est dans cette optique qu'il se positionne comme un homme-pont, un passeur entre univers sociaux, culturels et spirituels souvent perçus comme incompatibles. Le "faire peuple" qu'il propose repose ainsi sur un mouvement collectif, nourri par la culture, l'éducation et l'art. Il ne s'agit pas simplement

²⁵ Abd Al Malik, *Rain Man*, «Scarifications», [PIAS] Le Label, 2015.

²⁶ *Ibidem*, p. 81.

²⁷ Abd Al Malik, *Camus, l'art de la révolte*, Paris, Hachette Pluriel, 2016, p. 134.

de cohabiter, mais de co-construire un récit commun: «C'est en faisant germer cette idée, ce sentiment (avec l'aide de la culture, de l'art et de l'éducation) dans l'esprit de tou.te.s les Français.es, qu'elle finira par s'épanouir naturellement dans tous nos quartiers populaires, tous nos villages et tous nos centres-villes...»²⁸. Mais c'est surtout l'art qui permet cette opération de synthèse, en la liant à un combat social et politique bien précis. C'est pourquoi Abd Al Malik revendique une pratique artistique influencée par la pensée déconstructionniste, en particulier celle de Jacques Derrida:

Ce sont les côtés initiatiques et déconstructionnistes qui ont [...] toujours guidé mes choix. Et parce que ces méthodologies de l'esprit et de la raison se révèlent toujours forcément dans un décalage chronologique, c'est bien aujourd'hui – à l'heure de toutes les radicalisations, du pic du règne de la quantité et de la pensée binaire et du hip-hop comme pivot de la pop culture – qu'elles doivent prendre pleinement leurs fonctions salvatrices. C'est ainsi que ma démarche en tant que poète – et pas que *rapologiquement* parlant – consiste à jouer à déconstruire la syntaxe, à fondre les sujets pour suggérer l'idée d'universalité. La fonction principale de cette démarche, qui est esthétique, est de symboliser l'universel en travaillant à faire des connexions inédites, en associant dans la forme ce qui ne l'est pas habituellement, et créer ainsi de l'harmonie là où la plupart ne voient que dissonance. L'idée de départ étant de faire du rappeur que je suis, dans mon cheminement, simplement un artiste, comme sur un autre plan du «mec de cité» un citoyen, ou du Noir que je suis aussi, à l'évidence, un être humain²⁹.

Derrida, en conceptualisant la déconstruction, ne propose pas de détruire la structure, mais d'en révéler les tensions internes, de mettre à nu les hiérarchies invisibles qui organisent le savoir et le sens. Selon lui, chaque structure littéraire ou culturelle porte en elle des forces refoulées qui la minent de l'intérieur. Il s'agit alors de solliciter la structure – du latin *sollus* (tout) et *citare* (pousser) – c'est-à-dire de l'ébranler, de la faire vibrer depuis ses marges³⁰.

²⁸ *Ibidem*, p. 54.

²⁹ Abd Al Malik, *Réconciliation*, cit., p. 82.

³⁰ Cfr. Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 13.

Abd Al Malik applique cette pensée au champ artistique: en réintroduisant dans le discours dominant des récits jusqu'ici marginalisés, il libère ces forces désertées et remet en mouvement ce qui avait été figé. Déconstruire, pour lui, c'est faire émerger de nouvelles voix, remettre au centre ceux qu'on avait relégués à la périphérie: «Raconter son histoire c'est se réapproprier son destin. [...] Jusqu'à aujourd'hui c'étaient d'autres personnes qui racontaient l'histoire du peuple de la périphérie. Et l'idée c'est de prendre le peuple de la périphérie ou plutôt qu'il se prenne lui-même et qu'il se remette au centre»³¹. Par ce geste, il renverse les imaginaires dominants. L'art devient un outil de réappropriation identitaire, une stratégie de visibilité, un levier de dignité. La banlieue n'est plus un lieu de relégation, mais un espace créatif, vivant, en mutation permanente. Une cité humaine.

Conclusion: la poétique d'une banlieue réinventée

À travers son œuvre, Abd Al Malik propose une reformulation poétique et politique de la notion de banlieue, loin des stéréotypes réducteurs. En redonnant voix à la "Tess", en déjouant les regards extérieurs, en déployant une esthétique plurielle, il en dépasse les représentations caricaturales, souvent binaires ou misérabilistes, pour en révéler toute la richesse humaine, artistique et politique. La banlieue est ainsi repensée comme un espace d'humanité, de création et d'espoir. Loin d'être une simple géographie urbaine, elle devient un concept vivant, un foyer d'énergies qui interroge notre société dans ses fondements mêmes: questions d'identité, de mémoire, de justice et de reconnaissance.

Par l'image, la parole, le rythme et la forme, il dénonce le déterminisme social, le refoulement symbolique et les récits figés, tout en ouvrant des voies vers la réconciliation, la complexification et envisageant la diversité comme un levier d'universalité. Son travail ouvre ainsi des pistes nouvelles pour la réflexion artistique et politique: comment, à travers la poésie et le récit,

³¹ Abd Al Malik, *Réconciliation*, cit., p. 98.

réconcilier les individus avec leurs territoires, leurs histoires, et entre eux? Comment faire de la banlieue un lieu non plus de séparation, mais de dialogue et de construction commune?

La réponse d'Abd Al Malik est claire: par l'art, le langage, la mise en lumière des voix oubliées, la banlieue peut s'inventer une nouvelle légitimité. Cette légitimité ne repose pas sur une reconnaissance institutionnelle seule, mais sur une réappropriation symbolique et sensible. C'est dans ce mouvement de réinvention qu'elle trouve son avenir – et que la société dans son ensemble peut espérer progresser. À travers la complexification des récits et la fusion des identités, il participe à l'élaboration d'un “faire peuple” ancré dans la solidarité, la reconnaissance mutuelle et la dignité.

En définitive, l'entreprise d'Abd Al Malik ne se limite pas à une entreprise artistique: elle constitue une intervention culturelle et politique à part entière. Elle déconstruit les frontières traditionnelles entre centre et périphérie, entre visible et invisible, entre dominant et dominé, pour construire une société où l'art devient un outil de justice symbolique, et la banlieue un espace d'humanité partagée.

Rym Ben Tanfous

Fonctions sémiologiques et intertextuelles du fait-divers en littérature de banlieue

Prenez un fait, filmez-le, il devient divers¹.

Introduction

La surabondance évènementielle ou *over-plotting* est l'une des caractéristiques du roman contemporain en général et du roman de banlieue en particulier, et ce par la présence dans l'«usage exagéré de la coïncidence, d'une série d'évènements fortuits qui génèrent des intrigues toujours plus complexes et parfois invraisemblables, en mettant de côté la nécessité de vraisemblance [...]»². Or, le plus fréquemment, ces évènements correspondent à ceux que les médias rapportent au sujet des banlieues: trafics en tous genres, séquestration, viols, meurtres et suicides sont des éléments centraux de l'intrigue des romans, ou du moins du contexte narratif général qui en déterminent le cheminement. Quoique le fait divers ait servi d'inspiration aux romanciers du XIXe qui se sont employés à en anoblir le contenu, il reste au cœur d'une «esthétique paradoxale [...] inconfortable» «pour laquelle le fait divers est à la fois un matériau brut, une “donnée”, un “fait de société” incontournable, et un repoussoir es-

¹ Mabrouk Rachedi, *Le poids d'une âme*, Paris, Lattès, 2006, p. 119.

² «Nei testi di molti autori la *métafiction* si legge inoltre nella volontà di *over-plotting*, che si esplica, per esempio, nell'uso esasperato delle coincidenze, di una rete di casi fortuiti che costruiscono intrecci sempre più complessi e talvolta inverosimili, accantonando il bisogno di verosimiglianza [...].» Ilaria Vitali, *La nebulosa beur. Scrittori di seconda generazione tra spazio francese e letteratura-mondo*, Bologne, I libri di Emil, 2014, p. 203 [Sauf mention contraire, les traductions et les italiques sont de l'auteure de cet article].

thétique»³. Dès lors, il devient intéressant de se jouer de cette source qui est littéralement en marge de la littérature, à l'image des auteurs qui nous intéressent. Si la sémiotisation correspond au «processus de production de sens» qui s'inscrit dans une rationalité sociale, le fait divers permettrait de construire un pont entre cette construction «non nécessairement intentionnelle et le plus souvent non consciente»⁴ et l'intention poétique esthétiquement marquée des auteurs. Ce processus est rendu possible par la mise en place du pacte romanesque et la construction du simulacre⁵ nécessaire à l'évocation d'événements imaginaires illustrant les tensions au sein de la société française. Ainsi se profileront les contours d'une sémiotisation de la banlieue par l'usage du fait divers fictionnel en tant qu'objet narratif imaginaire donnant lieu à une poétique de la subversion.

Nous nous proposons d'étudier des romans parus entre 1999 et 2010: *Boumkœur*⁶ et *Viscéral*⁷ de Rachid Djaïdani, *Banlieue noire*⁸ de Thomté Ryam, *Le Poids d'une âme*⁹ de Mabrouk Rachedi, *Cités à comparaître*¹⁰ de Karim Amellal, *Commissaire Krim*¹¹ de Y.B., ainsi que *Du Plomb dans le crâne*¹², *Gueule de bois*¹³ et *Daddy est mort... Retour à Sarcelles*¹⁴ d'Insa Sané.

³ Philippe Hamon, *Introduction. Fait divers et littérature*, in «Romantisme», 1997, 97, Le fait divers, p. 15.

⁴ Béatrice Turpin, *Pour une sémiotisation de l'hybridation. Discours et sémiotisation de l'espace. Les représentations de la banlieue et de sa jeunesse*, Paris, L'Harmattan, 2012.

⁵ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, Poétique, 1989.

⁶ Rachid Djaïdani, *Boumkœur*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1999. Désormais désigné sous le sigle B.

⁷ Rachid Djaïdani, *Viscéral*, Paris, Seuil, 2007. Désormais désigné sous le sigle V.

⁸ Thomté Ryam, *Banlieue noire*, Paris, Présence Africaine, 2006. Désormais désigné sous le sigle BN.

⁹ Mabrouk Rachedi, *Le Poids d'une âme*, Paris, JC Lattès, 2006. Désormais désigné sous le sigle LPA.

¹⁰ Karim Amellal, *Cités à comparaître*, Paris, Stock, 2006. Désormais désigné sous le signe CC.

¹¹ Y.B., *Commissaire Krim*, Paris, Grasset, 2008. Désormais désigné sous le signe CK.

¹² Insa Sané, *Du Plomb dans le crâne*, Paris, Sarbacane, coll. «Exprim'», 2008. Désormais désigné sous le signe DPDLC.

¹³ Insa Sané, *Gueule de bois*, Paris, Sarbacane, coll. «Exprim'», 2009. Désormais désigné sous le signe GDB.

¹⁴ Insa Sané, *Daddy est mort... Retour à Sarcelles*, Paris, Sarbacane,

Notre hypothèse est que le fait divers en tant que discours déterminant les représentations sociales concernant les individus de banlieue en impacte la sémiotisation et que, par sa tendance au basculement soudain, il permet de mettre en relief l'absence d'un «point de repère stable et durable»¹⁵ tant sur le plan symbolique qu'éthique.

Après une mise au point théorique, nous questionnerons le lien entre *over-plotting* et fait divers par le biais de la notion de Destin. Ensuite, nous mettrons en relief la présence du fait divers dans la trame narrative. Dans une troisième étape, nous nous intéresserons au lien entre les représentations sociales et la métafiction. Enfin, nous étudierons les valeurs intertextuelles et la présence polyphonique du fait divers dans le corpus.

1. Cadre théorique

Le fait divers est un récit caractérisé par un «agencement fixe»¹⁶ qui permet d'inclure toutes les informations concernant l'évènement sans chercher à l'«expliquer», mais en jouant sur l'inconscient du Lecteur, ses pulsions et ses frustrations. Sur le plan narratif, il est caractérisé par des éléments fixes (analepses détaillant les circonstances, description des personnages et énigme suspendant sa résolution) et des procédés invariants tels que la disproportion entre l'acte et son motif, la «rareté»¹⁷ de l'évènement, de sa cause ou la discordance avec les personnes impliquées qui sont toujours des gens ordinaires¹⁸. Le fait divers personnalise peu la figure du policier et a tendance à «noy[er]» sa «logique [...] dans le pathétique»¹⁹. Le hasard, la malchance

coll. «Exprim'», 2010. Désormais désigné sous le signe DMRS.

¹⁵ Nina Bünker, *Les geôles de la différence? Quêtes identitaires post-migratoires d'une minorité noire en France urbaine*, Berlin, Peter Lang Verlag, 2013, p. 102.

¹⁶ «Fait divers», in *Encyclopédie Universalis*, <<https://www.universalis.fr/encyclop%C3%A9die/fait-divers/>>, consulté le 9 octobre 2025.

¹⁷ Roland Barthes, *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1966, p. 228.

¹⁸ Laetitia Gonon, *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.

¹⁹ Roland Barthes, *Essais critiques*, cit., p. 228.

et la «coïncidence ordonnée»²⁰ y occupent une place centrale et sont signifiants d'une conception du Destin, de la présence d'une fatalité intelligente, voire d'une puissance divine renversant la situation jusqu'à l'exactitude. Le fait divers contribue à rassurer et à irresponsabiliser²¹ l'individu contemporain en conservant des limites ambiguës entre rationnel et irrationnel; c'est aussi une forme de littérature, quoique réputée de qualité inférieure, du fait de l'échafaudage de son propre «ordre formel dans lequel le sens est à la fois posé et déçu»²². Au niveau linguistique, l'écriture fait-diversière se nourrit et s'imprègne volontiers du «fonds commun d'expressions administratives, policières ou médicales»²³ de son époque. Ainsi, le fait divers se construit en tant que discours second par la réécriture des rapports de police, de médecine légale et des documents judiciaires²⁴.

Le roman contemporain est souvent imprégné de la réalité sociologique de son époque; toutefois, il est marqué par une prise de conscience des limites du traitement narratif du fait divers, depuis 1980. La fictionnalisation ne s'effectue plus en héritage avec la veine réaliste qui s'en est beaucoup inspirée; le fait divers est devenu un motif pour estomper les frontières entre réalité et fiction grâce à plusieurs procédés: ce sont notamment la déstrukturention du récit (voix multiples), la remise en question énonciative autocritique²⁵, la présence d'incipits multiples²⁶ signalant les tâtonnements hésitants des commencements et la multiplica-

²⁰ *Ibidem*, p. 233.

²¹ *Ibidem*, p. 234.

²² *Ibidem*, p. 233.

²³ Laetitia Gonon, *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 279.

²⁴ Cfr. Laetitia Gonon, «Chapitre 2. Les emprunts du fait divers criminel aux rapports officiels», *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 175-198.

²⁵ Dominique Viart, «Les fictions critiques de la littérature contemporaine / Daewoo de François Bon, Fayard, 300 p. / *L'adversaire*, d'Emmanuel Carrère, Gallimard, «Folio», 219 p. / *Corps du roi* de Pierre Michon, Verdier, 101 p. », «Spirale», 201, mars-avril 2005, p. 11, <<https://www.erudit.org/fr/revues/spirale/2005-n201-spirale1059198/18724ac.pdf>>, consulté le 9 octobre 2025.

²⁶ *Ibidem*.

tion «des monologues de protagonistes et des instances chargés de juger»²⁷ les faits divers.

2. Over-plotting et *fait divers*

Chez Djaïdani et Sané, le Destin sert explicitement de raison à la concomitance d'évènements tragiques arbitraires. Par exemple, Lies, le héros de *Viscéral* de Djaïdani, est confronté à un cas de conscience à la suite du décès par suicide d'un détenu à l'aide des bandes de boxe qu'il avait oubliées après l'entraînement. Son ami Gazouz fait office de conseiller spirituel en replaçant le questionnement éthique dans une perspective métaphysique, qui irresponsabilise le personnage: «toi t'y es pour rien si le mec a donné fin à ses jours, c'était écrit c'est la mektoubisation mon frère» (V., p. 128). Le Destin est aussi invoqué dans *Gueule de bois* de Sané pour expliquer la succession d'évènements contrecarrant la quête des héros: le contexte semblait favorable, «seulement le *mektoub* s'acharnait encore et toujours contre [les personnages]. On appelle ça la fatalité; tout était sans doute déjà écrit» (GDB, p. 175). Dans *Gueule de bois*, la voix du narrateur anonyme et omniscient laisse fréquemment place à une autre voix mise en relief par l'usage des caractères italiques. Cet énonciateur est plus distancié: il fait usage du métalangage et s'adresse aux principaux acteurs des faits divers en leur apportant des clés de compréhension de «[leur] histoire». Nous identifions, dans ces passages métareprésentationnels, la présence de l'instance auctoriale²⁸ qui questionne les limites textuelles et esthétiques de l'écriture romanesque. La dernière phrase du roman est particulièrement significative et condense les capacités critiques et autocritiques du roman: «Un pion se meurt sur l'échiquier, abattu par le fou planqué dans la foule qu'un grillon rieur a rayé... au crayon à papier» (GDB, p. 235). La métaphore filée de l'échiquier est signifiante à plus d'un titre. D'abord, elle explicite la conscience des limites de la représenta-

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Colin. 2004.

tion en faisant référence au «crayon à papier»: le métalangage, présent par l'usage du verbe «rayer», matérialise le geste auctorial du «grillon», si enclin à se jouer de ses créatures de papier. De surcroît, rappelons que le gryllidé est un insecte dont le mâle est doté d'organes sonores à la base des élytres qui lui permettent d'attirer les femelles. Il partage avec l'écrivain son besoin instinctif d'être entendu/lu afin de pouvoir se perpétuer/disséminer ses idées. Par ailleurs, au niveau de la posture de l'inscripteur, l'échiquier permet de mettre en scène les enjeux politiques du fait divers: en réduisant le personnage principal instigateur d'un vol et d'un meurtre au statut de «pion» parmi d'autres, l'inscripteur explicite la marche de manouvers restreinte du héros qui est prédisposé à faire office de chair à canon; il place le policier, dans le rôle du «fou» et met en relief sa tendance à contourner les règles, sa démarche oblique dans l'objectif de préserver l'ordre social. Néanmoins, le pion-banlieusard et le fou-agent de police, continueront de jouer la partie en opposition ou en faveur du roi, sans jamais pouvoir modifier les règles et les normes qui leur sont imposées. Par conséquent, l'échiquier est un motif métafictionnel qui questionne les représentations sociales tout en conférant une forme critique à la fiction.

Cette perspective permet de lire autrement nombre de romans des banlieues et de dégager une cohérence dans la prédominance des faits divers violents. Dans notre corpus, deux cas se démarquent: *Le Poids d'une âme* de Rachedi et *Boumkœur* de Djaïdani. *Le Poids d'une âme* se lit rétrospectivement comme la déconstruction d'une tentative de suicide, à la suite d'un fait divers échafaudé par un inspecteur peu scrupuleux. Lounès Amri, un lycéen soupçonné de crime organisé en lien avec une filière terroriste, est en détention à l'infirmerie de la Santé quand il décide de mettre fin à ses jours. En plus de ce récit principal, un récit autonome est présent en alternance: la vie d'un cordier et le destin de sa famille marqué par les deux guerres mondiales et par un opportunisme fructueux au profit de l'occupation allemande. Aucun rapport thématique ou historique ne lie les deux histoires lisibles séparément. Le lien ne devient patent que lorsque, dans le dernier chapitre, une corde est laissée par inadvertance à la portée de l'adolescent, par une coïncidence ordonnée. Quand

la corde se rompt, la connexion via l'objet ayant permis le geste suicidaire s'explique, ainsi que la raison pour laquelle l'outil a fini par céder: le cordier l'a fabriquée en «escamotant [son] âme» (LPA, p. 188) après le suicide de sa femme. Les destins des personnages sont connectés par les faits divers et c'est même le premier suicide qui fait échouer le second, sauvant ainsi la vie de Lounès qui est sur le point d'être innocenté. Le roman se termine sur le sentiment d'une volonté providentielle ayant fait jouer son intelligence, conformément à la logique du fait divers, qui se trouve ainsi déconstruite et dilatée.

Dans *Boumkœur*, le héros victime de séquestration s'en sort indemne, alors que son kidnappeur est jugé et incarcéré, ce qui rétablit la justice et restaure l'ordre moral. Toutefois, cette apparente résolution est nuancée par le geste d'autodafé du héros qui se voulait écrivain en devenir. En effet, Yaz est pris à son propre jeu, puisqu'en voulant conter les événements marquants la vie des autres, il ne voit pas qu'il est lui-même acteur d'un fait divers en cours: «Faut en profiter, en ce moment, c'est à la mode, la banlieue, les jeunes délinquants, le rap et tous les faits divers qui font les gros titres des journaux» (B, p. 13). Conscient de la surmédiatisation qui entérine certaines représentations sociales des banlieues, le narrateur ambitionne de tourner la situation à son avantage tout en contribuant à modifier les stéréotypes sociaux. Quoiqu'il survive au fait divers, Yaz n'en prend pas moins conscience des limites de la création littéraire d'inspiration sociologique qu'il ambitionnait de produire. Fort de son vécu, il prend la mesure de l'importance de l'expérience individuelle, déclare l'inanité de cette mode et invite le Lecteur à quitter son écran pour voir la banlieue de ses propres yeux. Ce roman pionnier matérialise l'ambition critique métafictionnelle des romanciers des banlieues tout en admettant modestement les retombées limitées des œuvres produites.

Dans *Du Plomb dans le crâne*, Pat' la trique est un proxénète évoqué du point de vue de Tonton Black Jacket: il est à l'origine de la prostitution d'une mineure et instigateur de son viol collectif (DPDLC, p. 79), ce qui lui vaut de subir la foudre du policier lors de sa garde à vue. Le souteneur est en discordance avec le milieu bourgeois dont il est issu et évite la mise en examen grâce

aux relations de son père. Dans *Gueule de bois*, il récidive avant de se faire assassiner en représailles pour un délit de fuite. La succession de faits divers dont il est responsable (détournement de mineure, viol en réunion, délit de fuite) se fait crescendo, conduisant le coupable à sa fin tragique des mains vengeresses de Freddy, un jeune de Sarcelles. D'après l'inscripteur qui s'adresse aux personnages, la coïncidence par laquelle les chemins des deux protagonistes se croisent s'inscrit dans une forme de prédestination: «Allez, sois pas mauvais perdant. De toute façon, c'était déjà écrit, le mektoub comme on dit» (GDB, p. 219). Comme nous avons pu l'exposer ci-haut, le Destin est l'une des forces en présence dans le récit de fait divers dans lequel il impulse les coïncidences ordonnées; mais le «grillon rieur», en maître du sort des personnages, laisse volontairement planer une ambiguïté sémantique, fruit de l'emprunt à l'arabe et de la conception esthétique du roman. Le Mektoub, littéralement «ce qui est écrit» en arabe, peut être lu dans un sens propre à la création littéraire, ce qui conférerait au créateur le statut d'une entité toute puissante à l'échelle de l'univers fictionnel. Cependant, cette omnipotence est, comme souvent chez l'auteur, immédiatement sujette à questionnement. En s'adressant au personnage, l'inscripteur tente d'atténuer la gravité de sa fin: «Tu vas pas en faire un drame, tu savais bien que t'étais pas né dans le bon code postal» (GDB, p. 219). L'énoncé est explicitement adressé à Freddy qui vient de mourir et invoque l'argument de l'assignation à résidence: l'enchaînement d'évènements improbables concerne, avant tout, les citoyens des banlieues, ce qui implique que la surabondance évènementielle est prédéterminée par l'appartenance des personnages à l'espace périurbain.

3. Le fait-divers en tant qu'évènement

3.1 Le meurtre comme élément déclencheur

Le fait divers occupe parfois le rôle d'élément déclencheur de la narration. Dans *Commissaire Krim* d'Y.B., c'est la découverte du corps de Zayneb Bouslimane (CK, p. 9) qui impulse une enquête policière typique du genre. Toutefois, cet évène-

ment est caractérisé par plusieurs éléments qui contredisent les stéréotypes de l'intrigue policière. Au premier abord, le récit pousse la dimension sanglante du crime à son paroxysme: tout en décrivant le visage «jadis séduisant dont les restes aplatis tenaient [...] de la galette de sarrasin», le récit évoque le corps qui semble «dorm[ir] sur un lit de feuilles mortes» (CK, p. 9). Au second niveau, le récit est ponctué par d'autres faits divers dans une accumulation à effet jubilatoire. Par exemple, lors de son interrogatoire, un suspect évoque le meurtre par strangulation de sa mère parce qu'elle avait «grillé la file» à «une vieille» à la Poste (CK, p. 120). Cet exemple use du décalage entre le motif et l'acte commis, poussant ainsi la logique du fait divers jusqu'à l'absurde. L'interrogatoire de trois suspects aboutit à les disculper par les avœux de leurs participations respectives à un braquage de banque (CK, p. 72), à un «viol en réunion» (CK, p. 73) et à un réseau familial de trafic de cannabis (CK, p. 74) qui leurs servent d'alibis. L'univers narratif se construit par multiplication des faits et des contrefaits déviant à chaque fois de la représentation sociale évoquée en faveur d'une nouvelle qui s'oppose à la précédente, au point de finir par perdre toute valeur de vraisemblance et tout contact avec la réalité sociale évoquée initialement. Le récit devient un chassé-croisé imprévisible par amoncellement des traits de personnalités contradictoires chez les personnages. Ce qui, dans les premières pages, paraît être une mise en situation en faveur de la résolution du mystère est continuellement défait pour aboutir à la résolution absurde d'un homicide à la fois volontaire et involontaire. En poussant à l'extrême la dimension de la coïncidence ordonnée, *Commissaire Krim* déjoue les attentes du lecteur de roman policier: le tueur s'avère être le demi-frère caché de la victime qui rêvait de la tuer. Mais lorsqu'il monte à bord de son avion-cargo militaire à usage humanitaire et jette sur la cité qui l'a vu naître son bloc d'urine congelée et lestée d'un sablier, il ne s'attendait pas à ce que l'arme du crime atterrisse sur le crâne de celle qu'il haïssait tant. Ce qui apparaissait d'abord comme un crime d'honneur commis par un père et un frère intégriste sur une jeune femme voilée et «frivole» (CK, p. 153) s'avère être un accident inespéré pour le tueur. Grâce au fait divers, le récit de Y.B. exacerbe les

caractéristiques qui font du tueur un étranger, selon la définition élaborée par l'auteur lui-même dans *Allah superstar*: Abdel Lovbrog n'est ni tout à fait tunisien, ni tout à fait suédois et garde rigueur à son père de ne pas lui avoir appris à s'ancrer dans cette identité hybride.

Dans *Daddy est mort... Retour à Sarcelles* de Sané, le meurtre de Daddy/Bruno Ekonga sert d'élément déclencheur à une guerre entre les quartiers rivaux de Sarcelles et du 19^e. Les évènements promettent aux banlieusards d'«exister» par leurs exactions violentes et gratuites. Le récit rapporte l'agression arbitraire d'un inconnu dans le 19^e du point de vue de l'un des lyncheurs:

[...] je sais juste que les cinq minutes qu'on a passé à le piétiner, on riait fort. On riait comme des enfants bêtes et méchants. Sans haine. On avait beau mordre, on ne savait toujours pas haïr. On riait pour oublier que la rue se moquait de nous. [...] En vérité frangin, Daddy était mort. Il n'existe plus. C'était pour nous qu'on faisait tout ça. Pour exister et rigoler un peu. (DMRS, p. 187)

Le récit rétrospectif a une portée explicative soutenue par les termes axiologiques et modalisateurs («bêtes et méchants», «en réalité») et la structure rhétorique de la défense est nuancée en faveur de l'autocritique. Nous en retenons que les meurtres peuvent faire office de prétextes au déclenchement de la représentation qui se défait à mesure qu'elle progresse, ou bien produire une réaction en chaîne d'évènements violents. Par conséquent, la dimension métafictionnelle demeure constante. Cet aspect est encore plus explicite dans les passages où des émeutes sont représentées.

3.2 *L'émeute en tant que catalyseur de la tension narrative*

Le Poids d'une âme, *Viscéral*, *Du Plomb dans le crâne*, *Gueule de bois* et *Daddy est mort... Retour à Sarcelles* multiplient les points de vue de personnages au sujet des émeutes. Dans *Du Plomb dans le crâne* de Sané, l'émeute est d'abord représentée dans le récit de conscience du leader des émeutiers, Alassane (DPDIC, p. 59). Le roman théâtralise l'acte pyromane

(DPDLC, pp. 98-101) sur le gymnase du quartier en traçant une aura mythique au geste subversif des incendiaires: après le «déluge de feu» (DPDLC, p. 100), «ils se mirent à danser autour de leur veau d'or» (DPDLC, pp. 98-101). Entre cataclysme et apostasie, les banlieusards ne sont pas que de jeunes délinquants en manque d'action: «Ils brûlaient tout, sans conscience, sans remords, sans calculer. Ils laissaient s'exprimer tout ce qu'ils renfermaient de dément et d'excessif». (*ibidem*, p. 187) Leurs actions prémeditées sont le fruit de leur libre arbitre et s'inscrivent dans la contestation consciente de l'ordre dominant. Rapidement, le roman donne voix aux proches d'Alassane: c'est d'abord sa mère, puis sa petite amie Babeth qui ont voix au chapitre. Le récit se fait alors davantage polyphonique en proposant d'autres réflexions qui pluralisent la perception critique des émeutes. Le regard du protagoniste principal est scindé en deux parties respectives aux personnalités de Sonny alias Prince qui ont en commun de se reconnaître à divers degrés dans l'attitude des jeunes. Un dernier personnage, anonyme cette-fois, porte un regard angoissé sur les événements: une femme qui n'est associée à aucun personnage mais qui pourrait être la mère de n'importe lequel des émeutiers. Son portrait s'oppose aux représentations sociales stéréotypées au sujet des mères des cités prétendument négligentes envers leur progéniture. En ce sens, la multiplicité des points de vue contrebalance la poétisation de l'émeute tout en élargissant les perspectives subjectives à diverses catégories de protagonistes.

Par ailleurs, remarquons qu'un pont est créé entre le thème de l'émeute et celui du grand banditisme dans *Du Plomb dans le crâne*. Prince décide d'employer l'énergie destructrice des émeutiers contre un chef de la pègre parisienne. Il rémunère les émeutiers pour la perpétration de multiples incendies simultanés sur les propriétés du Pasteur avant d'attirer ce dernier dans un guet-apens et de permettre à la police de l'éliminer. Ainsi, les jeunes deviennent des adjoints dans la quête de vengeance du héros par une autre coïncidence ordonnée et sans avoir eu l'intention de sortir de leur cité. Le roman met par la même occasion en relief l'absence de lien objectif entre les émeutiers et les grands trafiquants, contrecarrant par-là la logique dominant les

représentations sociales qui se construit autour des prétendues intimes connexions entre les banlieusards et la pègre.

3.3 *Le dénouement tragique: violence et effet de malchance*

Dans *Banlieue noire* de Ryam, les personnages partis en virée dans l'hypercentre croisent une ambulance lors du trajet de retour en banlieue. Sous l'emprise de l'alcool/de stupéfiants, ils barrent la route au véhicule avant d'agresser les ambulanciers et de s'enfuir. À leur arrivée dans leur quartier, ils réalisent que les secouristes se dirigeaient vers leur cité afin de réanimer la mère de l'instigateur de l'agression. Endeuillé et coupable, le fils se suicide d'une balle dans le crâne en bas de son immeuble. Le roman ne cherche donc pas tant à contrecarrer la représentation médiatique de la banlieue qu'il n'en reprend les modalités afin de construire un récit alternatif démontrant les conséquences de l'attitude autodestructrice de certains habitants et ses retombées indirectes. L'agression des ambulanciers et le saccage du véhicule correspond au stéréotype du casseur et concentre l'idée d'une urbaphobie inhérente au jeune de banlieue. Le fait-divers en induit donc un second, puis un troisième dans un effet domino tragique.

Dans une dynamique similaire, la fin de *Viscéral* s'articule autour d'un braquage orchestré par des personnages des cités au cœur de l'hypercentre, rue de la Paix. Or, l'un des voleurs est abandonné par ses acolytes en voyant arriver un homme qu'ils prennent pour un policier. Ce dernier n'est en fait que le héros du roman, en costume et en plein tournage d'un film. L'accoutrement du policier portant à confusion, il meurt sous les coups de feu du braqueur, qui ne l'avait pas reconnu et qui, ironiquement, se trouve être son rival éconduit en amour. Le double fait-divers (braquage et homicide) s'enchâsse dans une spectacularisation de la violence grâce à l'artifice du costume. Il questionne la frontière entre réalité et représentation par le biais du motif de la fiction emboîtée dans la réalité fictionnelle. La question posée par l'œuvre touche à la capacité du spectateur à prendre de la distance face à la représentation, qu'elle soit médiatique ou artistique et à la façon dont sa vision du monde

se construit par son interaction avec le contenu visionné. Dans le cas de l'acteur maghrébin victime du subterfuge, une seconde question touche à la capacité de l'individu de banlieue à sortir des stéréotypes sociaux auxquels il est consigné: Lies a refusé de jouer le rôle du criminel et s'est imposé pour celui du policier, ce qui constitue un geste conscient d'opposition au système de représentation dont il est l'objet. Or, ce refus d'acquiescer le ramène tragiquement à la réalité criminelle des mêmes habitants de sa cité qu'il se refusait à fréquenter.

Boumkœur de Djaïdani propose une déconstruction de la prise d'otage perçue par la victime: le récit simultané part de l'entreprise narrative du héros qui entreprend de raconter le quotidien de sa cité «de l'intérieur» grâce aux informations récoltées au fil des ans par un jeune délinquant auquel il se lie par intérêt. Sans déceler les intentions vénales de son acolyte, Yaz est séquestré dans la cave d'une tour où ils avaient décidé d'élire quartier général pendant que Grézi réclame une rançon à la famille. Vers la fin, le roman bifurque explicitement vers le fait divers avant d'accueillir la lettre de confession rédigée en prison par l'auteur du crime. Le narrateur de *Viscéral*, rebondit d'ailleurs sur le vécu de Yaz: «[...] certains sont des pro de la pêche en gros, kidnapping-séquestration, et ce sans distinction de race pourvu qu'il y ait de la maille». (V., p. 10) Cet énoncé a une valeur intertextuelle qui suggère la référence à un fait divers de 2006 ayant marqué l'opinion publique et qui fut nommé par les médias comme étant l'affaire «du gang des barbares». L'énoncé est marqué par un modalisateur afin de préciser la perspective vénale qui oriente les criminels, non pas motivés par des orientations idéologiques, contrairement au chef des barbares, Yousof Fofana qui a revendiqué à plusieurs reprises son idéologie extrémiste. Ainsi, si la séquestration et le meurtre d'Ilan Halimi sont caractérisés par les circonstances aggravantes qui ont déterminé le choix de la victime, celle de Yaz et de la plupart des victimes de séquestration sont représentées comme étant sous-tendues par l'appât du gain.

4. *Représentations sociales et métareprésentation littéraire*

Les œuvres proposent plusieurs procédés permettant de réécrire les représentations sociales en racontant le quotidien des personnages.

4.1 *L'onomastique des lieux*

Dans l'incipit de *Viscéral*, l'onomastique des lieux contribue à mettre en relief le ressenti atypique des citoyens envers l'espace: «La cité est cartographiée comme un champ de bataille, les tours, les rues, les allées, les places ont été rebaptisées par les faits-divers». (V., p. 17) Les noms des lieux sont déterminés par les évènements meurtriers qui s'y sont déroulés. Les habitants les plus désespérés «n'hésiter[aient] pas à se défenestrer pour immortaliser de leur blaze le pied d'un hall» (*ibidem*), à la façon du suicidé de la tour Ben Omar qui a lancé «la mode» (*ibidem*). Désabusé et ironique, le narrateur met en relief une prise de pouvoir des banlieusards par le rejet des noms inspirés de la Nature en faveur d'une mise en avant de la violence quotidienne qui identifie les lieux. C'est ainsi que la place impersonnelle du Rond-Point est transfigurée en place du prématûré en souvenir du bébé venu au monde sur le trottoir après que sa mère ait été assassinée à coups de poignards par son mari; les Cinq-Vierges se substituent aux violettes en souvenir du groupe de jeunettes fauchées par un chauffard. L'homophonie qui est créée avec la Sainte-Vierge ([sék])/[sét]) évoque avec humour la référence à la religion catholique qui oriente souvent les autorités municipales dans les choix des noms de rues, mais dont l'influence semble s'effacer dans les cités au profit d'une onomastique qui se veut universelle et propice à l'assimilation. Ce procédé de réappropriation des espaces par la nomination des lieux correspond à l'une des modalités de reconquête²⁹ et de réinvention récurrente dans le roman des banlieues et s'inscrit, par conséquent, dans une

²⁹ Cfr. Vitali, *La Nebulosa beur. Scrittori di seconda generazione tra spazio francese e letteratura-mondo*, cit., p. 98. (Nous reprenons ici les concepts en les traduisant).

forme contre-narrative où les récits de faits divers supplantent l'orientation «rationalisatrice»³⁰ des autorités publiques.

4.2 *Le thème du grand banditisme*

Plusieurs crimes sont liés de près ou de loin aux réseaux de trafiquants et de criminels de grande envergure. Ce thème phare du récit fait-divers figure d'ailleurs au cœur de l'esthétique métafictionnelle de plusieurs romans de notre corpus. C'est d'abord, le meurtre de Daddy qui est évoqué à plusieurs reprises dans les œuvres de Sané (DPDLC, p. 195, DMRS, pp. 117, 123 et GDB, p. 190). Ce crime est élucidé par Djiraël, l'ami du défunt, grâce à un indice laissé par celui-ci. Quoique le meurtre reste irrésolu aux yeux de la Loi, le récit établit que le coupable n'est en fait pas l'ancien souteneur de la mère de la victime, mais que le véritable géniteur et assassin de Daddy est en réalité l'Ogre, chef de la brigade criminelle. Ce dernier fait l'objet de la vengeance du Pasteur et du grand-père de la victime, Mister left punch, par un renversement doublement ironique. D'une part, il s'agit d'un renversement de valeurs: le gardien de la paix s'avère être un tueur infanticide; le grand bandit figure le sentimental au cœur brisé par une histoire d'amour déçue. D'autre part, le récit construit un renversement du pouvoir de domination entre force de police et malfaiteurs. L'œuvre fait l'ellipse du sort réservé à l'Ogre mais ne manque pas de suggérer les atrocités auxquelles il a dû être soumis. Ceci implique que, par leurs gestes vengeurs, les personnages restaurent l'ordre moral en punissant le policier corrompu dans une totale illégalité et sans être poursuivis. Comme souvent, une nuance est apportée: le grand-père est interné suite aux évènements qui le plongent dans un état d'aphasie symptomatique de son traumatisme. Le fait divers importe donc par la morale véhiculée: la vengeance n'est pas du goût de tous et n'impacte pas pareillement l'homme ordinaire et le grand criminel.

³⁰ *Ibidem.*

Le crime de séquestration suivi de torture et de meurtre est poussé à son paroxysme par les récits prenant pour objet le personnage de l’Alchimiste, un homme de main grassement rémunéré par le Pasteur. Deux épisodes le présentent comme un tueur en série sadique: dans *Du Plomb dans le crâne*, Braco (un repris de justice) est confondu avec Prince et reçoit le traitement qui était destiné à ce dernier; dans *Daddy est mort... Retour à Sarcelles*, c'est un policier mythomane surnommé Pinocchio qui subit les pires atrocités afin de lui faire avouer les secrets de l’Ogre. Par conséquent, le fait divers place sur un pied d'égalité le policier corrompu et le criminel notoire qui souffrent, saignent et hurlent pareillement sous les mains du tortionnaire. Ce dernier, avec ses airs «d'enfant de chœur» (DMRS, p. 253), ne correspond d'ailleurs en rien à l'image stéréotypée du tueur en série. En ce sens, les trois personnages, par leur condition (policier), leur identité (non concordance avec la victime visée) ou leur apparence invoquent le trait de la discordance entre les faits et les personnes impliquées, élément définitoire du fait divers.

4.3 *Du métalangage à la métareprésentation*

Les romans reprennent d'autres thèmes prisés des fait-diversiers en insufflant dans le récit une critique explicite (*Le Poids d'une âme*, *Commissaire Krim*) ou implicite du traitement médiatique marqué. Dans ce dernier, l'enjeu narratif principal est de déconstruire la fabrique médiatique du fait divers en détaillant la faiblesse de la déontologie journalistique et les raisons politiques et idéologiques qui la motivent. Le portrait de l'inspecteur Letranchant est à ce titre une pièce importante du rouage: «Sa recette pour appâter: mélanger les mots à la mode, banlieue, drogue, terrorisme, intégrisme. L'expérience de la première affaire Amri et son aisance naturelle lui ont appris à susciter la peur avec le sourire télégénique du bon client». (LPA, p. 88) Le métalangage et l'isotopie de la préparation alimentaire contribuent à déconstruire l'image du policier qui élabore un «dossier» (*ibidem*, p. 76) factice contre le héros dans l'intérêt de servir ses propres ambitions politiques et met à nu la cuisine interne des médias motivés par l'audimat. Par ailleurs, dans *Le*

Poids d'une âme, les CRS et les banlieusards s'opposent avant le déclenchement des émeutes à Evry. Alors que les incendies de voitures se multiplient, les caméras tournent pour filmer le «même plan» (*ibidem*, p. 124). En compensation, le roman met en scène la logique émeutière tout en la brisant. D'une part, le point de vue des casseurs met en relief leur frénésie destructrice; d'autre part, le point de vue des victimes vient préciser les conséquences du geste contestataire. Le récit de l'incendie du bus se distingue néanmoins par l'acte d'un héros ordinaire: Tarik, personnage effacé et soumis à la loi paternelle était prêt à risquer sa vie afin d'essayer de récupérer les achats qu'on l'avait chargé de faire. Confronté, du fait du hasard, au choix entre secourir le chauffeur du bus en feu ou sauver ses courses, il opte pour l'humain aux dépens du matériel et quitte les lieux avant l'arrivée des secours de peur de se voir accusé du cassage. Le roman convoque le fait divers de l'acte héroïque tout en justifiant la peur du personnage quant aux représentations sociales et à la médiatisation dont il peut devenir l'objet.

Dans *Commissaire Krim*, une référence télévisuelle fait office de fausse-piste dans l'enquête débutante: un riverain, présenté par l'officier de police comme témoin, évoque le père de la victime, «alcoolique notoire» qui aurait maquillé en suicide «l'assassinat de sa fille [prétendument illégitime]» (CK, p. 22). Face à l'incrédulité du commissaire et au crâne en miettes, le (faux) témoin se reprend en précisant avoir résumé l'intrigue du «polar d'hier soir sur la 2» (*ibidem*, p. 23) et d'embrayer sur ses aptitudes d'acteur à la recherche de contacts auprès de la production de la série policière. L'absurdité de la scène est accentuée par son évocation de la méthode Stanislavski acquise lors d'un stage onirique au sein de l'Actors studio. Le mouvement entre le récit métafictionnel et la fabulation du personnage se fait sans subtilité aucune, accentuant l'effet humoristique de la narration.

À la fin de *Du Plomb dans le crâne*, le héros se suicide: étant donné que le roman se construit systématiquement sur la perception des événements par les personnages, la représentation de ce fait divers s'achève sur le son du tir: «BANG!» (DPDLC, p. 225). Ceci explique l'intérêt d'une digression lorsqu'au début du roman, ce même héros se projette en espérant qu'«avec un peu

de chance» sa mort irait nourrir les colonnes de «la rubrique des *faits-divers* du *Parisien*» (*ibidem*, p. 62). Il imagine aussi à quoi ressemblerait son propre corps après son assassinat fantasmé en invoquant l'odorat («puant»), en plus de la perception visuelle de la décomposition avancée et de sa portée scatologique: «Un cadavre criblé de balles, puant au fond d'une ruelle, bouffé par les asticots, baignant dans sa propre merde, le crâne éparpillé sur les murs, canné comme une poucave, une salope de donneuse dont tout le monde se fout?» (*ibidem*) La représentation du fait divers hypothétique s'effectue par l'usage du discours indirect libre qui fait pénétrer le lecteur dans l'esprit du personnage, personnalisant ainsi l'action au maximum.

5. *Intertextualité et polyphonie narrative*

Les procédés intertextuels sont récurrents dans notre corpus et contribuent à la posture auctoriale de subversion des représentations sociales. Souvent, le discours social global est évoqué pour être déconstruit, voire détourné au profit d'une subjectivité spécifique aux personnages représentés.

5.1 *Intertextualité entre rapport de police et discours journalistique*

Dans l'incipit de V., nous remarquons la présence de plusieurs procédés avec un commun effet d'amoncellement/d'accumulation/effet liste, ce qui le lie stylistiquement au rapport de police. Dès la seconde page, l'une des tours est identifiée par association à un fait divers: «là où Youssef il s'est fracassé en booster³¹ quand les Rois mages de la BAC ont fait leur grosse descente avec le maire et les journalistes». (V., p. 9) Grammaticalement, le complément de lieu emboîte le complément de temps qui à son tour enchâsse le complément circonstanciel

³¹ «Booster» ou MBK Booster est un modèle de scooter à grosses roues, fabriqué par Yamaha et équipé d'un moteur à refroidissement à air de 50 à 125 cm³. Il acquiert sa popularité auprès des jeunes à partir des années 1990.

d'accompagnement. Ce dernier est intéressant étant donné que l'intervention de police est légitimée par la présence de l'élu et qu'elle fait objet d'une couverture médiatique instantanée. Cette structure prolonge la phrase en apportant des informations qui étirent l'apodose et donnent l'impression d'une masse importante d'informations à retenir afin de pouvoir identifier les lieux. Cette descente semble sortir du lot par la mise en place politique et médiatique; ironiquement, le narrateur sous-entend que Youssef a l'habitude des excès de vitesse en scooter.

Dans *Daddy est mort... Retour à Sarcelles*, le point de vue du policier est mis en récit à cheval entre le récit subjectif et le rapport:

Y avait aussi ce cadavre, qu'on avait retrouvé le week-end dernier dans un local à poubelles du 19e. Un gamin assassiné, une balle de 9 mm dans la tête, puis grillé comme une vulgaire pièce de porc dans un barbecue. Un crime odieux qui mobilisait une bonne partie de la BC et, forcément, qui mettait la pression sur l'Ogre et son service. Tout tendait à croire qu'il s'agissait d'un règlement de compte sur fond de trafic de drogue, autrement dit d'une de ces affaires dont l'Ogre était le premier responsable... affaire perpétrée, de plus, pile dans le secteur qu'il était censé avoir nettoyé. (DMRS, p. 123)

Le récit de conscience est ponctué du jargon policier («cadavre», «9 mm», «mobiliser», «règlement de compte», «affaire», «perpétrer», «secteur») et de traces de modalisation («tout tendait à croire», «censé») venant nuancer l'analyse du policier et exprimer sa subjectivité («gamin», «grillé», «odieux»). Le complément circonstanciel «weekend dernier» permet de singulariser la découverte que le récit présente comme un évènement sortant du lot. La métaphore met l'accent sur la mise en scène de l'indignation du locuteur qui est appuyée par plusieurs expressions fréquemment employées dans les récits de faits divers: «local à poubelle», «règlement de compte», «sur fond de trafic de drogue» tracent la jonction entre le rapport de police et le discours médiatique au sujet des crimes en banlieue qui s'emboitent dans l'énonciation subjective.

5.2 *Polyphonie narrative: multiplicité versus neutralité*

Notre corpus offre plusieurs exemples de polyphonie narrative. Parfois, le récit garde une apparence d'objectivité en emboitant des récits qui déconstruisent la notion de neutralité; d'autres fois, l'agencement narratif prépare la succession de voix multiples, notamment grâce au récit de conscience.

Dans *Commissaire Krim*, après une digression riche en lieux communs au sujet de «l'irrationalité» dominant la société contemporaine et appuyée par des statistiques sommaires des meurtres pourvus «de moins en moins de mobiles», le narrateur propose le monologue de défense d'un homme accusé du meurtre de son épouse (CK, p. 172.173): le mari se défend d'avoir tué la «sorcière» parce que cela s'oppose à ses convictions écologistes. Sa fidélité au «tri sélectif» lui impose de mettre ses bouteilles de bière au recyclage plutôt que d'employer les tessons sur la «tête de mule» de sa femme. Le contre-récit porte sur le discours du mari qui essaie de se dédouaner tout en mobilisant un lexique qui l'accable en nuisant à son ethos d'innocent. Mais il touche aussi à la façon dont l'idéologie peut s'immiscer dans un énoncé qui n'est censé avoir aucune portée politique, au point de générer un effet de décalage. Le jugement rendu est également absurde puisque la juge le reconnaît coupable d'homicide involontaire et – comble de l'invraisemblance – d'avoir tué la concurrence en s'abreuvant toujours de la même marque de bière. Le système judiciaire paraît alors au service de l'intérêt des victimes, mais aussi du système capitaliste.

Les deux personnages de policiers dans *Du Plomb dans le crâne*, *Gueule de bois* et *Daddy est mort... Retour à Sarcelles* se différencient des policiers anonymes dans les autres romans de notre corpus. En effet, hormis Sané, aucun des auteurs que nous étudions dans le présent article ne propose de personnage de policier en le dotant d'une identité à part entière et/ou en faisant le portrait détaillé. En ce sens, le duo qui se compose de Tonton Black Jacket et de Lait de Vache parcourt la comédie urbaine de l'auteur en tant que personnages récurrents au même titre que les autres et apportent une vision alternative et complémentaire de la réalité des banlieues. Prenons d'abord l'exemple

de la perception de Tonton du double suicide de Sonny Cisko et de sa mère. C'est le personnage qui nous permet de visualiser la découverte des deux corps. Celui du fils «avait été retrouvé, la tempe droite trouée et pissant le sang» (DPDLC, p. 229). Le lexique médicolégal est accompagné de l'emploi du verbe familier, ce qui neutralise l'effet d'impersonnel attendu dans le rapport de police. Ensuite, Tonton se rend à l'hôpital Sainte-Anne afin d'annoncer la nouvelle à Fanny: en y allant, il a l'intention de relater un suicide mais ne sait pas qu'il s'apprête à être témoin d'un second. D'une part, Sonny, unique enfant de Fanny, devait accompagner sa mère à la fin de son hospitalisation; sa mort la condamne donc à la solitude et lui donne une raison de se tuer. D'autre part, l'inspecteur vient lui restituer la poupée trouvée sur le défunt, lui apportant ainsi l'arme à feu qui y était dissimulée. En cherchant à réconforter la mère, il rend possible sa mort et est berné par l'apparence inoffensive de la poupée créole, élément central du subterfuge du grillon. La suite du récit de fait divers se fait davantage subjective:

15h52, il fonça sur le corps inerte de Fanny; elle était bel et bien morte. Une balle dans la tête. Un *Smith & Wesson* fumant dans la main. Sans comprendre ce qui le poussait à agir ainsi, Tonton se mit à serrer le corps, de toutes ses forces, dans ses bras. Comme jamais il n'avait serré qui que ce soit auparavant. (*ibidem*, p. 231)

L'horodatage rejoint la logique du rapport, mais plusieurs expressions servent à la modalisation de l'énoncé marqué par l'incredulité du personnage. La tournure négative distingue la dernière partie du récit de conscience qui fait la somme des expériences passées du personnage en les comparant à celle présente afin de mettre en relief l'intensité de son ressenti. Hasard et simulacre se superposent pour créer un effet semblable à celui du fait divers: le pathos est mobilisé dans le but de personnaliser le personnage du policier sur lequel pèsent de lourds questionnements éthiques.

Une dynamique similaire est générée dans le récit de conscience du coéquipier, Lait de vache, qui est également personnalisé: «[il] s'approcha d'un pas lent; il prit tout le temps de constater le gâchis. Avec éccœurement. Putain! rien qu'un gamin, avec une foutue godasse à la main». (GDB, p. 216) Grâce à l'adverbe mo-

dalisateur et au verbe de perception, l'inscripteur invite le Lecteur dans l'esprit du policier. L'interjection ordurière marque la surprise et la révolte de l'agent; le substantif «gâchis» contribue à restituer le cas de conscience du personnage tout en contrastant avec le lexique familier et l'interjection ordurière. L'élément du simulacre fait basculer l'action dans *Gueule de bois* «[Freddy] se leva d'un bond et, à découvert, braqua son arme factice sur l'agent; Lait de Vache appuya sur la gâchette. [...] Touché. En pleine poitrine. Freddy s'écroula sur un tas de palettes». (*ibidem*) C'est le personnage qui est à l'origine du mensonge, conscient qu'il se condamne à mort, mais refusant de prendre la responsabilité de l'homicide qu'il a commis par vengeance. Le policier est l'objet de la manipulation, ce qui renverse la situation de domination entre l'agent et son suspect. Le récit met en place ce contraste entre subterfuge et réalité («factice»/«touché»).

L'excipit de V. se structure autour du fait divers qui alimente également une intrigue de la malchance: «Désarticulé, Lies tombe à terre. Une balle lui a traversé la tête, une autre les viscères». (V., p. 189) Observons l'énoncé dans sa dimension sémantique: le substantif «viscères» et l'adjectif «désarticulé» viennent illustrer visuellement l'action en cohérence avec l'œil-caméra omniprésent dans le dernier chapitre du roman. Le récit se situe à égale distance entre la neutralité du rapport de police et le récit de fait divers journalistique: le narrateur s'efface sur le plan énonciatif pour marquer la rupture avec la neutralité du rapport et évacue le sensationnalisme en n'évoquant ni l'émotion de la victime, ni celle de ses proches. L'action est livrée brute et dégagée de l'influence du récit fait-diversier par l'absence de commentaire ou de jugement d'aucune sorte.

5.3 *Le racisme: de l'uchronie à l'ordinaire*

Dans *Gueule de bois*, un assassinat politique permet le basculement dans une réalité alternative qui entre dans la catégorie de l'uchronie³² tout en questionnant les caractéristiques du cri-

³² Uchronie: «Œuvre dans laquelle certains faits du passé sont volontairement modifiés, de façon à pouvoir envisager l'histoire non pas telle qu'elle a été, mais telle

me raciste de fait divers: le roman paraît à l'été 2009, soit quelques mois après l'élection présidentielle de 2008 et l'investiture de Barak Obama. Or, un point de bascule majeur caractérise le récit dans *Gueule de bois*: l'assassinat d'Obama, quelques heures après son élection. Ce meurtre revendiqué par le garde du corps suprématiste blanc renégocie les limites du fait divers pour motifs racistes. L'évènement enclenche des représailles qui, pour leur part, entrent pleinement dans les thèmes de prédilection du fait-diversier. D'abord, une attaque sur 21 policiers au M16 est entreprise par un individu de la communauté afro-américaine entérine la portée symbolique du défunt. L'assassinat d'Obama provoque ensuite de violentes réactions en France où des émeutes éclatent ainsi à peine trois ans après les émeutes de 2005, traçant ainsi un partage du sensible³³ transcontinental. Par conséquent, la mort du président américain influe donc sur le contexte narratif général de l'intrigue et impulse des récits de consciences qui mettent en lumière les expériences individuelles des personnages. Ce sont, principalement, des expériences de racisme contre les minorités ethniques qui marquent les personnages et qui déterminent leur parcours et leur représentation des mécanismes d'intégration en France.

Dans *Viscéral*, Lies enfant est agressé avec son père pour avoir cueilli les noix d'un arbre abandonné; dans *Gueule de bois*, Tierno est victime à l'âge de 7 ans d'un racisme ordinaire au hasard d'un raccourcis; dans *Du plomb dans le crâne*, Tierno et Djirael sont l'objet d'un contrôle d'identité au faciès qui tourne mal en raison du «prénom» de l'ainé. Dans *Cités à comparaître* d'Amellal, le délit de faciès matérialise le racisme ordinaire dans les contrôles de police et, quoique le narrateur soit blanc, son regard est édifiant: au souvenir d'un «grand Renoï» (CC, p. 125) qui est amené chez le juge d'instruction en sang, il évoque le contraste de couleur entre «le rouge et le noir» par une référence littéraire explicite avant d'éclairer crument le racisme:

qu'elle aurait pu être, le plus souvent dans un but philosophique, politique ou moral», Dictionnaire de l'Académie française, 9^e édition, URL: <<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9U0008>>, 20 juin 2025.

³³ Cfr. Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique Éditions, 2000.

«C'est ni le bruit ni l'odeur, c'est juste la couleur [...]: c'est leur propre merde que [les gens racistes] lisent sur leurs visages». (*ibidem*) Le racisme est également vécu par un personnage secondaire dans *Sarcelles-Dakar* suite à un contrôle d'identité au faciès où l'agent de police moque son nom qu'il considère en décalage avec son visage:

Tu vois dans ce pays, on est que du noir. Noir comme tout ce qui pas blanc. Noir comme tout ce qui brille pas. Noir comme le bonheur est pas noir. Noir comme le Blanc voit le Noir de ces yeux de Blanc. Noir, tout noir. Et en plus on veut que je garde ce que j'ai à dire dans une boîte noire!³⁴

Cette tirade marquée par la chute du discordantiel de négation qui inscrit la réplique dans l'énonciation orale; le parallélisme et l'anaphore lui confèrent une dimension incantatoire. Le racisme est une expérience initiatique précoce en terre de France pour la plupart des personnages appartenant à des minorités ethniques. Si l'on considère que le «grillon rieur» est de couleur noire, il devient clair que l'auteur de banlieue s'identifie volontiers aux communautés ethniques d'ascendance africaines et antillaises en se distinguant ouvertement des écrivains blancs. A la lumière de l'assassinat politique, nous considérons que les romans mettent en lumière le vécu à l'échelle de l'individu: plutôt que d'argumenter ouvertement à ce sujet, les récits d'actes racistes servent d'exemplum étayant une réflexion plus ample et accueillante des diverses subjectivités. Le thème du racisme serait ainsi contourné par l'identification à l'insecte musicien, démontrant que la banlieue ne constitue plus «un simple décor, mais [un] principe esthétique qui fait preuve d'un éventail sémantique et symbolique des plus riches»³⁵.

6. Conclusion

Cet article a tenté de démontrer les fonctions narratives, métafictionnelles et intertextuelles qu'occupent le fait divers dans

³⁴ Insa Sané, *Sarcelles-Dakar*, Paris, Sarbacane, coll. «Exprim'», 2006, p. 23.

³⁵ Ilaria Vitali, *Intrangers*, tome I, *Post-migration et nouvelles frontières de la littérature beur*, Louvain-La-Neuve, Académia, 2011, pp. 9-10.

une sélection de romans parus entre 1999 et 2010. D'abord, le fait divers est foncièrement en lien avec la notion de Destin qui donne forme à un imaginaire collectif commun aux auteurs. Par le biais de la notion de coïncidence ordonnée, la dynamique interne aux récits devient palpable et gagne en cohérence. Ensuite, que le fait divers apparaisse comme un évènement amorce, amplificateur ou final, il garde dans tous les cas son ancrage dans le hasard, la chance ou la malchance et demeure lié à une certaine conception du Destin. Le fait divers intervient, par ailleurs, sur le plan des représentations sociales en ouvrant les possibles contrenarratifs de la métafiction. Enfin, c'est en tant qu'élément central à la fois intertextuel et polyphonique mais encore et toujours narratif que le fait divers s'impose comme un fil conducteur dans l'esthétique des romans étudiés. Il reste à interroger un corpus plus large afin d'exposer les autres influences possibles du récit de fait divers, notamment au regard des émeutes de 2023 déclenchées à la suite de la mort de Nahel Merzouk, 17 ans, lors d'un contrôle de police à Evry.

Ioana Marcu

Banlieue en tension: entre oppression et explosion dans *Deux secondes d'air qui brûle* de Diaty Diallo

C'est difficile de faire de la fiction à partir d'un existant aussi horrible, parce que ça interroge le droit à le faire. J'ai dû travailler sur moi-même, en tant qu'autrice, pour restituer la violence sans tomber dans le spectaculaire.

Diaty Diallo¹

Introduction

En 2007, un groupe d'artistes, majoritairement originaires des banlieues parisiennes et désignés par la presse comme appartenant à «la nouvelle vague littéraire du bitume», se réunit au sein du collectif *Qui fait la France?*. Animés par le désir de «porter une parole collective et attirer l'attention sur les territoires en souffrance de France»², ces écrivains aspirent à une reconnaissance sensible de ces espaces et de leurs habitants, «et plus largement [de] tous ceux qui n'ont pas voix au chapitre de ce pays»³.

Le manifeste, signé par Samir Ouazene, Khalid El Bahji, Karim Amellal, Jean-Eric Boulin, Dembo Goumane, Faïza Guène, Habiba Mahany, Mabrouck Rachidi, Mohamed Razane et Thomté Ryam, est publié dans le volume collectif *Chroniques*

¹ Diaty Diallo, *À un moment, je me suis demandé si la fiction était le bon outil pour raconter la violence*, <<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/par-les-temps-qui-courent/diaty-diallo-ecrivaine-7227180>>, consulté le 19 septembre 2022.

² Mohamed Razane, *Naissance du Collectif Qui fait la France?*, <<http://razane.blogg.org/date-2007-04-19-billet-576870.html>>, consulté le 9 octobre 2025.

³ *Ibidem*.

d'une société annoncée (2007). Il expose les fondements d'une écriture ancrée dans le quotidien, donnant naissance à une «littérature du réel, sociale et revendicative»⁴. Le texte est traversé par des mots-clés forts: une écriture engagée, combattante et féroce; le refus de l'effacement des sans-voix – les «fragiles», les «déclassés», les «invisibles»; l'investissement du champ littéraire par des auteurs issus des marges; la représentation d'une société plurielle, composée d'individus issus de communautés immigrées; la valorisation de la diversité culturelle et de son acceptation; la lutte contre les inégalités; enfin, l'usage du verbe et de la plume comme instruments de combat contre les préjugés, au service d'une «littérature au miroir, réaliste et démocratique, réfléchissant la société et ses imaginaires dans son entier»⁵.

Bien que ce manifeste n'ait pas eu l'écho du texte *Pour une littérature-monde en français*, publié la même année et signé par une quarantaine d'écrivains français et francophones⁶, le projet littéraire porté par *Qui fait la France?* marque un tournant significatif dans l'évolution d'une littérature longtemps reléguée aux marges de la scène littéraire hexagonale.

C'est dans le sillage de cette littérature engagée, née d'une volonté de rendre visibles les réalités des marges urbaines, que s'inscrit le roman *Deux secondes d'air qui brûle*⁷ de Diaty Diallo, prolongeant et renouvelant cette dynamique en donnant voix à une banlieue en crise.

Dans les pages qui suivent, nous nous proposons de démontrer que le texte de Diaty Diallo s'inscrit dans une démarche littéraire profondément engagée, fonctionnant comme un véritable «cri» narratif qui donne à voir une «banlieue en tension». Ce cri rend perceptible la violence systémique qui traverse cet espace périphérique connoté négativement et exprime l'urgence d'y exister autrement.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Collectif *Qui fait la France?, Chroniques d'une société annoncée*, Paris, éd. Stock, 2007, pp. 7-10.

⁶ Voir *Pour une «littérature-monde» en français*, «Le Monde», 15 mars 2007.

⁷ Diaty Diallo, *Deux secondes d'air qui brûle*, Paris, Seuil, 2022. Désigné dorénavant à l'aide du sigle DSB, suivi du numéro de la page.

Dans un premier temps, notre analyse mettra en lumière la manière dont la romancière construit la banlieue comme un territoire à la fois chargé de mémoire et traversé par des luttes quotidiennes. Nous nous pencherons ensuite sur l'esthétique de l'urgence qui innervé son écriture, caractérisée par l'oralité, la fragmentation et une forte musicalité. Enfin, nous montrerons comment Diallo fait de l'écriture un outil de saisie du réel, tout en s'inscrivant dans une filiation littéraire qu'elle renouvelle en déconstruisant certains stéréotypes associés à la représentation des marges.

1. *Topographie d'un territoire en tension*

Selon Christina Horvath, le roman urbain est un récit

dont l'intrigue se déroule à *l'époque contemporaine* (celle de l'auteur et du lecteur à la parution du texte) et qui livr[e] une description très précise de *la vie quotidienne ordinaire* sans que l'objectif primordial soit de décrire les «mœurs» d'une classe sociale particulière. L'action reste toujours porteuse de *marques intrinsèques de l'actualité* ou d'*un certain engouement pour l'air du temps* (rues, objets, décors, pratiques, habitudes et rituels quotidiens). [On y retrouve aussi une] ambition de *peindre le quotidien et son décor indispensable*: le milieu urbain contemporain⁸.

Même si ce genre romanesque n'est pas tout à fait nouveau, la critique note un regain d'intérêt, surtout après les émeutes de 2005, lorsque, comme l'observe Steve Puig, «ont été publiés bon nombre de romans écrits par des écrivains issus eux-mêmes de la banlieue parisienne»⁹, ce qui a chargé l'appellation initiale d'un trait connotatif.

Horvath rappelle dans son ouvrage *Le roman urbain contemporain* en France que les thématiques-clés identifiables dans un tel récit sont la description de l'espace urbain et de ses éléments

⁸ Christina Horvath, *Le roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 16. Nous soulignons.

⁹ Steve Puig, «*Enfermés debhors*»: *représentations de la banlieue dans les romans de Rachid Djaidani*, «Formules», 14, «Formes urbaines de la création contemporaine», 2009, pp. 182-183.

constitutifs (lieux et «non-lieux»)¹⁰; l'hétérogénéité sociale et raciale des individus qui occupent l'espace urbain; l'appropriation multiple du territoire de la ville (voyage, départ, retour, errance, promenade, déambulation, échappée, etc.); un panorama détaillé (et documenté) de la vie quotidienne de la banlieue, souvent dépeinte au bord du gouffre, prête à exploser/imploser, sans pour autant omettre les relations amicales, la souffrance collective, les joies partagées, etc.

Bien qu'il ait été publié près de vingt ans après les événements analysés par Puig comme marquants dans l'évolution du roman urbain – voire sub-urbain ou de banlieue –, *Deux secondes d'air qui brûle* répond pleinement aux critères définis par Horvath

Chez Diaty Diallo, l'espace, en tant que terrain imprégné de souvenirs, de traces et de cicatrices de toute une communauté (jeunes et adultes, issus le plus souvent de l'immigration), où chaque jour se rejoue une bataille silencieuse contre les gestes de domination et pour le respect des droits les plus ordinaires (occuper et récupérer les différentes composantes de l'architecture urbaine, se déplacer, franchir des limites spatiales, profiter des moments passés entre amis, etc.), investit l'architecture romanesque d'une manière intense, du début jusqu'à la fin. L'autrice a d'ailleurs déclaré à plusieurs reprises que c'est par l'assemblage de l'espace romanesque qu'elle a commencé la rédaction de son roman, la fabrication des personnages et la constitution de l'intrigue étant le fruit d'une seconde étape du travail créatif: «Je suis d'abord partie d'une envie de raconter des espaces, puis de raconter celles et ceux qui les occupent de manière alternative. Ceux dont on ne considère pas les occupations, ni le savoir relatif à ces espaces-là. Ce qui m'intéressait, c'était de découper un récit, une histoire, entre des espaces. [...] c'était d'abord et avant tout une histoire d'espace»¹¹.

¹⁰ Voir Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

¹¹ Diaty Diallo, *Une cité, des flics, une émeute, et la force d'un roman*, propos recueillis par Alex Gorz et David Dufresne, <<https://www.auposte.fr/deux-secondes-dair-qui-brule-diaty-diallo/>>, consulté le 23 septembre 2022.

1.1 *Espaces en résistance*

Dès les premières pages du roman, le lecteur est plongé dans un espace «tridimensionnel» et tentaculaire, structuré en trois niveaux – sous-sol, sols et toits – au sein d'un quartier indistinct. Diaty Diallo confie la narration à un personnage masculin, Astor (ou «Astro»), un choix surprenant de prime abord. Ce dernier est constamment en mouvement, franchissant les frontières (in)visibles qui séparent les différents territoires, tout en demeurant attentif aux moindres détails de l'environnement urbain – la place, la friche, la dalle, le parking, la pyramide, le sous-sol, etc. – autant de lieux codifiés qui acquièrent progressivement une valeur symbolique au fil de l'intrigue. Astor semble doté d'une caméra cachée, capable de capter avec précision tout ce qui l'entoure, comme s'il cartographiait le territoire à travers son regard.

Bien que le quartier dans lequel évoluent le narrateur et ses amis ne soit jamais explicitement nommé, cela n'a pas empêché l'autrice de mener un important travail de documentation sur l'architecture urbaine parisienne existante. Elle en a tiré des éléments qu'elle a ensuite recomposés en des noyaux spatiaux, autour desquels gravitent d'autres structures imaginaires. Ce processus de transformation confère à l'espace romanesque de Diallo une densité à la fois réaliste et fictionnelle, où l'imaginaire s'ancre dans le concret.

La «pièce maîtresse» de la scène urbaine est certainement la pyramide, cette structure translucide, monumentale, géométrique, qui surplombe un parking souterrain. Inspirée de l'obélisque de la place des Fêtes à Paris – un lieu réel – elle est ici réinventée et inscrite dans une fiction urbaine¹². Pour les personnages du roman, elle représente un point de repère: une borne spatiale et affective, le cœur battant du quartier, un lieu de vie, de mémoire et de projection collective. Dans ce décor où règnent l'anonymat et l'homogénéité architecturale, où l'on voit partout des «tours [...] tellement grandes qu'on ne peut en contempler

¹² Diallo explique: «À la base l'histoire, se passait à Place des Fêtes (dans le XIX^e arrondissement de Paris). Ce que j'en ai gardé, c'est principalement la pyramide qui a été détruite en 2019». (cfr. *Une cité, des flics, une émeute, et la force d'un roman*).

les toits que lorsqu'on s'y trouve. Ce sont des sortes de cuvettes dont le fond est recouvert de gravier, de tuyaux massifs, de bouches d'aération, de lattes de ciment» (DSB, p. 149), la pyramide constitue un lieu d'ancrage, presque mythique, autour duquel gravite toute une communauté.

C'est à côté d'elle qu'Astor, Chérif, Demba et les autres «s'y retrouve[nt] depuis toujours» (DSB, p. 125) pour discuter, passer une journée tranquille d'été, pour danser ou rêver. Lorsqu'une grenade lacrymogène tombe par les voies d'aération dans le sous-sol du parking lors d'une soirée, elle devient un lieu de fuite où Astor peut à nouveau respirer et se cacher pour ne pas se faire embarquer par la police. Ce n'est donc pas un hasard si elle surplombe la dalle: elle domine l'espace physique tout en structurant la narration du roman dont elle constitue finalement le fil rouge, en étant à la fois totem et témoin silencieux d'une jeunesse en lutte non pas pour la survie (comme les personnages des romans «beurs») mais plutôt pour le droit de mener une vie ordinaire.

Mais cette «tour Eiffel du quartier» (DSB, p. 129) est vouée à la destruction, à l'explosion. Construite pour masquer une sortie de parking, elle symbolise les projets urbanistiques imposés, souvent déconnectés des usages réels du territoire et étrangers aux besoins des habitants. Elle évoque aussi la hiérarchie, l'autorité, la centralisation du pouvoir, contre lesquelles les personnages du roman – en particulier Astor et ses amis – cherchent à s'élever. Cristallisant ainsi la manière dont la ville est pensée, voire imaginée, par les autorités sans aucun souci de la façon dont elle peut vécue, elle devient finalement victime de la rénovation urbaine, de la «destruction» par les mêmes autorités qui l'avaient construite:

Ils prévoient de casser la pyramide pour la remplacer par on ne sait trop quel projet concerté. Un truc flou géré par la mairie, entre la mjc et l'espace de coworking, dont ils disent que c'est pour les habitants, les activités de la place. [...] Quand on leur demande pourquoi ils veulent la détruire, la pyramide, ils répondent que c'est parce que les habitants ne l'aiment pas. Ce n'est pas vrai qu'on ne l'aime pas. (DSB, p. 130)

Devant cette destruction «imminente, inéluctable» (DSB, 130), les jeunes du quartier, qui s'étaient approprié quotidien-

nement ce «non-lieu» en le transformant en un «micro-lieu»¹³, un lieu à soi, décident de rompre la chaîne de la domination et de passer du statut d'exclus de la politique de la ville à celui de maîtres de l'espace. La mort de Samy, tué par la police lors d'une course-poursuite, devient le déclencheur d'une rénovation urbaine plus symbolique. Astor et ses copains, meurtris par la perte de l'un des leurs, s'emparent définitivement de la pyramide, qu'ils transforment en un véritable feu d'artifice, comme pour marquer une cérémonie de deuil. La dynamitation de cet édifice représente, selon Diallo, une manière de «ne pas céder à la folie dans laquelle on veut les pousser, les reclure, les mettre au ban»¹⁴, à «la destruction des corps, de l'identité et de la communauté»¹⁵. La pyramide finit alors par incarner à la fois l'empreinte de la mort dans l'espace public, et une tentative des survivants de résister à l'effacement, de répondre à la double injustice: la mort de Samy, victime d'une bavure policière et la destruction, par les autorités, d'un élément spatial qui leur appartient. Elle devient donc un monument inversé: ce n'est plus elle qui rend visibles les choses à l'intérieur d'elle, mais sa destruction rendra visible ce que la ville veut invisibiliser – la violence policière, le racisme structurel, la relégation des quartiers populaires. En la faisant exploser, Astor et ses amis libèrent symboliquement l'espace: le trou apparu dans le sol à la suite de la déflagration devient un nouveau monument, un hommage vivant à Samy et à tous les autres jeunes victimes des violences policières.

La pyramide, en tant que noyau, se trouve au croisement de trois «dimensions»: les toits des immeubles, symbolisant l'élévation, la perspective, la libération, l'évacuation de la souffrance; le dessus, avec la place où se déroule la vie quotidienne et où se manifestent les tensions sociales; et le dessous, avec le parking, accessible aux initiés.

¹³ Voir Gilles Henry, *Des «micro» lieux du territoire du cercle familial et des jeunes. Un passage entre le «dedans» et le «dehors»*, thèse de doctorat, Université Paul Verlaine, Metz, 2009.

¹⁴ Diallo, *Une cité, des flics, une émeute, et la force d'un roman*, cit.

¹⁵ Diallo, *À un moment, je me suis demandé si la fiction était le bon outil pour raconter la violence*, cit.

Cet espace souterrain initiatique est bien plus qu'un simple lieu en sous-sol. Il constitue d'abord un espace de liberté clandestine. C'est là que les jeunes organisent leurs soirées, à l'abri des regards, loin des normes imposées. Il ne s'agit plus alors un non-lieu, d'un espace sans identité: il devient un lieu de fête, de danse, de rencontres, un monde parallèle où les corps peuvent exister autrement, vibrer, s'exprimer.

Ce lieu underground fait également office de refuge face à l'hostilité du monde extérieur, notamment contre les violences policières et les discriminations. Mais après l'attaque au gaz lacrymogène survenu pendant la fête, le parking se change en un espace de traumatisme collectif. C'est là que le gaz est lancé, que la panique éclate, que les corps suffoquent en tentant d'échapper à l'anéantissement. Après avoir été, l'espace d'un instant, le théâtre d'une possible relation sentimentale entre un homme et une femme, il se transforme brusquement en un lieu de la violence d'État, de la répression: «Le gaz a envahi l'espace et créé un mouvement de foule. Les chairs des uns et des autres se mélangent dans la fuite, serrées. Mon corps tout entier est pris de convulsions, mes poumons cherchent l'oxygène. Je ne peux plus respirer». (DSB, p. 20)

Après la mort de Samy, ses amis se réapproprient l'espace souterrain en l'érigeant en un laboratoire de contre-pouvoir, un lieu où s'invente une autre manière d'habiter la ville, de répondre à l'injustice. Nil y installe son atelier clandestin pour fabriquer les dispositifs explosifs artisanaux qui serviront à faire exploser la pyramide. Le parking devient ainsi le cœur souterrain de la révolution, le point de départ d'un soulèvement poétique et politique.

Cette «ville» où les invisibles mènent une vie selon leurs propres normes, a un correspondant en surface – la place – où les individus peinent à mener une existence paisible en s'appropriateant l'espace urbain à leur manière, selon leur volonté ou leurs besoins. Devenus «visibles», ils constituent des cibles pour des policiers trop zélés, qui n'hésitent pas à interrompre un barbecue, à menotter des jeunes jugés trop audacieux ou à tirer sur d'autres, sans défense. Il s'agit donc, d'abord, d'un espace de contrôle, de tension permanente avec les forces de l'ordre, dont

une unième victime sera Samy: «ce soir-là ce n'est pas tout à fait pareil. Il y a toujours des soirs où ce n'est pas tout à fait pareil» (DSB, p. 43). Mais c'est aussi un espace de proximité, de transmission, de rituels ordinaires, de rassemblements inter-générationnels. Après la mort de Samy, les gens s'y réunissent pour rendre un hommage vibrant à celui que la communauté a perdu à jamais. La fête, la musique, la danse, les repas partagés deviennent alors des gestes de mémoire, de résistance, des actes de soin collectif lors d'un deuil brutal. La place se transforme ainsi en un espace de réparation symbolique.

Tridimensionnel, structuré autour d'une construction artificielle – un «non-lieu monumental», à la fois creux de sens et symboliquement réinvesti par les jeunes comme espace de rassemblement –, l'espace devient, chez Diaty Diallo, un véritable personnage à part entière, conditionnant la présence et les trajectoires des autres protagonistes.

1.2 *Habiter la marge*

Dans son roman spatial, Diallo évoque le quotidien d'Astor, Chérif, Issa, Demba et Nil, un groupe d'amis qui se connaissent depuis toujours, habitent le même quartier, occupent ensemble les mêmes espaces et partagent la même routine quotidienne, faite de rencontres, de bavardages, de fêtes et de différends avec les forces de l'ordre. Astor est le leader du groupe. Il occupe d'ailleurs le premier plan de la narration, en tant que narrateur à travers les sens duquel le lecteur regarde, observe et respire le même air que les autres personnages. Pour Diallo, donner la parole à un personnage masculin a représenté une décision délibérée: ce n'était qu'ainsi qu'elle pouvait invoquer et évoquer un groupe d'individus racisés, victimes prédominantes des violences policières¹⁶.

¹⁶ Diaty Diallo, *J'avais l'envie, à travers ce texte, de donner de la force aux corps dominés dont je fais partie*, propos recueillis par Johan Faerber, <<https://diacritik.com/2022/08/23/diaty-diallo-j-avais-l-envie-a-travers-ce-texte-de-donner-de-la-force-aux-corps-domines-dont-je-fais-partie-deux-seconde-dair-qui-brule/>>, consulté le 22 août 2022.

Contrairement aux stéréotypes véhiculés par les médias à propos des jeunes des quartiers populaires, Astor et ses amis ne sont pas les «méchants»; ils ne sont pas non plus des individus parfaits: ce sont seulement des jeunes ordinaires, profondément humains. Ils aident les femmes du quartier à porter leurs courses, veillent sur les plus petits ou rêvent d'un rendez-vous en amoureux avec une fille. Loin d'être oisifs, ils ont trouvé des moyens de survie (bricolage, jardinage, artisanat, etc.) car, selon Diallo, «créer ou réparer est un pouvoir et une force inestimable dans ce monde qui nous écrase»¹⁷.

Mais leurs corps trahissent des origines lointaines, portent des stigmates des «dominés – racisés, immigrés, minorés»¹⁸ qui «les empêchent de vivre correctement et normalement» et de «cultiver une estime d'eux-mêmes»¹⁹. La police les harcèle quotidiennement – verbalement, moralement ou physiquement – en les interpellant toujours sur les mêmes sujets, en vérifiant leurs papiers et en fouillant leurs corps chaque fois qu'ils débarquent dans le quartier:

On dit qu'on va procéder à des fouilles, de bien vouloir se mettre en ligne les mains contre le mur. [...] À celui qui a parlé on demande t'aime ça le débat, eh bien tu vas débattre sans ton froc, tu m'as l'air du genre à cacher des trucs profonds. Celui qui a parlé commence à sentir le vent tourner, avec le seum s'exécute, baisse son pantalon, plaque son front et ses paumes sur les briques rouges, tousse quand on lui intime de le faire, ne réagit pas au sale nègre qu'il entend. (DSB, p. 64)

Selon Diallo, toute cette mise en scène brutale de l'intervention policière représente un «rabaissement», une «chosification»²⁰, un «pillage symbolique»²¹ d'un groupe d'individus

¹⁷ Grégoire Remund, *Diaty Diallo, romancière radicale*, <<https://seinesaintdenis.fr/actualite/culture-patrimoine/Diaty-Diallo-romanciere-radicale>>, consulté le 18 novembre 2022.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Diaty Diallo, *On n'est pas dupes*, propos recueillis par Manon Pelinq, <<https://www.manifesto-21.com/on-nest-pas-dupes-rencontre-avec-diaty-diallo/>>, consulté le 11 novembre 2022.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Diallo affirme: «je pense qu'un corps lui-même peut être pillé symboliquement. [...] Un corps fouillé, c'est un corps qu'on cherche à dépouiller aussi de ce qu'il est. Voilà qu'on cherche à faire disparaître, à servir, à dominer». (Bintou Simporé,

lié(e) «au genre»: «ces mecs-là, par leur genre associé à la race vont être aussi des victimes dès lors qu'ils sont dans l'espace public»²².

La soirée presque «chiante» qu'Astor et ses amis avaient envisagée tourne rapidement au drame, puis au deuil, qui entraînera bientôt la révolte. Si Diallo évoque brièvement le meurtre de Samy – qui constitue d'une certaine manière une *déflagration*, l'étincelle qui pousse ses amis à se soulever contre les autorités dominantes –, elle met surtout en lumière la souffrance ressentie par toute une communauté face à la perte d'un des siens. C'est une douleur viscérale, poignante, que l'autrice décrit avec minutie et poésie: «Les premiers instants qui suivent la nuit ou le jour durant lequel commence un deuil ont des couleurs qui n'apparaissent qu'à celles et ceux qui pleurent leurs morts. Des couleurs au-dessus des sens. Des couleurs et du goût, une odeur, denses» (DSB, p. 94).

Dans l'après, Astor ressent une douleur psychique; il erre, fume, fantasme, ressasse. Il est hanté par l'absence, par ce qu'il aurait pu dire ou faire. Chérif, le frère de Samy, vit la souffrance comme effondrement intérieur; il est vidé, absent à lui-même, comme mort-vivant; il ne peut plus rêver, il ne peut plus respirer. Il y a aussi une souffrance collective; la communauté entière saigne, car la mort de Samy n'est pas un événement isolé; elle s'inscrit dans une série de violences policières, de discriminations, de deuils non reconnus. Elle ravive des blessures anciennes et crée un traumatisme collectif. La fête organisée sur la place après la mort de Samy est une manière de prise de possession de l'espace et d'annulation de la chosification subie par tous ceux qui ont été violentés par la police. Quant à l'explosion finale de la pyramide, véritable œuvre d'art orchestrée par des jeunes-artistes dominés, elle constitue un geste symbolique: elle matérialise la douleur collective, la transforme en lumière, en feu, en cri.

Rencontre avec l'autrice Diaty Diallo pour son premier roman “Deux secondes d'air qui brûle”, <<https://www.nova.fr/news/rencontre-avec-lautrice-diaty-diallo-pour-son-premier-roman-deux-secondes-dair-qui-brule-198437-13-09-2022/>>, consulté le 13 septembre 2022).

²² Voir Diallo, *On n'est pas dupes*, cit.

Au-delà de la narrativisation de la violence policière, forme de racisme systémique dont les victimes sont le plus souvent de jeunes racisés et dominés, c'est finalement cette sociabilité et cette solidarité que Diallo a voulu mettre en évidence, une «fraternité [qui] rassure et réconforte, ranime et revigore»²³ dans les pires moments, dans la souffrance du deuil et de la perte.

2. *Une littérature performative*

Chez Diaty Diallo, la banlieue n'est pas seulement un espace périphérique, tentaculaire et souterrain, témoin de la sociabilité de ses habitants et de la violence systémique exercée par les forces de l'ordre – les personnages-oppresseurs – sur des corps stigmatisés – les protagonistes dominés – dans l'espace public. Elle est aussi un lieu d'écriture en tension, où le rythme haletant, la syntaxe syncopée et la scansion quasi musicale du texte – proche d'une déclamation rap ou d'une performance slam –, en tant que vecteurs d'une esthétique de la révolte, annoncent une véritable déflagration formelle, une explosion narrative qui fait écho à celle, politique, des personnages.

Pour que l'ensemble imaginé – quartiers populaires et personnages racisés – n'ait rien d'artificiel, la langue d'écriture devait refléter un monde périphérique qui brûle. C'est sans effort que Diallo s'est servie, dans son écriture, d'une langue hybride, faite de différents registres, d'argot et de verlan, portant les traces de langues venues d'ailleurs, une langue «maltraitée, stigmatisée», «mortelle»²⁴, car, dit-elle, «j'ai écrit comme je m'exprime dans la vie de tous les jours [...]. Je ne voulais pas d'une langue caricaturée qui n'aurait pour effet que de stigmatiser les jeunes dont je parle, les faire passer pour ridicules, voire de me les mettre à distance»²⁵.

²³ Salma Kojok, *Diaty Diallo plonge au cœur d'une jeunesse mise en marge*, <<https://www.lorientlejour.com/article/1350801/diaty-diallo-plonge-au-coeur-d'une-jeunesse-mise-en-marge.html>>, consulté le 29 septembre 2023.

²⁴ Diallo, *On n'est pas dupes*, cit.

²⁵ Remund, *Diaty Diallo, romancière radicale*, cit.

Dans son roman, Diallo «crache» non seulement *ses* propres mots, mais aussi ceux de tout un groupe d'individus. L'argot et le verlan deviennent alors des éléments fondamentaux de la langue du roman, permettant à l'autrice de restituer la langue des jeunes de banlieue, avec ses codes, ses rythmes, ses inventions – une véritable «identi-langue»²⁶. Le récit est ainsi ponctué par des structures argotiques telles que: «un seum géant», «j'suis archi chaud»; «j'me suis nachav», «cheh», etc. On y retrouve également des termes en verlan: reum, chelou, teubé, vénère, meuf, etc.

Souvent, les constructions syntaxiques rompent avec la linéarité classique de la phrase. Les phrases sont fragmentées, syncopées, morcelées, éclatées, parfois réduites à des segments isolés, juxtaposés ou suspendus, accumulant des répétitions, ou déployées sur plusieurs pages sans ponctuation forte:

Faut pas arracher les cheveux des noirs. Faut pas faire baisser les caleçons, faut nous croire quand on dit qu'on est nous-mêmes [...]. Faut pas nous plier, faut pas nous plier, faut pas nous pourchasser, arrêtez de nous faire courir, faut pas nous tabasser, nous violer, nous flinguer. Faut arrêter s'il vous plaît. (DSB, p. 93)

J'essaye d'imaginer ce que serait l'horizon sans cette concentration de gratte-ciel. Sans cette basilique surdimensionnée, en haut de la ville. Sans ce rectangle fait de tuyaux colorés. Paris. Sans ses monuments. (DSB, p. 149)

Je suis en train de rouler une cigarette et je fais semblant d'être tiré de mes pensées. Une coupe? Oui, je dis. Tu sais tout faire? Une coupe au bol ça m'irait bien tu crois? je demande (DSB, p. 20)

Ces transgressions des règles prônées par la grammaire normative ont une visée esthétique. Elles traduisent à la fois l'urgence, la tension, la colère, mais aussi le rythme intérieur des personnages, leur souffle, leur pensée. Elles reproduisent également la langue vive des cités, l'oralité des quartiers et participent à fragmenter la narration, ce qui permet à Diallo de mieux faire ressentir et évoquer l'éclatement du monde, des repères, des corps.

En outre, ces infidélités à la norme impriment au texte un rythme musical, le transforment en un morceau proche du rap

²⁶ Voir Ioana Puțan, *La problématique de l'«entre(-)deux» dans la littérature des «intrangères»*, thèse de doctorat, Université Paris8, 2014.

ou du slam²⁷: «J'y connais un escalier. J'y devine des notes de house. J'y fantasme des nuques humides [...] J'y imagine des débats animés» (DSB, p. 15). Certaines phrases, courtes et denses, pourraient être envisagées comme de véritables «punchline», érigent le texte romanesque en une œuvre musicale de résistance, à la fois poétique et politique: «On est blasés. C'est une manière d'exprimer la peur» (DSB, p. 93); «On veut contraindre nos corps à la disparition, nous les avons fait briller. La résistance est dans le mouvement.» (DSB, p. 139).

La mise en page contribue également à cette reconfiguration du texte:

Boum.

Sous le sol, les amorces ont commis leurs étincelles, libéré le gaz comprimé dans les sacs.

Soufflée, explosée, la pyramide, depuis son intérieur; creusé, le béton, sous le zéro, vers le moins un, vers le moins deux.

Propulsé, le triangle, vers les quatre côtés de la place.

Dispersé, le temple; morcelé, le mausolée.

Onde de choc,
pression,
dépression,
écho,
indice de réfraction:
PHARAONIQUES.

Boum. (DSB, p. 143)

Le caractère déclamatoire du texte est également renforcé par la thématique de la critique sociale, qui occupe une place centrale dans le roman de Diallo: «On est débrouillards. On est joyeux. Mais nos réjouissances n'en sont pas pour tout le monde» (DSB, p. 19).

En outre, tout au long du texte, la musique est présente comme une véritable contexture. On y retrouve des références explicites à des morceaux ou à la culture rap: «Je l'enroule

²⁷ Diallo explique ce côté rythmé et musical de son roman par sa propre expérience: avant d'écrire de la littérature, elle écrivait des textes de chansons.

dans une couette et mets du son posé. *Petit bob sur la tête, c'est dur de sourire. J'fais pas la fête, le cœur est noir, wAllah j'ai même plus envie de vanner. Mais j'suis confiant, toi-même tu sais, j'suis l'plus déterminé des enfoirés*» (DSB, p. 89)²⁸. À la fin du roman, Diallo ajoute d'ailleurs une longue liste intitulée «Morceaux joués, chantés, dansés par ordre d'apparition». Les personnages profitent de ces chansons pour danser; pour eux, la danse devient un rituel de libération, un moyen d'oublier la souffrance, de communiquer avec les disparus: «des gens bougent leurs bras et leurs jambes dans tous les sens [...]. Tous piaillent dans les décibels avec des hochements de tête excités et les pieds qui battent la mesure» (DSB, p. 25), «Et la fête reprend là où elle s'était éteinte. C'est pour toi notre ami, qui n'as pas pu la faire» (DSB, p. 137).

Diallo annonce dès le début son intention d'accompagner son roman d'une sélection de morceaux musicaux. Le roman s'ouvre sur deux extraits placés en exergue, l'un tiré de Lisette Lombé, une slameuse belge, et l'autre du groupe de hip-hop français X-Men, originaire du XXe arrondissement parisien.

3. Une écriture en tension: entre héritage et rupture

Dans son ouvrage *Le Troisième Continent ou La littérature du réel*, Ivan Jablonka met en avant une littérature du réel, dont «les quatre fonctions vitales» sont alerter, témoigner, prouver, réparer²⁹. Sans être née d'un traumatisme déclenché par des cataclysme historiques (guerre, génocides, attentats terroristes, etc.), la littérature sub-urbaine, de la banlieue, apparue à la fin des années 1980 sous la plume d'auteurs issus de l'immigration maghrébine, et relancée à la suite des émeutes qui ont embrasé la France à l'automne 2005, s'inscrit pleinement dans cette «littérature du réel». «Ancrés dans le présent de leur parole»³⁰, les textes, le plus souvent signés par des écrivains issus

²⁸ Il s'agit d'un extrait de Pnl, «Lala», *Que la famille*, 2015.

²⁹ Ivan Jablonka, *Le Troisième Continent ou La littérature du réel*, Paris, Seuil, 2024, p. 18.

³⁰ *Ibidem*, p. 19.

de groupes minorés (immigration, quartiers populaires, etc.) rendent compte du quotidien d'un espace stigmatisé, d'une communauté marginalisée, d'individus victimes d'actes racistes ou violents. Le «crime», envisagé au sens figuré – délit d'existence, humiliation, injustice, blessure collective, etc. – ne «salit» plus «l'écriture grâce à laquelle on le dénonce.»³¹; bien au contraire, il facilite la prise de parole des «victimes», de celles et ceux qui sont stigmatisés à tort, qui peinent à occuper l'espace de manière visible et légitime, de peur d'en subir les conséquences.

3.1 *La littérature comme cri*

En évoquant le harcèlement et les violences policières exercés contre un groupe d'individus précis – racisés, minorés, issus des quartiers populaires –, en mettant en avant non seulement ce qui est visible (intrusion des forces de l'ordre dans la cité, fouilles corporelles, menottage, courses-poursuites, etc.) mais aussi les conséquences physiques et psychiques, Diaty Diallo érige son roman *Deux secondes* en un véritable cri politique.

Dans sa chanson «Je m'écris», Kery James explique

Alors j'ai écrit dans l'urgence [...]
 Parfois j'écris pour qu'ils ne
 Puissent jamais oublier
 Pour qu'ils ne puissent jamais nier
 Le martyre des braves [...]
 Je n'écris que pour dire vrai [...]
 Je fais chanter mon amertume
 Alors j'écris, je crie, j'écris [...]
 J'écris surtout pour transmettre³².

Ces vers du rappeur franco-haïtien résonnent et résument d'une manière singulière le roman de *Deux secondes d'air qui brûle*, un texte dans lequel Diallo invoque une poétique du témoignage, une écriture née de l'épreuve, et animée par une volonté de mémoire. Vitale, urgente, nécessaire, l'écriture devient un refus de l'effacement.

³¹ *Ibidem*, p. 20.

³² Kery James, «Je m'écris», 2008.

A l'instar de ses personnages, qui font exploser la pyramide à la fin du roman pour donner un sens à la perte d'un des leurs et pour s'approprier plus que jamais l'espace, Diallo écrit pour donner un sens à l'existence des invisibles, pour transmettre colères et traumatismes. Elle écrit pour témoigner de la violence policière, de la mort de Samy – qui peut être perçue comme une allusion à celle d'Adama Traoré, de Zyed et de Bouna –, de la douleur des quartiers populaires. Son roman devient une archive du mal, une preuve des blessures extérieures et intérieures, un contre-récit. En laissant la musique imprégner son écriture, Diallo semble avoir pris le micro, sur une scène universelle, pour chanter la colère d'une communauté, hurler l'injustice sociale, expulser un cri collectif, faire entendre une voix plurielle. Son roman, qui puise ses sources dans le bitume, la dalle, le parking, les toits devient alors un geste de transmission, s'adressant aussi ceux et celles qui viendront après, pour qu'ils sachent, pour qu'ils n'oublient pas.

3.2 *Entre filiation et subversion*

Le roman *Deux secondes d'air qui brûle* est un texte qui fait entendre à la fois quelque chose de familier et quelque chose de neuf. Ainsi, Diallo s'inscrit dans une lignée assez longue d'auteurs «racisés» ayant pris la parole pour dire le mal d'une communauté et d'un territoire et tout en rompant avec certains clichés pour proposer une «déflagration»³³, un «roman cogneur au style bagarreur»³⁴.

Née au début des années 80 avec la publication du roman *Le thé au harem d'Archi Ahmed* de Mehdi Charef, la littérature «beur» – corpus-précurseur de ce que la critique appellera plus tard «littérature de banlieue» – a longtemps été cantonnée à un canevas simple: récit à forte empreinte autobiographique,

³³ Voir Diaty Diallo, *Comment sauver la peau de mes frères: c'est ça, l'idée du livre*, propos recueillis par Gérard Lefort <<https://www.lesinrocks.com/livres/diaty-diallo-comment-sauver-la-peau-de-mes-freres-cest-ca-lidee-du-livre-490414-26-08-2022/>>, 26 aout 2022, consulté le 9 octobre 2025.

³⁴ *Ibidem*.

mettant en scène deux générations issues majoritairement de l'immigration (maghrébine) – les enfants, nés pour la plupart en France, scolarisés dans les écoles de la République vs. les parents, travailleurs immigrés, en perte de repères linguistiques et culturels, incapables de s'adapter à leur nouvelle «patrie» et à sa langue; traduction d'une souffrance incommensurable des parents, victimes de la perte du bled, de la famille, de la langue, des racines, de l'identité; mise en mots d'une vie difficile dans des cités stigmatisées, marquées par le racisme, la violence ordinaire et la pauvreté; emploi d'une langue longtemps considérée comme a-littéraire, à savoir le français des cités, le français de la rue, avec tout ce qu'il a de surprenant et d'enrichissant à la fois. Textes «statiques», ces «romans de quartier»³⁵ figés dans la même géographie urbaine – la banlieue – relèvent ainsi au public un territoire et un groupe d'individus relégués à la périphérie, longtemps ignorés.

La publication, en 1999, du roman *Boumkoeur* de Rachid Djaidani représente une double «rupture». Sur le plan de l'architecture romanesque, les personnages sont ancrés «ici», dans l'espace banlieusard, dans un «bunker»/«boumkoeur» auquel ils sont attachés par toutes les ficelles de leurs corps. Ils assument leur complexité, leurs contradictions, et parfois une violence crue. Ils s'expriment dans une langue vive, orale, métissée. Sur le plan de l'écriture, Djaidani rompt avec le rôle assigné d'«écrivain porte-parole» et avec les stéréotypes pesant sur les auteurs issus de l'immigration maghrébine. Contrairement aux romanciers beur des années 80, qui cherchaient souvent à témoigner de la condition des enfants de l'immigration pour sensibiliser le lectorat majoritaire, il revendique une voix singulière, affranchie de cette fonction de médiateur.

Le roman *Deux secondes d'air qui brûle* de Diaty Diallo prolonge et approfondit cette rupture. Texte engagé, à l'écriture haletante et poétique, il puise sa force dans une actualité sociale brûlante, marquée par les tensions persistantes dans les banlieues françaises, les violences policières et la mémoire des révoltes urbaines depuis 2005. À travers une esthétique singu-

³⁵ Horvath, *Le roman urbain contemporain en France*, cit., p. 59.

lière et une narration polyphonique, Diallo fait de la banlieue un espace de conflit permanent où se s'affrontent oppression structurelle et aspirations à l'émancipation collective. Loin d'adopter une posture victimaire, l'autrice donne corps à une jeunesse insoumise, qui déborde les stéréotypes et affirme une identité mouvante, nourrie par la rage, les rêves et l'urgence de dire. *Deux secondes d'air qui brûle* articule ainsi écriture littéraire et engagement politique avec force, révélant toute la complexité d'un territoire en tension, à la fois lieu d'enfermement et de possibles soulèvements.

En outre, le roman de Diallo s'inscrit aussi dans une constellation littéraire post-2005 qui fait de la banlieue non seulement un décor, mais un véritable lieu d'énonciation politique. À l'instar de Rachid Santaki dans *Flic ou caillera* (2013), de Jilali Hamham dans *93 Panthers* (2017), ou encore Assa Traoré dans *Lettre à Adama* (2017), la romancière donne à voir une jeunesse urbaine en tension, prise entre débrouille, répression et désir de vivre. En mobilisant la langue vive de la rue, ancrée dans l'oralité, elle rend compte de la complexité des existences périphériques, fictionnalise la révolte et la perte irréparable, transformant le deuil en mobilisation collective.

Mais tout en s'inscrivant dans cette filiation littéraire, Diallo affirme également sa singularité. Elle rompt avec certains clichés associés à l'écriture féminine de banlieue: écriture à forte teneur autobiographique; regard intimiste porté par une narratrice issue de l'immigration, en rupture avec la famille et animée par une soif de révolte; langue oralisée, souvent plus sage que la «langue des Keums»³⁶. Sa décision de confier la narration de *Deux secondes d'air qui brûle* à un protagoniste masculin est profondément signifiante, tant sur le plan littéraire que politique et émotionnel. Astor est un jeune homme racisé issu des quartiers populaires, souvent réduit au silence ou caricaturé dans les discours médiatiques et politiques. En lui donnant la parole, Diallo renverse les rapports de pouvoir narratif: c'est une voix de l'intérieur qui se fait entendre. Marqué par son humanité et

³⁶ Voir Luc Basier et Christian Bachmann, *Le verlan: argot d'école ou langue des Keums?*, «Mots», 8 mars 1984.

fragilité, Astor souffre ouvertement de la violence qu'il subit et vit tragiquement le deuil. Ce choix de narration peut être également lu comme une forme d'appropriation de l'espace littéraire sub-urbain: Diallo l'occupe en donnant la parole à un homme, mais à sa manière, dans une langue poétique, orale, musicale.

Conclusion

Le roman *Deux secondes d'air qui brûle* de Diaty Diallo s'inscrit dans une dynamique littéraire contemporaine qui renouvelle en profondeur les représentations de la banlieue. Refusant toute posture victimaire ou misérabiliste, l'autrice donne à voir une jeunesse plurielle, en tension, traversée par la violence systémique mais aussi animée par une force de vie, de solidarité et de résistance.

Par une écriture fragmentée, musicale et poétique, Diallo transforme l'espace urbain en un véritable personnage, révélateur des fractures sociales et des aspirations collectives. Le roman devient ainsi un lieu d'énonciation politique, un cri littéraire qui articule mémoire, deuil et insoumission. En revendiquant une certaine liberté, le texte ne cherche ni à rassurer le lecteur, ni à expliquer la banlieue, mais à la faire ressentir dans toute sa complexité, son urgence, sa poésie et sa rage. Il ne s'agit plus de demander une place mais de l'occuper, avec une écriture inventive, un souffle poétique qui transforme cette expérience en une question universelle: celle de l'injustice, de la liberté et de la dignité.

Cet «indéniable tournant [littéraire] contemporain»³⁷ s'inscrit ainsi dans une littérature du réel et du combat, bouscule les clichés et interpelle sur la nécessité d'écouter les voix des marges. En tant que «cri», le texte de Diallo est bien plus qu'un hommage à une société dominée; il peut être envisagé comme un texte fondateur d'une nouvelle littérature des banlieues – post-2005, post-Black Lives Matter, féminisée –, œuvre liminaire, entre fiction et manifeste.

³⁷ Diallo, *J'avais l'envie, à travers ce texte, de donner de la force aux corps dominés dont je fais partie*, cit.

Myriam Geiser

Neuf-trois (2025) de Anne Weber: Déambulations dialectiques

Anne Weber, autrice et traductrice d'origine allemande vivant à Paris depuis l'âge de 19 ans, dont les œuvres récentes explorent les questions de mémoire, d'engagement, d'éthique et du vivre-ensemble¹, et qui renouvelle constamment les genres de son écriture, vient de publier un «roman itinérant» consacré au département de la Seine-Saint-Denis qui porte le titre *Neuf-trois*².

La particularité de son écriture consiste à toujours concevoir deux versions de ses livres, l'une en allemand, l'autre en français (et depuis quelques années systématiquement dans cet ordre-là). Son livre sur les banlieues Nord de Paris a donc d'abord existé en allemand, sous le titre de *Bannmeilen*³, vocable composé équivalent au sens historique du terme “lieue” du “ban” (c'est-à-dire «espace d'environ une lieue autour d'une ville, dans lequel l'autorité faisait proclamer les bans et avait juridiction»)⁴. À l'ère contemporaine, ce terme ne désigne aucunement des secteurs périurbains, des zones d'habitation en marge des grandes agglomérations, ou des quartiers défavorisés excentrés du type “cités”. Le mot, dans son usage actuel, signifie “périmètre de sécurité”, ce qui ajoute une connotation supplémentaire dans l'effet que le titre du livre peut provoquer auprès du lectorat

¹ Anne Weber, *Vaterland*, Paris, Éditions du Seuil, 2015; *Kirio*, Paris, Éditions du Seuil, 2017; *Annette, une épopée*, Paris, Éditions du Seuil, 2020.

² Anne Weber, *Neuf-trois. Roman itinérant*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2025.

³ Anne Weber, *Bannmeilen. Ein Roman in Streifzügen*, Berlin, Matthes & Seitz, 2024.

⁴ Cfr. TFLi (Trésor de la Langue Française informatisé), <<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1988708790>>, consulté le 10 juillet 2025.

germanophone. En ce qui concerne le choix de l'intitulé allemand, il convient de préciser par ailleurs que le phénomène sociogéographique et culturel des “banlieues” n'existe pas de la même manière en Allemagne, puisque dans les années 1960 à 1980, les mesures d'urbanisme visant à favoriser la construction de logements sociaux dans les zones périphériques des villes étaient comparativement moins développées en RFA qu'en France, et encore moins dans le contexte de l'accueil d'ouvrières et ouvriers étranger(e)s (les *Gastarbeiterinnen* et *Gastarbeiter*) accueilli(e)s pourtant en grand nombre jusqu'en 1973.

On constate ainsi dès le titre, que la version allemande d'un livre sur le département de la Seine-Saint-Denis nécessite une certaine prise de distance (opérant déjà par le biais de la langue), qui conduit à une plus grande liberté d'expression, mais aussi au besoin d'une contextualisation supplémentaire et à une adaptation culturelle indispensable dans le contexte de réception allemand. Cela dit, le public allemand est assez familier avec la réalité des banlieues en France, notamment en raison des crises conflictuelles des deux dernières décennies largement médiatisées en Allemagne, et sans doute aussi, dans une certaine mesure, avec l'histoire et les spécificités de l'évolution des banlieues en France, et en particulier en Ile-de-France, en tant que phénomène sociologique majeur.

Comme évoqué plus haut, l'autrice crée un genre spécifique pour traiter des espaces périphériques, et les deux versions du livre (l'édition française n'étant donc pas une simple traduction) portent une indication générique en sous-titre: *Roman in Streifzügen* en allemand, c'est-à-dire un roman “en excursions ou en balades”, et *roman itinérant* en français. Importe alors manifestement à l'autrice de souligner avant tout la valeur fictionnelle du texte, qui de par sa forme pourrait se situer quelque part entre le récit autofictionnel, l'auto-documentation et l'autosociobiographie. L'innovation du genre à partir des enjeux du récit caractérise déjà *Vaterland* (2015), désigné comme «journal de voyage dans le temps» (*Ahnen. Ein Zeitreisetagebuch*), et *Annette, une épopee* (*Annette, ein Heldinnenenpos*) (2020), tous deux des explorations de biographies historiques, le premier avec un regard autofictionnel dans un contexte de récit fami-

lial, le second sur les traces de “l’héroïne” Annette Beaumanoir, militante communiste, neurologue, résistante et combattante du FLN en Algérie.

L’étude suivante se concentrera sur l’édition française de *Neuf-trois* et son contexte de réception en France. La quatrième de couverture du livre apporte des précisions sur son procédé narratif présenté comme le récit d’une narratrice «d’origine allemande», habitant «depuis des décennies» dans le XIXe arrondissement de Paris et découvrant le département 93 grâce à «son ami Hocine», documentariste franco-algérien, qui l’emmène dans des «longues marches» à travers son «lieu de naissance et de vie». On y trouve également une indication supplémentaire sur le genre du livre: «*Neuf-trois* est un roman d’apprentissage, une tentative de s’ouvrir à ce qu’on ne connaît pas, de prendre conscience de ses propres œillères et de s’en défaire»⁵.

La narratrice à la première personne est celle qui s’engage ici en terrain inconnu, se laisse guider par son ami, et se promène en visiteuse, cherchant autant à découvrir les lieux qu’à apprendre quelque chose sur son propre rapport à la banlieue. Ce dispositif narratif pourrait paraître provocant, d’autant que le récit – par le détail de ses descriptions et la précision des informations fournies – prend par moments presque l’allure d’un guide touristique invitant les lectrices et lecteurs à s’aventurer dans un territoire non encore exploré, et mettant en avant les curiosités à venir contempler. Cette impression est renforcée par la posture narrative du “je”, par exemple quand la narratrice évoque sa propre condition de “touriste”:

Je me souviens que Hocine avait travaillé à l’occasion comme guide de voyage quand il était jeune, et d’une sorte de proverbe qu’il aimait citer: Il ne faut jamais voyager dans un pays sans ses habitants. Je lui suis reconnaissante de pouvoir voyager en sa compagnie, je ne m’y serais sûrement jamais lancée toute seule⁶.

⁵ Cfr. la présentation du roman sur le site des éditions Philippe Rey: <http://www.philippe-rey.fr/livre-Neuf_trois-638-1-1-0-1.html>, consulté le 10 juillet 2025.

⁶ Weber, *Neuf-trois. Roman itinérant*, cit., p. 17. Désormais, les citations de cet ouvrage seront indiquées en plaçant la page entre parenthèses dans le corps du texte.

Le regard posé sur le «Neuf-trois» qui est mis en scène ici, est celui de l'apprentissage et de la valorisation des faits observés pour leurs qualités instructives et esthétiques. Quant à la nature de ce regard qui crée son propre objet, la narratrice ajoute: «Et je m'aperçois que j'ai en Hocine un guide bien plus sensible que moi à la beauté de ce qui passe communément pour laid et à qui l'effroi, la colère ou la honte face aux choses ne sauraient cacher leur beauté, si beauté il y a» (p. 18)⁷. Le risque du voyeurisme et de l'impudeur éventuels d'une telle posture est contourné par l'expression de la prise de conscience des protagonistes quant au décalage dans lequel ils se trouvent face à l'environnement qu'ils contemplent tel un spectacle ou un «monde énigmatique» (p. 9). S'y ajoute un degré élevé d'autodérision dans leurs propos, et une touche d'humour dans la présentation de leur démarche. De courts dialogues sarcastiques et des commentaires mordants, notamment de la part de Hocine, sont régulièrement insérés entre les descriptions des différentes découvertes. L'échange suivant montre la façon dont ils ironisent sur l'idée du «voyage touristique» en banlieue, et place la narratrice face à sa propre condition d'observatrice avide d'expériences dépaysantes:

– J'ai une super idée commerciale, dit Hocine qui, sans doute pour chasser le sentiment d'oppression qui nous a saisis tout à l'heure, retombe dans la rigolade. J'écris un guide de voyage du neuf-trois. Du tourisme extrême, les banlieues chaudes pour aventuriers. On ouvre une agence de voyages. Les cinquante endroits les plus chauds à l'usage des bobos parisiens. On propose une excursion à la cité des 4000, concert de chauffeurs y compris, la zone industrielle de Stains, les appartements sur l'autoroute de La Courneuve, la madone à hélices du Bourget. Nous vous emmenons dans les plus belles décharges!

– Tu sais quoi? Le pire, c'est que ça marcherait d'enfer. À Rio aussi, les touristes se font emmener dans les favelas. Les bobos parisiens, c'est le public idéal. Du tourisme alternatif avec une touche sociale, des lieux trash comme vous n'en avez jamais vu, on vous ramène sains et saufs.

– Je crois que t'es pile dans le public, dit Hocine en se bidonnant.
Il ne me reste plus qu'à rigoler aussi (p. 41).

⁷ Dans cette réflexion sur la laideur, on pourrait voir une référence en clin d'œil au début du récit de banlieue de François Maspero: «Anaïk proteste contre la laideur et François proteste contre la faculté de protestation d'Anaïk»; Cfr. Maspero, *Les passagers du Roissy-Express*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 10.

Les deux protagonistes s’amusent ainsi à développer un jeu de rôle dans lequel un guide “indigène” issu de l’immigration interagit avec une touriste parisienne d’origine allemande. Dans leurs parodies de conversations sur le terrain, «il s’est établi entre nous qu’il joue le rôle de l’Algérien musulman plus ou moins pratiquant qu’il n’est pas, tandis que, moi, je joue le rôle de la femme blanche privilégiée occidentale que je suis» (p. 23). Puisque la protagoniste-narratrice assume avec malice son «regard de Candide»⁸, la perspective adoptée dans son récit contribue, malgré le ton ironique sous-jacent, à la création d’un certain effet d’exotisme. C’est justement l’introduction de la voix de Hocine qui prend une fonction régulatrice dans ce “récit d’aventures”, afin de provoquer une prise de conscience dans un processus quasi dialectique. Cela permet d’entretenir une autoréflexion critique permanente visant à la déconstruction de stéréotypes et d’aprioris sur la banlieue.

Au départ du roman, les déambulations des deux personnages sont motivées par un projet très concret d’un film documentaire sur la préparation des Jeux olympiques de 2024. En charge du projet, Hocine part en repérage dans le «Neuf-trois» et propose à son amie parisienne de l’accompagner pour lui faire découvrir ce monde excentré. Comme le précise le commentaire de la narratrice, il s’agit d’un projet filmique «non pas sur les compétitions elles-mêmes, mais sur les changements qu’elles apporteront, en particulier en banlieue, dans *ses* banlieues, pas seulement celles qui se trouvent à proximité immédiate des stades» (p. 10). Le projet est donc immédiatement présenté comme l’intention du réalisateur de documenter un processus de transformation profonde enclenché par le projet d’urbanisme de prestige du “Grand Paris” qui enferme autant de promesses de valorisation d’un territoire que de menaces de destruction d’un patrimoine

⁸ Commentaire de l’autrice dans un entretien publié sur le site du Conseil départemental de la Seine-Saint-Denis: «Chaque chapitre du roman [...] décrit un périple dans plusieurs quartiers ou les discussions avec Hocine qui s’apparentaient un peu à un jeu de rôle entre “l’intérieur” (lui qui connaît très bien le département) et “l’extérieur” (moi qui ait grandi à [sic] en Allemagne et qui portait un regard de Candide sur le territoire).» Cfr. <https://seinesaintdenis.fr/actualite/culture-patrimoine/Deux-flaneurs-explorent-lame-du-Neuf-Trois/>, consulté le 10 juillet 2025.

méconnu et méprisé par le centre, et caché au regard des personnes venant en visite à Paris (ou en Ile-de-France). D'emblée, la narratrice note qu'il s'agit pour Hocine d'une «commande qui semble ne lui convenir qu'à moitié» (p. 10) face aux réalités qu'il voudra montrer. Comme stipulé dans une récension du roman, la précision sur le contexte des JO 2024 «ajoute une dose de précarité à la vision que l'on se forge de ces paysages urbains. Qu'en restera-t-il dans trois mois, six mois?»⁹. «Peut-être, que dans ton film, il s'agira de tout autre chose?» demande la narratrice relativement au début de leurs expéditions, et constate que son ami «fait une tête bizarre, comme si j'étais sur la bonne piste mais qu'il ne pouvait pas me donner d'indications» (p. 77). Au fur et à mesure que leurs visites se multiplient, et que leurs découvertes et observations s'intensifient, le projet de tournage apparaît de plus en plus comme un alibi, et passe au second plan de leurs échanges. Dans une réflexion vers la fin du récit, sous forme de bilan provisoire de l'expérience commune, la narratrice s'interroge:

Je vois bien à présent que cette histoire de documentaire sur les JO n'a été qu'un prétexte, mais j'ignore toujours ce que nous venons chercher ici. Je sais juste que je n'aurais jamais commencé ces déambulations sans Hocine et qu'il m'a mystérieusement transmis son attachement pour ce monde d'à côté, qui est le sien. Qu'est-ce qu'il aime tant, ici, qu'est-ce qui le fait marcher? Depuis six mois, nous avons dû parcourir plus de six cents kilomètres en zigzag à travers le neuf-trois. Et pourtant je sens que nous n'en sommes qu'au début. Mais au début de quoi exactement? (p. 229).

La banlieue parcourue à la marche en long et en large apparaît dans ce «roman itinérant» comme objet d'étude d'une réalité sociale de marginalisation accrue, mais également comme objet romancé de contemplation. L'œil de la visiteuse y aperçoit un monde de «l'inconnu» dont le «mystère» exerce un pouvoir poétique sur sa perception, elle qui était «restée aveugle» auparavant face à la complexité et la densité de cette réalité (p. 11). Le dispositif ressemble à celui du livre *Les passagers du*

⁹ Frédérique Fanchette, *Anne Weber et les flâneurs du «Neuf-trois»*, «Libération», 19 janvier 2025, <https://www.liberation.fr/culture/livres/anne-weber-et-les-flaneurs-du-neuf-trois-20250119_CV2CEUQZXBB3DGXSFB3MK2AWNQ/>, consulté le 10 juillet 2025.

Roissy-Express, journal de bord d'un voyage le long de la ligne B du RER, réalisé par l'écrivain François Maspero et la photographe Anaïk Frantz en 1990, évoqué comme source de recherches en début du récit (p. 43)¹⁰.

Le principe de la marche à pied comme mode d'exploration du terrain de recherche est appliqué comme une méthode anthropologique – celle de la micro-observation dans un temps lent, en immersion totale et en observation participante. A la question «Pourquoi avoir fait le choix de faire de longues marches en Seine-Saint-Denis? Vous auriez pu prendre la voiture...», Anne Weber répond lors d'une interview: «Pour s'imprégnier réellement d'un territoire, il vaut mieux être dans la rue, rencontrer les habitants, s'intéresser à leur vie de tous les jours...»¹¹. Les déplacements piétons ne sont pourtant pas prévus dans de larges parties de ces zones périurbaines réservées à des usages industriels, de production, de transport ou de passage: «Nous marchons [...] là où personne ne marche – parce qu'il n'y a que des routes pour les voitures, ou bien parce qu'il n'y a rien à voir ni à grappiller» (p. 157). Pas de balades, donc, ni de flâneries, mais bel et bien des excursions en terre inconnue, le plus souvent sans plan ni objectif autre que d'arpenter le plus largement possible l'étendue du département «Neuf-trois»: «À gauche ou à droite? Hocine me laisse décider et je dis: à gauche. Ce qui est bien (entre autres), c'est que nous ne savons pas où nous allons; l'idée de détour nous est inconnue» (p. 44).

Au début du livre se trouve une description socio-spatiale très précise de la configuration de la banlieue parisienne:

À Paris, où s'arrête la ville et où commence la banlieue est défini de façon extrêmement nette; il n'y a pas d'entre-deux. La ville est petite pour une métropole européenne; en fait partie tout ce qui se trouve à l'intérieur du périphérique, au-delà commence la banlieue. Qui veut parler de «Paris même» dit volontiers Paris *intra-muros*, en évoquant des remparts dont il

¹⁰ Cfr. Maspero, *Les passagers du Roissy-Express, photographies d'Anaïk Frantz*, cit.

¹¹ Cfr. site du Conseil départemental de la Seine-Saint-Denis, <<https://seinesaintdenis.fr/actualite/culture-patrimoine/Deux-flaneurs-explorent-lame-du-Neuf-Trois/>>, consulté le 10 juillet 2025.

ne reste pas grand-chose sauf des murs invisibles séparant l'espace urbain en «intérieur» et «extérieur», en ceux-de-dedans et ceux-de-dehors. Et surtout, il y a le périphérique (p. 9).

Le périphérique, cette ceinture qui entoure la capitale, est donc par définition la limite qui sépare le centre de la périphérie, et qui démarque le statut de l'appartenance sociogéographique du «dedans» ou du «dehors».

Dans la tentative de comprendre le fonctionnement interne de ce monde opaque du «dehors», le récit de la narratrice distingue différents phénomènes et caractéristiques du «Neuf-trois» en tant qu'espace aux lois propres. Dans son regard, la banlieue apparaît comme un lieu de déshumanisation, un lieu d'histoires et de mémoires parallèles, et avant tout un lieu de changements de perspectives.

Lieux de déshumanisation et “non-lieux”

La narratrice de ce roman sur le «Neuf-trois» est bien consciente de son rôle délicat dans l'exploration et la représentation d'espaces qui sont communément aperçus comme «quartiers sensibles» ou «défavorisés». Elle fait remarquer dès le départ de l'expérience avec Hocine qu'elle s'était gardée au-paravant de toute curiosité mal placée ou de toute velléité de sensationnalisme face à cette périphérie stigmatisée:

La Seine-Saint-Denis fait partie des départements les plus pauvres du pays, on n'y vient pas en touriste ou pour flâner. Et si [...] j'avais été attirée par ces endroits, j'aurais eu l'impression d'être une intruse ou une voyeuse qui se serait dit: «Allons donc voir un peu comment vivent les gens dans ces territoires *mal famés* d'où sont parties les émeutes de 2005». Une telle curiosité m'aurait répugné (pp. 10-11).

Si elle accepte de se confronter malgré tout à ce contexte, c'est qu'au moment de la proposition de Hocine, elle éprouve comme un tort de ne jamais avoir développé le moindre besoin encore de porter un regard sur ces sites finalement tout proches, et d'aller voir comment l'on y vit: «Mais le pire, et le plus probable, c'est que je ne ressentais aucune curiosité. Chacun vit chez soi, les uns dedans et les autres dehors [...]» (p. 11).

C'est la présence de Hocine, son projet de film, mais surtout son lien avec cet espace, et son histoire personnelle en tant qu'enfant du «Neuf-trois», qui lui permettent de trouver une position légitime à partir de laquelle elle peut observer (et décrire), y compris le plus révoltant et le plus inacceptable. Voir les barres de La Courneuve où Hocine a passé sa petite enfance, est un choc – autant pour les proportions déshumanisantes du projet d'habitation initial achevé en 1964 que pour les tours qui, suite aux travaux de réhabilitation et de démolition, sont encore en place, et toujours habitées:

Nous nous approchons des vestiges de la cité des 4000 qui s'appelle ainsi parce qu'elle a pu contenir quatre mille personnes, ou plutôt, non, qu'est-ce que je raconte, quatre mille appartements. Ce qui fait combien d'habitants? Vingt mille? Vingt-cinq mille? Chacune des barres contenait mille appartements. Mille appartements! (p. 16).

La narratrice utilise le terme «monstres» pour désigner les unités surdimensionnées de cet habitat, et elle semble l'employer au sens étymologique du terme, du latin *monstrum*, dérivé du verbe *monere* signifiant «avertir, éclairer, inspirer»¹²; en tout cas, le mot est ici à comprendre dans son sens le plus strict qualifiant un phénomène qui surprend par son écart par rapport aux normes, qui est contre-nature, et qui inspire ainsi la terreur, le dégoût, ou le mépris. Le commentaire suivant vise le caractère inhumain de la conception de tels logements, et interroge le fond cynique et ultra-pragmatique de la politique qui a pu mener à leur création (et leur destruction vingt ans plus tard):

À côté du seul de ces monstres n'ayant pas encore été démolé subsiste aussi une tour de la même époque. Celle où Hocine a passé sa première enfance, la barre Debussy (parfaite pour l'après-midi d'un faune-King-Kong en béton armé), a déjà été démolie en 1987, une vingtaine d'années après sa construction. Quel était ce temps pas si lointain où l'on faisait pousser de toutes pièces de gigantesques usines à habiter pour les détruire peu après? (p. 16).

¹² Cfr. TFLi (Trésor de la Langue Française informatisé), <<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=501369015;>>, consulté le 10 juillet 2025.

A l'emplacement où se trouvait le «monstre Debussy» dans lequel Hocine habitait avec ses parents ont été érigées «des immeubles d'habitation de taille plus raisonnable qui n'ont déjà plus l'air très frais non plus» (p. 16). Le regard distancié apporté par la visiteuse parisienne met en exergue le caractère provisoire et arbitraire de cet urbanisme des banlieues, pensé dans l'urgence, avec une économie drastique des moyens et sur le court terme. Les monstres qui apparaissent et disparaissent laissent derrière eux des «fantômes» anonymes, comme le remarque Hocine, qui évoque à cet endroit l'histoire de son père immigré algérien à qui il reproche a posteriori la décision de quitter son pays pour une meilleure vie en France:

– Mon père aurait mieux fait de rester dans son village en Algérie, me dit-il. Là-bas, il marchait pieds nus, il n'avait pas de chaussures, mais il n'en avait pas besoin non plus, il était heureux, enfin, j'en sais rien, mais ça allait bien. Puis on l'a convaincu qu'il devait aller vivre en France et gagner sa vie et, puisque tant d'autres le faisaient, il l'a fait aussi. [...] L'Algérie était encore française, il n'avait pas besoin de visa, c'était facile de se rendre en France, beaucoup plus facile qu'aujourd'hui. Et pourtant, il aurait mieux fait de rester chez lui.

– Tu es sûr? Alors tu n'existerais pas.

– Oui, et je ne serais pas en train de silloner ces quartiers à la recherche de quatre mille ou de vingt mille fantômes qui un jour y ont vécu (p. 19).

Les observations des deux protagonistes du roman illustrent que l'existence éphémère des logements sociaux concentrés dans des constructions à bas coût ne permet pas aux habitants de s'ancrer dans un lieu, de devenir sédentaire, de créer un chez soi. La surpopulation des zones excentrées, les tensions sociales et la précarité contribuent à une concentration de violence qui rend impossible de tisser du lien à long terme et de véritablement habiter l'espace dans un esprit de vivre-ensemble. Le récit rappelle que la cité des 4000 est hantée par le souvenir de Sid Ahmed Hammache, garçon de onze ans, dont la mort violente a déclenché les émeutes de 2005. La narratrice découvre en passant le petit panneau et les «deux bouquets de fleurs complètement desséchés, emballés dans un sac en plastique transparent» accrochés à la façade d'une des maisons du quartier, en mémoire du «Jeune Courneuvien assassiné 1994-2005» (p. 15). Tué devant son immeuble, la barre Balzac, par une balle perdue tirée

lors d'un règlement de comptes, probablement lié à un trafic de drogue, alors qu'il était en train de laver la voiture de son père, cette victime de la violence absurde régnant dans les cités est devenue un symbole de conditions de vie déshumanisées. Pourtant, comme souligne la narratrice, ce qui a sorti cette mort de l'anonymat et de l'oubli, c'est la réaction politique aux crises dans les banlieues, ayant déclenché une colère massive parmi la population de La Courneuve. Devant la plaque de commémoration installée par les habitants de la cité, elle réalise:

Ce n'est pas cette mort violente qui m'est restée en mémoire ni dans la mémoire des Français, mais la réaction de l'ancien ministre de l'Intérieur et futur président Nicolas Sarkozy qui s'était fait emmener à la cité des 4000, à la Courneuve, où le garçon avait été tué, et y avait déclaré qu'il allait «nettoyer au Kärcher» ce quartier et que les gangsters disparaîtraient. [...] La phrase évoquant le Kärcher, qui est fréquemment citée et reste dans toutes les mémoires, donne l'impression qu'il s'agit ici non pas d'un quartier d'habitation mais d'une porcherie qu'il suffit de nettoyer à fond. (Alors que le garçon tué était justement en train de laver une voiture) (p. 15).

Ses réflexions face à ce lieu de mémoire montrent sa prise de conscience de la très grande proximité géographique entre le centre «intra-muros» perçu comme symboliquement privilégié et protégé, et les sites de violence extrême qui rapidement deviennent des déclencheurs de crises destructrices menaçant d'embraser l'ensemble du territoire:

En 2005, quand cet enfant a été tué et que Sarkozy a lancé sa petite phrase, j'aurais certes pu dire à peu près dans quelle direction se trouvait La Courneuve, mais l'endroit où l'«incident» a eu lieu ne m'aurait pas paru plus lointain s'il s'était passé à Tours ou à Marseille. Alors qu'il s'est produit à quelques stations de RER de la gare du Nord; en partant à pied de chez moi, je pourrais y arriver en une heure. Des pensées de ce genre me hanteront souvent au cours de nos déambulations (p. 16).

Ces considérations relèvent d'une posture narrative qui vise un lectorat qui partage la même situation sociogéographique «intra-muros», à une distance protectrice, empêchant en quelque sorte de se sentir immédiatement concerné par de tels «incidents».

Comme le stipule le commentaire du récit, le cynisme véhiculé dans l'image du nettoyage en profondeur consiste en la stigmati-

sation (au moins d'une partie) de la population des cités comme masse anonyme, ensauvagée et criminalisée. Du point de vue du triste anniversaire des émeutes de 2005 et des nombreuses crises qui ont régulièrement éclaté depuis dans les grandes villes et agglomérations en France, ces pratiques et rhétoriques de déshumanisation, de politiques ségrégatives et de violences policières, suivies de pics de réactions violentes les accompagnant comme des ondes de choc, jusqu'aux émeutes de l'été 2023, semblent confirmer une tendance à l'intensification et à l'accélération.

Les excursions à pied des protagonistes de ce *roman itinérant* révèlent également une autre forme de déshumanisation des banlieues du «Neuf-trois» du fait que de larges zones apparaissent comme un territoire à usage strictement «motorisé», où aucun espace n'est a priori réservé à une présence humaine en dehors des véhicules. Les itinéraires des deux protagonistes traversant «ces lieux froids et déserts» non identifiés et hostiles à leurs déplacements mettent en évidence des aménagements du territoire aux objectifs très restreints et ultra-utilitaires:

Nous sommes maintenant sortis de Dugny sans pour autant être arrivés quelque part; d'habitude, les banlieues se confondent sans frontière ni transition, mais parfois elles se vident sur les bords pour devenir des surfaces purement (ou presque) automobiles. Stains se trouve sur la gauche; nous prenons donc le rond-point dans le mauvais sens, puis la première sortie et nous voilà véritablement nulle part; tellement nulle part que c'en est comique... (p. 38).

Ce nulle part, ces surfaces entre les routes, d'autres voies de transports, de sites de production ou de stockage, ne peut donc pas vraiment être accédé ou fréquenté par des personnes à pied, n'est pas prévu pour un séjour permanent ni même une visite. L'autrice le confirme dans un commentaire sur sa propre expérience:

Je me suis rendue compte que la banlieue n'est pas un territoire fait pour la marche, même s'il commence à être aménagé pour les vélos. En longeant des nationales, on arrive dans des endroits pas vraiment faits pour la promenade, qui ressemblent à des no man's land où vit une population oubliée¹³.

¹³ Cfr. site du Conseil départemental de la Seine-Saint-Denis, <<https://seinesaintdenis.fr/actualite/culture-patrimoine/Deux-flaneurs-explorent-lame-du>

Ce qui est notamment mis en avant dans le récit de cette expérience pédestre, c'est que la banlieue est très largement constituée d'espaces que l'anthropologue Marc Augé appelle des «non-lieux», c'est-à-dire des espaces impersonnels, de passage, vidés de références, sans possibilité d'y instaurer des relations avec son environnement: «Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu»¹⁴. Pour Augé, c'est la «surmodernité» qui est «productrice de non-lieux», dans un monde

où se multiplient, en des modalités luxueuses ou inhumaines, les points de transit et les occupations provisoires (les chaînes d'hôtels et les squats, les clubs de vacances, les camps de réfugiés, les bidonvilles promis à la casse ou à la pérennité pourrissante), où se développe un réseau serré de moyens de transport qui sont aussi des espaces habités, [...] un monde ainsi promis à l'individualité solitaire, au passage, au provisoire et l'éphémère, [qui] propose à l'anthropologue comme aux autres un objet nouveau dont il convient de mesurer les dimensions inédites avant de se demander de quel regard il est justiciable¹⁵.

Les protagonistes du récit sont stupéfaits de constater que ces zones hostiles à la sédentarité – ces *no man's land* – sont systématiquement habités par une population «oubliée», et surtout très souvent clandestine:

Je commence à comprendre qu'il n'y a pas d'endroits inhabités en Seine-Saint-Denis. Où que nos pas nous portent, il y a quelqu'un. Nous marchons pourtant là où personne ne marche – parce qu'il n'y a que des routes pour les voitures, ou bien parce qu'il n'y a rien à voir ni à grappiller. Mais dans des coins les plus perdus, le long de voies rapides sans trottoir, partout nous tombons sur des êtres humains, nulle part nous ne sommes vraiment seuls. Les coins oubliés ne sont oubliés que de nous: d'autres y ont élu domicile (p. 157).

Neuf-Trois/>, consulté le 10 juillet 2025.

¹⁴ Marc Augé, *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 100.

¹⁵ Augé, *Non-lieux*, cit., pp. 100-101.

Les campements de migrantes et migrants, les bidonvilles et d'autres formes d'habitation de fortune que Hocine et la narratrice découvrent lors de leurs déplacements, se manifestent comme traces permanentes d'existences parallèles et vulnérables qui ont investi des lieux de vie improbables, quasi imperceptibles pour les citoyennes et citoyens "légitimes": «J'ai l'impression qu'il y a quelqu'un qui habite là, dit Hocine, la tête tournée vers l'autre côté de la route. En effet, j'aperçois une bâche en plastique qui ressemble au toit d'une tente» (p. 39). Face aux habitations les plus précaires, la narratrice est dans la sidération: «Je regarde autour de moi, on dirait l'enfer» (p. 40).

L'autre extrême de l'habitat en banlieue, ce sont les excès et le cynisme d'un urbanisme de prestige, aveugle aux réelles conditions de vie dans ces zones périphériques, comme le soulignent les observations et notes de la narratrice. Elle ironise sur le «projet grandiose» des «Espaces d'Abrazas», conçus par l'architecte Ricardo Bofill à Noisy-le-Grand: «Non, mais c'est vrai: pourquoi loger les pauvres dans des cages à lapins nommées "unités d'habitation"? Eux aussi ont droit à leur palais Renaissance! Sauf qu'ils devront le partager avec des centaines d'autres familles et qu'il est en béton et de dimensions effrayantes» (pp. 197-198). Le surdimensionnement de cet objet architectural prestigieux semble avoir été conçu sans tenir compte des besoins concrets de la population et ne fait que masquer la négligence et la précarité sociale qui ressemble à celle des autres quartiers: «Tant qu'on a une vue d'ensemble, la cité paraît simplement monumentale et pompeusement minable, mais dès qu'on commence à approcher des entrés et des passages entre les immeubles on s'aperçoit que les bâtiments sont en mauvais état et que c'est un point de deal» (p. 198).

Le dédain des exigences minimales en matière de logement et d'interaction sociale, que la narratrice pointe dans les cités, apparaît encore plus prononcé dans le cas de ces projets représentatifs par rapport aux constructions banales de logements sociaux ordinaires, car l'individu semble clairement jouer un rôle négligeable dans la planification et la réalisation des idées grandioses d'architectes de renom. L'écart entre l'ambition de la conception et la qualité réelle de l'habitat semble tout aussi

important dans le cas de «l'autre attraction architecturale de Noisy-le-Grand», que les touristes viennent parfois visiter, les deux immeubles parfaitement ronds – appelés également “camemberts” – de l'ensemble immobilier *Arènes de Picasso*:

Pour des raisons mystérieuses, l'architecte a pensé qu'un bâtiment rond était plus humain qu'un parallélépipède, alors qu'il a mis face à face deux roues habitées chacune par des centaines de personnes. J'ai lu que cet homme, Manuel Núñez Yanowsky, avait une mère russe et que son père, un républicain espagnol, a passé sept ans dans un goulag soviétique. Et le fils fait construire deux gigantesques prisons rondes! (p. 198).

Suite à cette exclamation de stupeur, la narratrice – en visiteuse appliquée – livre une description précise des éléments décoratifs de cet exploit d'inventivité architecturale, et conclut: «Ici ou là, un chiffon ou un vêtement pendant à une fenêtre ouverte prouve que ces ruches sont effectivement habitées» (p. 199), comme si la présence humaine dans ces constructions relèverait d'un effet purement annexe.

Le sarcasme que développe le récit face à l'esthétisme exacerbé et contre-productif de certaines politiques de développement urbain traduit une nette critique des principes de désindividuation et déhumanisation à l'œuvre dans les banlieues (et qui deviennent vite évidents à l'approche de ces zones excentrées et globalement sous-privilégiées).

Lieux de mémoire, d'histoires parallèles et de multiperspectivité

Outre le fait qu'il offre un cadre pour une critique explicite des politiques omises ou mal menées à l'égard des populations des quartiers socialement déclassés de la banlieue, le roman de Anne Weber est également un livre qui explore la mémoire méconnue ou ignorée d'événements, de lieux et de personnes qui sont écartés de l'attention du centre. Lors des déambulations à deux, c'est surtout la narratrice qui repère les indices et qui part activement à la recherche de traces des histoires enchevêtrées qui ont marqué ces zones de passages et de séjours précaires de différentes strates de populations pendant les diverses périodes

d'occupation du territoire. En plus des empreintes de l'histoire postcoloniale très présentes suite aux nombreux destins d'immigré(e)s qui se sont inscrits dans ces espaces, la visiteuse d'origine allemande est notamment frappée par les lieux de mémoire de l'occupation nazie.

Le Bourget, Drancy, Bobigny sont des noms de lieux du «Neuf-Trois» étroitement liés à la persécution et à la déportation de la population juive. Sur les traces de cette histoire, la narratrice se rend seule à la cité de La Muette, site du Mémorial de la Shoah à Drancy. Conçue dans les années 1930 par l'urbaniste Marcel Lods «comme un modèle d'architecture progressiste et humaine» (p. 167), la cité a fait partie à cette époque «d'un projet de l'office public de l'habitat comprenant 11 cités-jardins et destiné à offrir aux classes populaires de banlieue, confort moderne et hygiène»¹⁶. Au moment que «les Allemands, ayant occupé une partie de la France, ont commencé à arrêter, puis à déporter des juifs», la cité leur servait rapidement de camp d'internement puis de rassemblement, «non seulement parce qu'elle n'était pas tout à fait finie et donc encore inhabitée», mais parce qu'elle était construite en forme de fer à cheval: «Il suffisait de fermer le seul côté ouvert et d'entourer le tout de fils de fer barbelés» (p. 167). Suite à ses conclusions quant à «bien d'autres ensembles de logements sociaux» tout au long de ses pérégrinations, la narratrice s'interroge «si l'histoire de cet édifice ne dit pas quelque chose de la nature même de ce genre d'habitations de masse» (p. 167), et appuie ainsi une nouvelle fois le lien entre l'effet de concentration de populations de banlieue dans des «usines à habiter» (p. 16), et l'effet concentrationnaire du principe carcéral à grande échelle, donc l'entassement de grandes quantités d'individus dans un espace très restreint:

Alors que je me tiens [...] devant le vieux fer à cheval délabré et que je regarde les longues rangées de fenêtres, je me demande si n'importe quelle barre d'immeubles ne se prêterait pas tout aussi bien à être transformée en camp d'internement, autrement dit si ces barres ne sont pas déjà des camps, du moins des camps en puissance qu'il suffit de fermer, de doter

¹⁶ Cfr. le site du Mémorial de Drancy <<https://drancy.memorialdelashoah.org/le-memorial-de-drancy/qui-sommes-nous/histoire-de-la-cite-de-la-muette.html>>, consulté le 10 juillet 2025.

d'une surveillance et de rebaptiser pour qu'elles en deviennent un au jour du lendemain. Quand on fait abstraction des murs d'enceinte, des barbelés et des miradors, les prisons ne sont-elles pas des barres d'habitation? (p. 167)¹⁷.

Si la narratrice s'acharne à explorer les zones périphériques du centre parisien, c'est qu'elle ressent à quel point dans ces espaces invisibles et défavorisés, le regard sur l'histoire officielle (et sur toutes les autres histoires qui s'y rencontrent et s'enchevêtront) est décentré et de ce fait complémentaire au narratif national. A l'ancienne gare de Bobigny, aujourd'hui transformée en musée pour commémorer le sort de plus de vingt-deux mille personnes qui ont été déportées à partir de là entre 1943 et 1944, elle salue une scénographie de "l'espace vide" propice à une approche personnelle de ce vaste terrain chargé de mémoire(s):

En dehors du bâtiment d'accueil et de quelques sentiers ponctués de panneaux explicatifs, le terrain de la gare a été volontairement laissé aussi vide et abandonné qu'il a dû l'être non pas dans les années 40 mais plus tard, une fois désaffecté, et ce côté désertique – en l'absence de visiteurs – rend peut-être possible quelque chose comme une commémoration individuelle. La vieille gare ne semble plus en service depuis des années ou même des décennies, on dirait un petit château hanté. Une plaque rappelle que seuls 3% des déportés qui sont partis d'ici sont revenus. Nous arpenton le terrain chacun de notre côté (p. 232).

L'image du lieu "hanté" est un motif récurrent du récit de la narratrice qui est intriguée par la présence sous-jacente de destins anonymes et des oublié(e)s de l'histoire. Par ses investigations et recherches, elle apporte le souvenir d'individus et d'histoires personnelles, comme celle d'un juif polonais, le grand-père d'une amie, qui a été déporté en transitant par cette même gare en été 1942:

Il me semble maintenant que je devrais connaître cette date, que j'aurais dû lui poser la question depuis longtemps et me souvenir de sa réponse, de

¹⁷ Les réflexions de la narratrice font ici largement écho aux observations notées par François Maspero dans son chapitre dédié à la cité de la Muette, où il dénonce l'architecture déshumanisante de l'ensemble («une succession infinie de clapiers»), et le cynisme des politiques successives d'utilisation: «La cité de la Muette, pièce en trois actes. Cité radieuse. Cité de la mort. Cité banale». Cfr. Maspero, *Les passagers du Roissy-Express*, cit., pp. 174-175.

même que tant d'autres dates et noms oubliés ou jamais sus, de personnes et d'histoires dont je n'ai jamais eu connaissance et qui ont pris fin dans cette gare, ou à l'arrêt suivant (p. 234).

L'exploration de l'histoire de la France à travers la perspective marginalisée du «Neuf-trois» apparaît ainsi également comme la proposition d'une contre-histoire, et le genre du *Roman itinérant* comme une forme permettant de déplacer des évidences et des conceptions ancrées dans une narration officielle et univoque. Face à l'écriture officielle de la mémoire, le récit de la narratrice émet des interrogations et des doutes quant aux formules employées dans la présentation des faits, que ce soit devant les monuments des morts ou des plaques commémoratifs des mémoriaux de la Shoah. Ainsi, elle s'étonne de l'effet de nivellement et d'abstraction que prend la formule unique «morts pour la France» sur les nombreux monuments aux morts érigés un peu partout sur le territoire de la République depuis la Première Guerre Mondiale, et rendant aujourd'hui «hommage indistinctement aux morts de toutes les guerres», car «trente ans plus tard, on a ajouté ceux qui étaient tombés durant la Seconde Guerre mondiale», et, «encore plus tard, ceux qui sont morts en Indochine et en Algérie»:

Qu'il y ait de grandes différences entre ces guerres et qu'il ne soit pas du tout pareil de laisser sa vie en combattant l'Allemagne hitlérienne ou en défendant l'Empire colonial français en Asie ou en Afrique, contre les aspirations à l'indépendance légitime des autochtones, ne semble pas entrer en considération. Une guerre est une guerre. Dans quelque conflit que tombent les soldats, ils tombent toujours «pour la France» (p. 206).

A l'abstraction des causes dans la commémoration des victimes s'ajoute la relativisation de la responsabilité officielle des crimes commis lors de la persécution des juifs en France. Devant le mémorial de la Muette, la narratrice s'attarde sur l'inscription d'une plaque insérée entre les pavés qui attribue ces «crimes contre l'humanité» à «l'autorité de fait dite "Gouvernement de l'État français"»:

Drôle de façon d'assumer une responsabilité et d'endosser le poids de la culpabilité. Les occupants allemands avaient besoin d'aide: [...] Et maintenant ce ne serait ni la France, ni le préfet du département de la Seine,

ni des policiers et gendarmes français qui auraient commis ces crimes, mais une institution se faisant appeler par erreur «gouvernement de l'État français»? (p. 169).

Au cours de leurs déambulations dans le «Neuf-trois» sur la trace de l'histoire des populations marginalisées, les deux protagonistes visitent des sites de mémoire collective officielle, et des cimetières, espaces de la mémoire individuelle. La narratrice est intriguée par le phénomène que «d'innombrables musulmans ont vécu dans ces banlieues», mais que lors de leurs visites de cimetières des quartiers, ils ne voient «que très rarement des noms musulmans» ou de «carrés musulmans» dédiés (p. 91). La découverte de l'immense cimetière exclusivement musulman de Bobigny est déconcertante: «Ce n'est pas un lieu pour un cimetière» (p. 92). Entouré par un vaste paysage de décombres, de terrains de construction, d'une casse de voitures, «dans un vacarme assourdissant», le site présente «un spectacle qui [...] laisse sans voix» (p. 92). Le site décrit comme sinistre et désolant, comprend également un «carré militaire» réservé à «quelques-uns des 250 000 soldats musulmans qui ont traversé la Méditerranée pour constituer la moitié de l'armée française de libération»: «Sous le talus sont enterrés des soldats anonymes, explique le panneau: un charnier qui ne dit pas son nom» (p. 97).

Les réflexions critiques consacrées aux inégalités et à la discrimination structurelle constituent le fil rouge du récit de la narratrice qui cherche en même temps à détecter les angles morts des discours officiels. La diversité des perspectives des différents groupes minoritaires de la population face à la “grande histoire” se traduit également par une perception différente de dates et de lieux symboliques. En s'identifiant à une vision historique qui diffère de la politique mémorielle nationale, la narratrice propose une nouvelle appréhension de noms et de dates inscrits dans l'espace public, par exemple à la Place du 8-Mai-1945 de La Courneuve, où «en compagnie de Maghrébins ou de gens d'origine maghrébine, le nom de la place semble tout à coup se référer à un autre événement», lors duquel «l'armée française a abattu des centaines d'Algériens en colère, à Sétif et

à Guelma, après que l'un d'eux s'est fait tuer pour avoir agité le drapeau algérien lors du défilé de la victoire» (p. 160):

Est-il possible que les habitants de ce quartier donnent au nom de leur place une autre signification que celle prévue par la France? En tout cas, je commence à percevoir qu'à côté de l'interprétation officielle de notre environnement et de ses dates et symboles il y en a une autre, parallèle, à laquelle nous ne pensons jamais et que d'ailleurs nous ignorons la plupart du temps (pp. 160-161).

Au sujet de la cité de la Muette, un mémorial de la Shoah entièrement habité, François Maspero avait fait remarquer:

Comme la cité est vieille et mal bâtie, sa population actuelle est composée de gens modestes qui sont, dans une grande proportion, des immigrés. Cette histoire-là n'est certes pas leur histoire. Heureusement pour eux, car qui pourrait vivre ici, s'il fallait à chaque moment entendre dans sa mémoire résonner tant d'abjects échos?¹⁸

Trente ans plus tard, le roman *Neuf-trois* repose la question du rapport à l'histoire dans un contexte migratoire et met en évidence qu'il continue d'osciller entre l'option de l'appropriation de l'Histoire «officielle» et le développement (et la négociation) d'histoires parallèles au sein du grand récit de la société majoritaire. La narratrice se demande s'il est même possible de s'approprier véritablement «l'histoire d'un pays dans lequel on émigre», et s'identifie personnellement à cette situation:

Se fait-on quasiment adopter par des ancêtres étrangers? Garde-t-on malgré tout ses ancêtres biologiques? La famille s'élargit-elle tout simplement? Ou bien faut-il déposer ses vrais ancêtres à la frontière? «Dès que vous devenez français, vos ancêtres, ce sont des Gaulois», a dit Nicolas Sarkozy dans un discours en 2016. Ce n'était pas à prendre littéralement, j'imagine, mais au sens de: l'histoire de Franc devient la vôtre. La question me préoccupe d'autant plus que j'ai enfin commencé à entreprendre les démarches pour ma demande de naturalisation. Descendrais-je bientôt des Gaulois? (p. 84).

L'exploration du «monde à part» (p. 33) que représentent pour elle les banlieues du «Neuf-trois» rend concevable la cohabitation d'existences parallèles dans le cadre d'une entente com-

¹⁸ Cfr. Maspero, *Les passagers du Roissy-Express*, cit., p. 188.

mune sur les règles de partage de l'espace et d'un vivre-ensemble aussi équitable que possible. Lors de son parcours d'apprentissage, la protagoniste se rend progressivement compte de la multiperspectivité des évolutions historiques qui ont amené à faire coexister sur le territoire de la République française une grande diversité de communautés et de biographies individuelles. C'est l'expérience de la configuration concentrique de l'agglomération parisienne qui lui fait concrètement prendre conscience des frontières invisibles et des mécanismes d'exclusion, mais également de la diversité croissante à mesure que l'on s'éloigne des effets uniformisants du centre. Comme le stipule Marc Augé, en élaborant la notion de "ville-monde", les transformations du paysage urbain tendent vers un éclatement de plus en plus important des structures fédératrices d'une organisation centralisée:

[...] il est vrai [...] que chaque grande ville est un monde et même qu'elle est une récapitulation, un résumé du monde, avec sa diversité ethnique, culturelle, religieuse, sociale et économique. Ces frontières ou ces cloisonnements dont nous aurions peut-être parfois tendance à oublier l'existence, au spectacle fascinant de la globalisation, nous les retrouvons, évidents, impitoyablement discriminants, dans le tissu urbain étrangement bariolé et déchiré. C'est à propos de la ville que l'on parle de «quartiers difficiles», de «ghettos», de «pauvreté» et de «sous-développement». Une grande métropole aujourd'hui accueille et cloisonne toutes les diversités et toutes les inégalités du monde. C'est une ville-monde¹⁹.

Pour lui, c'est aux «urbanistes et [...] architectes», comme aux «artistes et [...] écrivains» de «rechercher la beauté des "non-lieux" tout en résistant aux apparentes évidences de l'actualité». Il s'agirait de «retrouver le caractère énigmatique des objets, des choses déconnectées de toute exégèse ou de tout mode d'emploi»²⁰ afin d'appréhender l'ensemble du tissu urbain comme un habitat humain et digne d'attention. C'est peut-être dans ce sens qu'on peut comprendre la perspective de la narratrice qui annonce au début du récit sa curiosité envers ce «monde énigmatique» à proximité de son lieu de vie qu'est le «Neuf-trois», et l'importance d'ouvrir son regard «à l'inconnu, au mystère

¹⁹ Marc Augé, *Retour sur les «non-lieux»: Les transformations du paysage urbain*, «Communications: Autour du lieu», 87, 2010/2, pp. 171-178, p. 173.

²⁰ Augé, *Retour sur les «non-lieux»*, cit., p. 176.

tout près de chez moi» (p. 11). Le caractère délicat d'une telle approche esthétique réside dans la question de savoir «s'il est seulement un peu ridicule, ou carrément choquant, de voir [...] la beauté là ou d'autres, la plupart des habitants de la cité sans doute qui ne peuvent pas se permettre d'aller vivre ailleurs, ne voient que menaces et nuisances» (p. 18). Cette méthode du regard, permettant de visibiliser les «singularités ou beautés» des «non-lieux» périphériques peut paraître contestable, comme l'admet la narratrice, car ces beautés «auraient probablement quelque chose de repoussant ou même d'effrayant aux yeux de la plupart des gens» (p. 18). Elle ne conçoit pas pour autant cette vision de la banlieue comme amorale, car «à quoi bon se dire, c'est mal, c'est laid, si c'est aussi une forme de beauté qui surgit devant vous?» (p. 18).

Conclusion: Une question de perspectives

La posture narrative du roman documentaire et autofictionnel *Neuf-trois* et celle d'une narratrice *alter ego* de l'autrice qui porte un regard doublement extérieur sur les espaces périurbains traversés. En tant qu'Allemande vivant à Paris, elle approche la banlieue comme un territoire dont elle ignore les codes et qui se prête ainsi parfaitement comme objet d'observation et d'étude. Par le double regard franco-allemand, la distance de la perspective «touristique» semble évidente, mais cette distance est aussi relativisée du fait que le regard externe peut opérer de façon plus objective, plus empathique voire plus lucide, n'étant pas sous l'emprise de l'héritage de l'histoire postcoloniale, de l'histoire de l'immigration en France et de la politique étatique à l'égard des banlieues. Ainsi, lors de l'observation d'activités quotidiennes autour d'un campement de Roms «qui ressemble aux bidonvilles des années 50» (p. 44), la narratrice note avec consternation: «Tout a l'air normal, sauf que cela ne l'est pas. Mais de toute façon, pour moi qui viens de l'extérieur – ou plutôt de l'intérieur, d'*intra-muros* – il n'y a rien de très normal dans les endroits que nous parcourons» (p. 45).

Cette protagoniste responsable du récit en train de se faire, et narratrice à la première personne s'interroge en permanence

sur la légitimité de son regard face aux réalités “anormales” de la banlieue. Ses déplacements aux côtés de son ami Hocine, originaire du «Neuf-trois», l'amènent alors tout d'abord à se questionner elle-même, et de questionner son rôle d'observatrice-exploratrice qui doit constamment trouver le juste milieu entre une pudeur aveuglante et l'indécence du regard purement intéressé. Elle est entièrement consciente qu'en tant que visiteuse venant d'ailleurs, elle devient elle-même l'objet de regards, et que c'est d'ailleurs tout d'abord Hocine qui l'observe à son tour: «il se moque un peu de moi, la touriste esthète» (p. 17). Confrontée au monde inconnu qui l'entoure, elle s'inquiète de l'image qu'elle peut dégager, et en bonne “anthropologue”, elle essaie de s'adapter au milieu étudié:

J'ai l'impression qu'il est inscrit sur ma figure que je n'habite pas la banlieue, mais évidemment les passants ont autre chose à faire que de se demander où j'habite; ils sortent de la gare ou s'y dirigent tout droit. Finalement, j'escalade maladroitement un cube en béton et m'assois dessus en essayant d'avoir l'air cool. Me frôle alors le regard d'une femme dans mes âges; deux ados vêtus de noir se disputent devant mon cube sans faire attention à moi (pp. 31-32).

Afin de pouvoir revendiquer la légitimité de sa démarche, elle se sont l'obligation de définir les objectifs de sa recherche: «Tu n'as rien à faire ici, me dis-je souvent. Et aussitôt après j'ai l'impression que si, justement, j'ai quelque chose à y faire. Mais quoi? Et combien de kilomètres dois-je encore parcourir pour le trouver?» (p. 159). L'exploration de lieux qui lui sont étrangers lui demande une attention particulière à sa posture d'observatrice participante: «Attendre dans des endroits inconnus est parfois problématique, mais devant une gare ou un arrêt on peut patienter discrètement. Je m'aperçois tout de même que je ne sais pas trop quelle attitude adopter ni où me mettre, je traîne donc un peu autour de la gare» (p. 31). Si lors de ses visites aux côtés de Hocine, elle cultive une position attentive et adaptée aux besoins du terrain, elle n'est pas pour autant prête à dépasser les limites de ses propres valeurs et convictions. Ses remarques critiques portent le plus souvent sur les mécanismes discriminatoires émanant de la société majoritaire, mais elle dénonce également des principes d'exclusion provenant d'un com-

munautarisme jugé excessif: «Il semble qu'il y ait des lieux où le seul fait d'absorber de la nourriture quand d'autres jeûnent est perçu comme une provocation. J'essaie en vain d'adopter un point de vue d'où une telle attitude pourrait me sembler justifiable ou du moins compréhensible» (p. 232).

L'une des motivations du récit semble être d'affiner l'attention et la sensibilité du regard, afin de parvenir à voir ce qui reste trop souvent invisible. L'expérience de la désolation d'espaces négligés, qui semblent dépourvus de signification et d'intérêt, éveillent chez elle un sens de l'observation qui cherche à leur conserver ne serait-ce qu'une petite réflexion sur leur raison d'être. Les descriptions précises et détaillées des sites et des objets aperçus traduisent cette approche respectueuse et poétique des «non-lieux», illustrée par des petites remarques comme celle-ci: «[La route] débouche d'abord sur un rond-point planté de cyprès dont la présence semble ironique en ce lieu» (p. 38).

Le dispositif dialectique de la trame narrative, avec les voix de la visiteuse venue de l'extérieur et du guide initié, ouvrent un champ de réflexion permettant de développer des conclusions tierces, alternatives, ou bien de renoncer aux jugements définitifs. Le mouvement des déambulations à la fois dans l'espace, mais aussi dans les idées autour des conditions d'existence dans les banlieues crée la possibilité de s'associer lors de la lecture à la dynamique de ces recherches sans objectif précis, et de prendre en quelque sorte la réflexion en route. L'effet didactique des dialogues entre Hocine et la narratrice contribue à l'impression d'un avancement des explorations, et d'un apprentissage partagé qui en découle. Or, le dialogue n'en est pas toujours un, dû à l'absence fréquente de réponses de la part de Hocine aux nombreuses questions posées par la narratrice dans sa posture de visiteuse néophyte. À ces moments, le récit de la narratrice relève plutôt d'un dialogue intérieur lors duquel, face aux observations qui l'interrogent, elle discute ses propres réflexions, imaginant les commentaires ou avis de son interlocuteur. Par moments, ce principe narratif pourrait être qualifié de «dialogue rhétorique», tant les questions que la protagoniste pose contiennent leur réponse ou n'en appellent pas une. Mais même si Hocine reste muet, c'est par ce refus de réplique (et donc d'explication) qu'il

fait avancer le processus de prise de conscience auprès de la narratrice – tantôt pour mieux valider les évidences, tantôt pour la faire réaliser (et avec elle les lectrices et lecteurs) que la question est infondée, déplacée, voire complexe. Le silence de l'interlocuteur déclenche ainsi un nouveau processus d'interrogation et de recherche: «Comme il ne fait que hausser les épaules d'un air éloquent, je me promets de me renseigner» (p. 91). Les dialogues intérieurs qui suivent aux refus de réponse retracent ainsi tel un cheminement qui accompagne les longues marches à travers les banlieues, les étapes des conclusions tirées des multiples découvertes, expériences et observations.

Un roman d'apprentissage, donc, qui assume sa forme et rend transparent les recherches effectuées (souvent à partir de simples pages Wikipédia), «plutôt le soir» après les déambulations, quand la narratrice «cherche des réponses à [...] [ses] questions et retrace [...] [leurs] trajets sur une carte afin de visualiser l'espace périphérique» (p. 40). Mais l'objectif du récit ne semble pas être un simple cumul de savoir sur un terrain inconnu. Il s'agit plutôt de l'expression d'une incompréhension et d'une indignation face aux phénomènes d'injustice et d'abandon rencontrés dans les espaces parcourus. La particularité du mode narratif qui accompagne ce bilan critique d'une introspection permanente et d'une légère pointe d'autodérision, se manifeste dans une forme de sincérité désemparée qui empêche le récit de glisser vers la dénonciation moralisatrice. Le rôle de Hocine qui porte un regard ironique et attentif sur le «je» qui s'exprime, est essentiel dans ce dispositif de l'auto-récit. Son attitude et point de vue ouvrent la possibilité de changements de perspectives, autant pour le personnage du «je» que pour les lectrices et lecteurs. Ce personnage est également le garant d'une certaine humilité que la narratrice entretient par rapport à son sujet et ses propres positionnements: «Hocine prend acte de mes interrogations et de mon indignation avec un léger amusement, sans dire un mot (j'enfonce des portes ouvertes, sans doute)» (p. 207).

La très grande proximité entre l'autrice et son *alter ego* dans le roman fait partie de la posture auctoriale que Anne Weber développe dans son écriture et dans ses propos autour de ce livre. Si elle préserve l'anonymat de Hocine et des autres personnages

du roman, elle s'exprime à la première personne pour commenter l'expérience de l'exploration du «Neuf-trois», le rôle de son personnage et son propre rôle d'autrice, comme dans l'entretien publié sur le site du Conseil départemental de la Seine-Saint-Denis:

[...] j'ai essayé de montrer la confrontation de points de vue, les frictions quelquefois qui peuvent exister entre la «*fausse Parisienne*» un peu naïve que je jouais et les réactions de mon ami Hocine, qui se moquait par exemple de ma volonté de garder certains souvenirs de nos périples comme des objets abandonnés²¹.

Cette assimilation simple autrice/narratrice/protagoniste produit un effet de sincérité et d'authenticité qui renforce le caractère documentaire du livre. Face au sujet sensible qu'elle traite dans cet ouvrage, la posture non-fictionnelle permet également à l'autrice de garder le rôle de spectatrice et d'observatrice dont les propos relèvent plus du témoignage que d'un investissement littéraire proposant une identification avec le personnage. Les réflexions du “je” sont livrées de la manière la plus directe possible, et semblent ainsi abolir la limite fine entre vécu et représentation. De cette manière, l'écrivaine affiche un engagement réel envers l'espace “raconté”, et envers ses habitantes et habitants. En témoigne la dernière phrase du livre qui matérialise le passage de l'expérience vers la narration: «Car je sais maintenant que nos longues marches ne s'achèvent pas ici, mais que nous sommes encore au début de notre voyage et que j'en ferai le récit» (p. 264).

²¹ Cfr. site du Conseil départemental de la Seine-Saint-Denis: <<https://seinesaintdenis.fr/actualite/culture-patrimoine/Deux-flaneurs-explorent-lame-du-Neuf-Trois/>>, consulté le 10 juillet 2025.

Kathryn Kleppinger

The Marseille Exception? Literature in and of la *ville phocéenne* before and after 2005

When protests erupted throughout France in November 2005, Marseille gained attention from outside observers for a seemingly unexpected phenomenon: relative calm. Journalists and academic researchers alike rushed to analyze how and why Marseille and its economically challenged neighborhoods called the Quartiers Nord escaped the fate of the *banlieues* in cities such as Paris, Lyon, and Toulouse. To explain Marseille's supposed exception to the rule of urban unrest in November 2005, articles in *Le Monde* and *The New York Times* promote narratives that center on the strong sense of local identity among Marseillais youth¹. In countless interviews with residents, these articles seek to demonstrate that while adolescents in Marseille often understand and share the frustrations of their friends and family in other French cities, they do not target local institutions and are thus less likely to take out their anger on their neighbors. Many studies also underscore the importance of the geography: the Quartiers Nord are administratively situated within Marseille city limits (primarily as the 15th and 16th arrondissements) and have full political representation in municipal services as any other part of the city. Residents are thus less likely to

¹ See *Pourquoi Marseille n'a pas explosé*, «Le Monde», 14. Dec 2005, <https://www.lemonde.fr/a-la-une/article/2005/12/14/pourquoi-marseille-n-a-pas-explose_721201_3208.html>, last accessed 2 June 2025; and Thomas Fuller, *How Marseille escaped France's Urban Unrest*, «The New York Times», 14 nov. 2005, <<https://www.nytimes.com/2005/11/14/world/europe/how-marseille-escaped-frances-urban-unrest.html>>, last accessed 2 June 2025.

feel cut off from centers of activity². Youth are easily connected to the wealthier southern arrondissements via commuter trains, metro lines, and buses, where they attend football matches at the Stade Vélodrome or spend the day at the beach at the Plages du Prado³.

In the wake of such analyses of Marseille's supposed exceptionalism in 2005, several academic researchers have also proposed their own arguments for why Marseille did not burn. Researchers such as Claire Duport and Michel Peraldi have underlined the importance of a strong culture of local associations⁴, while Dominique Duprez argues that community policing initiatives in the early 2000s were more effective and allowed youth to develop more cordial relations with certain (but not all) branches of law enforcement⁵. Geographer Katharyne Mitchell presents a synthesis of many arguments articulated above to argue that three factors coincided to shield Marseille from explosive frustration: the urban layout that creates a «spatially inclusive city»⁶ that incorporates the Quartiers Nord, the strong presence of culturally diverse associations that recognize and validate ethnic minority populations, and the relative mixity of populations in the city center all come together, she argues, to create a «buffering effect»⁷ with regard to tensions.

What has been more difficult to ascertain from these sources, however, is the lived experience of the youth of Marseille, particularly its most economically marginalized populations. *Le Monde*'s coverage of Marseille in 2005 features quotes from youth such as Nacer, who tells reporters, «Ici, il n'y a pas la

² Dominique Duprez, *Comprendre et rechercher les causes des émeutes urbaines de 2005. Une mise en perspective*, «Déviance et société», 4.30, 2006, pp. 505-520.

³ Jacques Donzelot, Philippe Estèbe, Marie-Christine Jaillet, Hugues Lagrange, Nathalie Lempereur and Marc-Olivier Padis, *Nuits de novembre 2005. Géographie des violences*, «Esprit», 320, 12, Dec 2005, p. 8.

⁴ Michel Peraldi and Claire Duport, *Marseille, une affaire d'état*, 27 sept. 2021, <https://www.transverscite.org/IMG/pdf/marseille_une_affaire_d_etat_aoc_2021.pdf>, last accessed 2 June 2025.

⁵ Duprez, *Comprendre et rechercher...*, cit.

⁶ Katharyne Mitchell, *Marseille's Not for Burning: Comparative Networks of Integration and Exclusion in Two French Cities*, «Annals of the Association of American Geographers», 101.2, 2011, p. 405.

⁷ *Ibidem*.

même mentalité, à cause du soleil, de la région, de la famille. Mais les banlieues, là-haut, c'est pas Paris même. Tandis que nous, c'est Marseille»⁸. While Nacer's comments can provide a broad understanding of mentalities among some populations of Marseille, novels published by residents of Marseille in the years preceding and following 2005 provide a more nuanced perspective on behaviors and mentalities of youth, particularly in the Quartiers Nord. Authors such as Salim Hatubou, Ridha Aati, and Youssouf Djibaba give voice both to the frustrations and also the hopes and dreams of youth in Marseille's Quartiers Nord. They also demonstrate how, on a concrete level, adolescents develop an allegiance to the city of Marseille. While the novels do not specifically address the events of 2005, they do provide a unique window into structural factors that contribute to how their characters respond to conflicts and setbacks. These perspectives can provide newer and deeper explanations of social dynamics in Marseille's most economically challenged neighborhoods, which can then better inform interpretations of how conflicts with French authorities do and do not play out in Marseille.

In the following pages I conduct close readings of three novels that take place primarily in Marseille's Quartiers Nord, with an emphasis on exploring how these works dialogue with both social science research on Marseille's urban planning and population management as well as research in cultural studies on the role of representations and myths seeking to define Marseille and its unique identity politics. I begin with Salim Hatubou's 1999 novel *L'odeur du béton*, which chronicles the lives of two friends, Rabah and Karim, as they seek employment – and suffer from repeated discrimination and racism – after graduating from a technical training program in marketing. The violent ending of this novel represents a warning of the dangers of all types of discrimination, one which was fortunately averted in Marseille in the early 2000s through hiring initiatives and increased economic activity⁹. As a counterpoint to the frustrations presented

⁸ *Pourquoi Marseille n'a pas explosé*, cit.

⁹ As Hassan Bouod, an entrepreneur in Marseille's Quartiers Nord notes in «Le

in *L'odeur du béton*, Ridha Aati and Nordine Zoghdani's 2000 novel *La cité du fada* focuses on the role of shared histories and community solidarity – and, most importantly, self-regulation – as the neighborhood of La Solidarité confronts a burgeoning drug empire. Finally, Youssef Djibaba's 2011 novel *Comme des rois* relates main character Akeem's childhood in the cité Carter in the 1980s. Akeem tells readers about the challenges and benefits of his upbringing, one defined both by fierce solidarity and strong friendships as well as by serious conflicts and delinquency. Written after 2005 but portraying events that took place in the 1990s and early 2000s, *Comme des rois* provides a detailed account of coming of age in Marseille's Quartiers Nord and how adolescents navigate shifting allegiances to carve paths for their future.

Taken together, these three novels demonstrate the practical application of Yvan Gastaut's analysis of how Marseille's city leaders have promoted their own vision of cosmopolitanism, a term loosely used in this context to valorize acceptance across social, ethnic, and religious identities (or, as Serge Allemand has called it, «La mosaïque fraternelle de Marseille»)¹⁰. According to Gastaut, «le cosmopolitisme apparaît comme un véritable fondement de la construction identitaire de la ville»¹¹ as early as the 1980s, particularly as a means to counter outbreaks of racism¹². City leaders organized a festival called Marseille Fraternité in 1987 and developed the message that Marseille's spirit of cultural mixing can be traced back to its founding myth, when Greek sailor Protis married local princess Gyptis and the newly-

Monde», these neighborhoods had attracted nearly 2000 companies and 10.600 jobs from 1997-2005, and over a third of the candidates hired were from the neighboring communities. As a result, unemployment in the Quartiers Nord dropped from 37% to 16% in just 8 years. *Pourquoi Marseille n'a pas explosé*, cit.

¹⁰ Serge Allemand, *Marseille. Une terre d'asile séculaire à l'épreuve des politiques nationales d'intégration*, «Hommes & Migrations», 1301, 2013, pp. 168-173.

¹¹ Yvan Gastaut, *Marseille cosmopolite après les décolonisations: un enjeu identitaire*, «Cahiers de la Méditerranée», 60, 2003, p. 270.

¹² The events of 1973 served as a major impetus for this policy: in August a severely mentally ill Algerian man stabbed bus driver Emile Guerlache in a conflict over fare payment. Seven Algerian migrants were subsequently murdered in reprisals, and the far-right Charles Martel Groupe orchestrated the bombing of the Algerian consulate, which killed four additional victims.

weds received the land that came to be Marseille from Gyptis's father. This history, which is now valorized through memorial plaques and repeated references in speeches, allows city leaders to argue that, «Depuis que les Grecs firent l'alliance des peuples de la Méditerranée avec ceux de cette terre, Marseille a accueilli, intégré, des millions d'immigrants qui ont fait sa richesse économique et culturelle»¹³. In the wake of racist killings and with the rise of Jean-Marie Le Pen's Front National political party, Marseille's leaders from both the right and the left of the political spectrum have leaned on their vocabulary of cosmopolitanism to convince Marseille residents of their exceptional – because inclusive and welcoming – status in France.

This foundational, cosmopolitan myth rests on two currents, Gastaut argues: «autant sur la réalité du phénomène que sur sa représentation et sa mise en scène»¹⁴. In other words, maintaining the message of Marseille's exceptional status in France requires a constant attention to its representation and staging. Novels that take place in Marseille are thus situated at a crucial crossroads: they both reflect Marseille's supposed cosmopolitanism by representing human interactions across diverse populations and also reinforce the message by furthering the establishment of this literary trope. In other words, novelists such as Hatubou, Aati, and Djibaba establish the relevance of Marseille's spirit of fraternité in the lives of their characters and thus legitimize and promote to their readers the idea that Marseille is truly unique among French cities. In this way, we can see how such novels align with the phenomenon identified by Sophie Blass and Jean-Louis Fabiani in which they define «the Marseillais exception as a structuring narrative» present across a wide variety of artistic, scholarly, and political publications¹⁵. This is a phenomenon and a cultural project succinctly summed up by Robert Vigouroux, mayor of Marseille from 1986-1995

¹³ Gastaut, *Marseille cosmopolite...*, cit., p. 276.

¹⁴ *Ibidem*, p. 270.

¹⁵ Sophie Blass and Jean-Louis Fabiani, *Marseille, a City beyond Distinction*, «Nottingham French Studies», 50.1, March 2011, pp. 83.

and author of novels and poetry: «L'important est d'avoir l'objectif commun d'être Marseillais»¹⁶.

This common goal of being – or becoming – Marseillais is hinted at in the journalistic and academic studies cited above in regard to Marseille's unique positioning during the 2005 protests. But just how this trend develops and operates «on the ground» is best approached from a different angle, one that allows for sustained exploration and development. Novels written in a realist style that portray life in the Quartiers Nord can thus provide a privileged insight into the creation of Marseille pride and how it impacts the strategies deployed by the characters. Despite repeated challenges and frustrations, these characters teach us about how they see their world and how they remain tied to Marseille throughout every difficulty. It is this commitment and dedication to the city that can help us understand Marseille's unique place in early 2000s France.

Marseille at a crossroads: crisis and affiliation in the late 1990s and early 2000s

Salim Hatubou was born in 1972 on the island of Grand Comore, at the time a protectorate of France, and he arrived in Marseille at the age of 10. He grew up in La Solidarité, a social housing neighborhood at the very northern border of Marseille's city limits (15th arrondissement)¹⁷. He discovered his literary vocation at the age of 13 when he read *La République des imberbes* by Mohamed Toihiri, the first Comorian novel published in France¹⁸. Hatubou published his first book, *Contes de ma grand-mère*, in 1994, but his 1996 novel *Le sang de l'obéissance*, about forced marriages in his community, allowed him to appreciate his unique contribution to the Franco-Comorian diaspora: «La littérature peut donc être un support de réflexion

¹⁶ Gastaut, *Marseille cosmopolite...*, cit., p. 276.

¹⁷ Salim Hatubou: *le passeur de mémoire*, <<https://www.marseille.fr/culture/actualites/salim-hatubou-le-passeur-de-memoire>>, last accessed 2 June 2025.

¹⁸ Salim Hatubou, *Chronique d'une littérature comorienne naissante*, «Hommes & Migrations», 1215, 1998, p. 124.

[...] à l'heure où la nouvelle génération, née à l'étranger et riche de deux cultures, cherche ses racines et ses repères»¹⁹. Hatubou was a prolific author of novels, young adult literature, children's literature, and poetry until his untimely death in 2015 at the age of 42 due to a heart attack. In 2020, Marseille honored him with a new library and media center in Saint-Antoine, near the neighborhoods where he grew up²⁰.

Today, much of the scholarly work on Salim Hatubou's writing focuses on the theme of border crossings between France and the Comoro Islands, which became independent in 1975²¹. *L'odeur du béton*, however, is resolutely about life in France for Rabah and Karim, two high-achieving descendants of immigrants: Comorian in the case of Karim, and Algerian for Rabah. The novel begins with Karim and Rabah celebrating their successful completion of a Diplôme Universitaire de Technologie, encouraged by the director of the institute who tells them, «vous êtes sûrs de trouver un emploi très rapidement!»²². Reality turns out to be much darker for both characters, however, as Karim sends dozens of applications, many of which are immediately rejected by return letter. In a telling scene, he is invited to an in-person interview, where his interviewer immediately notes that Karim is from the Quartiers Nord and follows up with a comment that “vous ne correspondez pas au poste demandé. Vous n'avez pas d'expérience²³.” Rabah initially finds some professional success in a temporary position as a youth social worker, but just as he is beginning to thrive in the position and prepare a theater production with the teens he supports, he is

¹⁹ *Ibidem*, p. 125.

²⁰ Médiathèque Salim Hatubou, <<https://www.bmvr.marseille.fr/notice?id=h%3A%3A39fe9f65-e475-4901-a04d-aa7b71215559>>, last accessed 2 June 2025.

²¹ See, for example, Silvia U. Baage, *Postcolonial mobilities and the islanding of identities in the works of Salim Hatubou: The case of Mayotte and the Comoros in the Indian Ocean*, «Journal of Romance Studies», 17.2, Summer 2017, pp. 173-192, or, Mustapha Harzoune, *Un fil entre les Comores et Marseille*, «Hommes & Migrations», 125.3, 2005, pp. 118-121.

²² Salim Hatubou, *L'odeur du béton*, Paris, L'Harmattan, 1999, pg 15.

²³ *Ibidem*, p. 26.

laid off in favor of another candidate with a different, cheaper temporary contract.

As the novel progresses, Karim becomes increasingly frustrated. In a telling scene, Robert, a (white) young man he knew as a child returns to the neighborhood, and during a heated conversation Robert tells Karim and Rabah, «Quant au travail, on vous répondra toujours qu'il n'y a plus de places pour vous! Et d'autres embrouilles que je passe sous silence! Tout ça à cause de votre teint basané, mes vieux!»²⁴. This exchange leads Karim to reflect, in reference to the 1720 outbreak of the plague that decimated Marseille's poorest residents, that «Le chômage est la nouvelle peste»²⁵. By the end of the novel, Karim has become so disillusioned with his job search that he physically assaults an interviewer who abruptly announces that all positions are filled, even though Karim is the first person to appear for the interviews. Karim is sentenced to 2 months in prison and must pay his victim 10,000 francs in penalties, which his mother has to contribute from her own savings.

L'odeur du béton is, on the surface, a dark psychological novel portraying how a young man spirals into despair when confronted with ongoing racist discrimination. It is a strong indictment of the impact of unemployment on youth ambitions and subsequent frustrations. At the same time, however, Karim expresses a strong attachment to Marseille, which he calls «la belle cosmopolite»²⁶. For as much pain as he experiences in his job search, he also reflects that «Cette ville pénètre au fond de ma chair et me donne des frissons d'angoisse et de bonheur. Qui, de tous les enfants de Marseille, peut confirmer la hâir réellement et viscéralement?»²⁷. Here Karim understands that his attachment to his city goes well beyond his frustration at his inability to secure his future there. He remains nostalgic to the end, commenting that «J'ai juste envie de redevenir le gosse

²⁴ *Ibidem*, p. 91.

²⁵ *Ibidem*, p. 99.

²⁶ *Ibidem*, p. 76.

²⁷ *Ibidem*, p. 125.

heureux de quartiers nord que je fus. Mais est-ce possible? Qui a volé mon enfance?»²⁸.

It is telling here that Karim does not blame Marseille itself for his aborted professional aspirations. The problem, it would seem, comes from elsewhere. Upon his release from prison Karim's mother convinces him to return with her to her home country, the Comoro Islands, and build his life there. Karim feels deeply conflicted about this move, noting that «Je ne peux pas m'empêcher de penser que je ne reverrai plus le Vieux Port, la Canebière et la gare Saint-Charles perché sur ses interminables escaliers. Je m'en vais, Marseille. Ce n'est pas un au revoir, mais un adieu. Je m'en vais, terre natale. Ne m'en veux pas, Marseille!»²⁹ He struggles with his departure, which he likens to an unwanted divorce, asking how he can remain faithful to Marseille without betraying his new life abroad. At the end of the book he articulates a parting message to his birthplace: «Essuie tes larmes, Marseille, et aimons-nous dans les entrailles de la nostalgie. Souris et promets-moi que tu ne laisseras pas les fascistes usurper ton âme!»³⁰.

Karim's glorification of Marseille is severely questioned in the final paragraphs of the novel, however, as he sits in the airplane taking him to the Comoro Islands. While the film *Mississippi Burning*, about the crimes of the Ku Klux Klan in the American South, plays in the background, Karim reads a newspaper, only to learn about the assassination of Ibrahim Ali, a 17-year-old of Comorian descent shot in the back by supporters of the Front National in 1995 in Marseille. Ali was returning home with friends after a music rehearsal when they encountered the FN supporters hanging posters in the streets. The FN militants chased the youth, firing shots at them and killing Ali on the spot. Karim is devastated by the news, reflecting that «En Amérique, au pays du Klan, des hommes en cagoules brûlent des croix. Mississippi l'Enfer! En France, au pays des droits de

²⁸ *Ibidem*, p. 143.

²⁹ *Ibidem*, p. 154.

³⁰ *Ibidem*.

l'Homme, des hommes excités par les discours haineux de leurs chefs veulent brûler d'autres hommes. Marseille Burning!»³¹.

With this conclusion and a subsequent page dedicating the novel to the memory of Ibrahim Ali, *L'odeur du béton* becomes much more than a condemnation of employment discrimination. It demonstrates directly how racialized discrimination can kill, and particularly how these behaviors can destroy the exceptional social fabric of Marseille. The source of this hatred, as identified in the novel, is an intruder from the outside: American-style racism, as filtered through Jean-Marie Le Pen's Front National political party. This devastating conclusion to the novel can be read as a cautionary tale and an open question to readers: will they allow these dynamics to infect Marseille? This «structuring narrative», to return to Blass and Fabiani's terminology, emphasizes how Marseille should avoid the political extremes visible in national politics, and leaves the message that it is up to readers to ensure that the city does not fall into racist repression. It is in this way, then, that *L'odeur du béton* can be seen as contributing to Blass and Fabiani's argument that Marseille is often presented as a «utopian world that could flourish far away from the constraints of a centralized power. Talking about Marseille is always a way of talking about France as a whole»³².

One answer to Hatubou's open ended question about the future of Marseille appears in Ridha Aati and Nordine Zoghdani's 2000 novel *La cite du fada*. As detailed in the accompanying interview with Aati in this volume, Aati and Zoghdani began writing the novel as teenagers through support they received from a local association called ACELEM (Association Culturelle d'Espaces Lecture et d'Écriture en Méditerranée), which runs cultural centers in several locations across Marseille's Quartiers Nord. These centers provide activity space for all inhabitants of the region they serve, providing books as well as language and literacy lessons and encouraging youth to create their own narratives. With encouragement from local leaders, Aati and Zoghdani attracted attention from Patrick Coulomb,

³¹ *Ibidem*, p. 159.

³² Blass and Fabiani, *Marseille, a City beyond Distinction*, cit., p. 85.

a Marseille author and owner of the publisher l'Écailler du Sud. Coulomb read the manuscript for *La cité du fada* and immediately signed the authors to his publishing company.

The title of Aati and Zoghdani's novel is recognizable to readers in Marseille as a reference La Cité Radieuse, an apartment building designed by the architect Le Corbusier. Completed in 1952, La Cité Radieuse contains 337 apartments and was designed to be a self-contained village with shopping, restaurants, and a childcare center contained on its premises³³. While the opening of the building was met with much fanfare (and Le Corbusier was awarded the Légion d'Honneur), residents of Marseille quickly labeled it the «maison du fada», or the house of the crazy person (*fada* is a local word inherited from provençal, roughly meaning *fou*, although usually used with affection). While the Cité Radieuse is located in Marseille's wealthier southern districts, *La cité du fada* takes place in La Solidarité, in the Quartiers Nord. Monique Manopoulos has interpreted the title of the novel to indicate how the authors' strategy for the novel «s'ancre dans une intertextualité de textes, références et traditions bien marseillaises afin de les dé/construire et les remanier pour en faire, en quelque sorte, la Marseille nouvelle basée sur leur propre culture»³⁴.

The novel itself is structured partially as a return narrative, as Farid comes back to Marseille to see his dying father after a five-year absence. Farid had fled to New York to escape a violent past that involved working with the local drug kingpin Antar. Farid immediately reconnects with his childhood friends Doumé and Philippe as well as his ex-fiancée Claudia. The book also becomes a mystery/adventure narrative, as the three young men witness a murder in an abandoned housing construction site. They find a suitcase of cash with the victim, which they stash away for future use. At the same time, however, Antar

³³ Le Corbusier et la Cité Radieuse de Marseille, <<https://www.marseille.fr/culture/actualites/le-corbusier-et-la-cite-radieuse-de-marseill>>, last accessed 2 June 2025.

³⁴ Monique Manopoulos, *La Cité du fada ou de-construction de la Marseille traditionnelle chez Ridha AATI et Nordine ZOGHDANI*, in Najib Redouane, ed., *Ou en est la littérature «beur»?* Paris, L'Harmattan, 2012, p. 165.

continues to terrorize the neighborhood and Doumé accidentally lets the information slip that he was involved in stealing the suitcase of money, an admission that will cost him his life. With Antar fast on their heels, Philippe and Farid attempt to escape but are saved at the last minute by Djami, otherwise known in the neighborhood as «le fada». Antar's younger brother, Djami had suffered his entire life at the hands of his brother and had been written off as a hopeless drug addict. But Djami's image was all part of a complicated revenge plot, where he orchestrated the murder and staged the incrimination of Antar.

Even in this violent setting, however, Farid has much to say about how he has missed Marseille during his absence. In the first pages of the book Farid explains:

J'aime cette ville depuis toujours parce qu'elle m'aime, depuis le jour où elle a accueilli mes parents venus de l'autre côté de la Méditerranée, j'aime cette ville qui me dit ce soir que je lui appartiens, cette ville que je respecte parce qu'elle a accepté d'ouvrir ses bras à tous les miséreux du monde, qui en a fait ses habitants, son peuple, toujours fier. C'est la seule ville d'Europe, et peut-être du monde, qui vous dira que pour devenir vraiment un de ses enfants, il vous suffit tout simplement de l'aimer. À Marseille, on ne vous demandera jamais si vos ancêtres étaient gaulois ou celtes, non, jamais³⁵.

In this passage readers discover how Farid appreciates the welcome his parents (French mother and Algerian father) received when they arrived. He feels as though he belongs in Marseille and that the only criteria for becoming Marseillais is to be proud of the city. Farid is particularly fond of his neighbor Dimitri, who had spent countless hours telling him and other youth about the history of their neighborhood, including a Jewish family who might have left behind a treasure when they were forced to flee in 1942. The search for the treasure unites neighborhood residents across generations, and while they never locate it, at the end of the novel Djami leaves a buried treasure of his own, specifically so that Dimitri can find it. The history of the region – and in particular the creativity and resourcefulness

³⁵ Ridha Aati and Nordine Zaghdani, *La Cité du fada*, Marseille, L'Écailler du Sud, 2000, p. 19.

of its most vulnerable populations – thus becomes a source of pride and solidarity in La Solidarité, a neighborhood that puts forth this value even in its name.

In addition to Dimitri, Farid and his friends are also attached to another neighbor named Marcel, who, Aati explained in our interview, is a real person from his own childhood in La Solidarité. Marcel took it upon himself to transmit his Marseille pride to the next generation and would stand in the town square and regale his young neighbors with stories of Marseille's founding by Protis and Gyptis, Julius Caesar's siege of the city in 49 BCE, the arrival of the Sarrasins in 736 AD, and how Marseille had become a center of Mediterranean trade³⁶. Thanks to Marcel's lessons, Farid explains, «Auparavant j'aimais ma ville par chauvinisme, mais Marcel m'a fait comprendre pourquoi je pouvais être fier d'être marseillais»³⁷. Marcel's lessons become all the more important in March 1986, when the Front National beat its previous records in legislative elections in Marseille, including in La Solidarité. Marcel brought a loudspeaker and a chair to the town square and proclaimed to everyone present:

Aujourd'hui est un jour de deuil pour Marseille et son peuple. Car parmi nous, il y a des traîtres. Oui, messieurs, dames, des traîtres! Ils ont trahi l'histoire de Marseille [...]. Ces gens ne connaissent ni la gravité de leur geste ni ses conséquences. Il faudra leur dire à ces personnes que Marseille s'est faite avec les Juifs, les Espagnols, les Portugais, les Arabes, les Arméniens, et avec d'autres communautés. [...] Il faudra leur dire à ces gens de la capitale, qu'en créant le Front National ils ont créé leur mort. Et si leur idée de la France est qu'elle soit blanche et pure, alors... [...] alors Marseille n'est pas française, elle est provençale!³⁸

This anecdote, based on real events, indicates the importance of generational transmission of regional pride. Marseille is not French, Marcel warns his neighbors, if Frenchness includes exclusion and racial discrimination.

Marseille pride also serves as a framing device in the climax of the novel, as Antar pursues Farid and Philippe (after Doumé's

³⁶ For a thorough history of Marseille's development, see Édouard Baratier, *Histoire de Marseille*, Toulouse, Édouard Privat, 1973.

³⁷ *Ibidem*, p. 20.

³⁸ *Ibidem*, pp. 21-22.

death) and is subsequently killed by Djami. Farid and Philippe initially hide in a boat owned by the parents of Philippe's girlfriend and anchored in the Vieux Port. They call their childhood friend Jean-Claude, who had subsequently become a well-respected police officer. As Jean-Claude races to save them, they raise the Marseille city flag on the boat so that Jean-Claude can find them. In that moment, Marseille, as symbolized by its municipal flag, brings together characters who might oppose each other in other circumstances. As Farid reminds Philippe, «il y a des fois où ça peut être utile d'avoir un ami comme Jean-Claude, même si c'est un flic, qui soit capable de te sauver la vie»³⁹. This scene brings added depth to Duprez's argument that neighborhood policing was more effective in Marseille by bringing into the police force local residents who know the neighborhoods well. Readers of *La cité du fada* discover, along with Philippe and Farid, how far a childhood friend will go – even as a police officer – to save his friends' lives.

While the plot of the story incorporates more twists and turns (as Antar reaches the boat before Jean-Claude and kidnaps Philippe and Farid), the story nevertheless ends with order restored in La Solidarité. Farid is injured in a final shootout with Antar, but after his release from the hospital he is celebrated as a local hero in a ceremony. Farid is impressed to note that «Il y a même un élu pour faire un discours, pour nous remercier d'avoir contribué à ramener la sécurité dans la cité, d'avoir 'rendu Marseille aux Marseillais'»⁴⁰. The phrasing of this elected official's remarks is indicative of a certain mentality: true Marseillais are those who contribute to the city's flourishing and safe communal living, not those who destroy the social fabric with illicit activities and exploitation.

This discourse, present throughout *La cité du fada*, echoes the analysis of Marseille-based rap conducted by Loïc Lafargue de Grangeneuve⁴¹. Lafargue de Grangeneuve has demontrat-

³⁹ *Ibidem*, p. 101.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 120.

⁴¹ Loïc Lafargue de Grangeneuve, *Comment Marseille est devenue l'autre capitale du rap français. Politique musicale et identité locale*, «Géographies et musiques», 59, 2006, pp. 57-70.

ed how city officials, even from the right wing of the political spectrum, have supported performance venues and associations that train youth in rap music production. Rap music, Lafargue de Grangeneuve argues, has allowed Marseille to turn its ambivalent reputation at the national level into a source of pride and strength at the local level. The city might be tough in many ways, but this toughness is a source of community building. The impact of this strategy is critical in giving voice to marginalized populations, as it reinforces cultural democracy and allows for a wider range of experiences and perspectives to permeate into cultural production. *La cité du fada*, whose publication was supported by local associations, is thus a prime example of how a novel can both reflect regional pride that is already present among a given population while also legitimizing and reinforcing it by formalizing it on the printed page. Here we see the cultural stakes of the novel even more clearly, as Manopoulos has argued, because *La cité du fada* «s'inscrit donc, dans une longue tradition de caractéristiques bien marseillaises tout en leur donnant une nouvelle connotation car elles dépeignent une Marseille qui prend pour base les Marseillais nouveaux qui, quoique faisant partie d'une population traditionnellement marseillaise (c'est-à-dire, en fait, diverse), n'ont pas été traditionnellement dépeints en tant que telles»⁴².

Living in Marseille Comme des rois

Just as *La cité du fada* can be seen as an answer to the challenge of Marseille's future opened by the ending of *L'odeur du béton* and its evocation of the 1995 murder of Ibrahim Ali, Youssouf Djibaba's 2011 novel *Les Enfants de la cité carter* (re-published in 2014 as *Comme des rois*) also interrogates how youth in Marseille's Quartiers Nord find their places in society in the wake of this racist murder. In the novel, Akeem relates anecdotes and reflections about his adolescence in the cité Carter. The opening lines of the book establish both the setting and the

⁴² Manopoulos, *La Cite du fada...*, p. 171.

atmosphere: «La cité Carter, c'est une grande cité des quartiers nord de Marseille avec plus de sept mille habitants d'origines variées: Maghreb, Sénégal, Comores... C'est une cité très vivante, en perpétuel mouvement, il s'y passe toujours quelque chose»⁴³. Akeem explains that he and his friends were all born in 1976, thus making them roughly 25 years old at the time of the book's writing, with reflections dating back to their early teenage years.

Akeem and his neighbor Brahim are both of Comorian heritage, and they are joined by several additional friends in their group, of mixed ethnic backgrounds: Philippe, known as the «beau gosse», Fouad, known for his physical strength, Baba «le sportif», and Youssouf «le comique». They all live in neighboring towers of the «upper» portion of the city and attended the same schools in their younger years. The band of friends sticks together through many trials and tribulations with parents, teachers, and other youth, and the book ends with several of them finding their path forward in life: Akeem through writing, Philippe as a husband and father, Fouad through religion, and Baba through recruitment to a national football training center. Only Brahim's narrative arc ends tragically, after he is killed by a neighboring drug dealer in retribution for stealing the dealer's money.

Through its anecdotes, *Comme des rois* can perhaps best be categorized as a coming-of-age tale that is also an elegy for friendship. The 6 boys – and later young men – support each other through every challenge they face, including when Brahim commits petty criminal acts and spends several months in prison. When Baba hesitates to leave the group to join his elite training center, his friends insist that he must succeed for all of them. As Akeem reflects on the role of his friends in his life and his writing, he muses, «Toutes ces années avec mes amis, entre les blocs de ma cité: c'est ça qui m'a construit et qui a fait de moi l'homme que je suis aujourd'hui»⁴⁴. It is the construction of this adult identity that Akeem explores, specifically in the context of one of Marseille's toughest neighborhoods and primarily during the late 1990s and early 2000s. This novel can therefore provide

⁴³ Youssouf Djibaba, *Comme des rois*, Marseille, Wildproject, 2014, p. 15.

⁴⁴ *Ibidem*.

a greater awareness of and sensitivity to the role of community leaders and educators who channel turbulent youth toward more socially integrated outcomes.

In the early chapters, Akeem recognizes that his neighborhood has a difficult reputation in Marseille, but he also explains the suffering behind the headlines. He tells readers that «C'est en partie par cela que peuvent s'expliquer la violence et la délinquance de certains jeunes: ils cherchent à combler un manque, à se prouver qu'ils existent. Ils veulent briller en ayant beaucoup d'argent»⁴⁵. With the hindsight of an adult perspective, Akeem understands how teenagers can begin a life of crime out of insecurity or a desire to earn respect. He praises an older neighbor named Pauli who helped him and his friends as youth, specifically to prevent them from following a similar path: «Quand on voulait aller au cinéma ou au fast-food, il nous donnait de l'argent de poche pour éviter qu'on fasse des conneries»⁴⁶. Pauli is identified as one of «les mecs des magasins» in Akeem's terminology (named after where these men like to gather), one of a group of slightly older men who have taken it upon themselves to steer the younger generations away from the temptations of criminality.

Toward the end of the book Akeem gives an encouraging update about the initiatives undertaken by «les mecs des magasins», who remain dedicated to their mission: «Les mecs des magasins ont racheté des commerces pour faire des salles de jeu ou des snacks. D'autres ont créé des associations pour éduquer les petits, ne pas les voir dériver vers la délinquance. Maintenant, on a même un club de foot dans le quartier pour que les jeunes soient fiers de représenter leur cité, pour donner une image positive de la cité Carter»⁴⁷. Here readers can appreciate, first-hand, the importance of elder role models who support youth through activity planning, food, and local pride. Youth can now live in the city «comme des rois», as indicated by the title of the novel, thanks to the role models guiding them and ensuring that they

⁴⁵ *Ibidem*, p. 17.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 119.

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 136-137.

have access to the resources they need to succeed. This commitment to the community supports what Serge Allemand has identified in Marseille as «une politique d’entraide ou d’une solidarité qui se fonderait sur la forte tradition d’accueil locale»⁴⁸. Akeem and his friends always feel at home because they always encounter encouraging role models, supportive elders, and a local culture that recognizes and respects them.

This local solidarity becomes crucial to the young men at a crisis point in their lives: the murder of Ibrahim Ali. Akeem and his friends were 18 years old when this murder occurred, and the racist nature of the attack led them to reevaluate their belonging in France. Akeem notes that they asked themselves many questions, with only one answer: «Que sommes-nous vraiment: français, étrangers, immigrés? Finalement, la cité est notre seule vraie appartenance: quand on nous demande d’où on vient, on dit qu’on vient de la cité Carter. On se reconnaît à travers nos blocs, on s’identifie à ces blocs où on a grandi. La cité, c’est un monde à part, mais c’est le nôtre»⁴⁹. This recognition reveals the depth of Akeem’s identification with his neighborhood, as the only reference point within France that means anything to him (and to his friends). It is also the source of friendship and thus stability, one that allows them to grieve Ibrahim Ali together and maintain their commitment to forging their own futures.

It is this commitment to the neighborhood and to the future that allows Akeem to end his book by saying, «Je veux juste vivre une vie normale. On n'est pas faits pour être des voyous, maintenant je veux juste me lever chaque matin et aller gagner mon pain honnêtement, faire comme nos pères, vivre avec intégrité en espérant atteindre les étoiles»⁵⁰. Friendship has allowed Akeem and his friends to overcome a final conflict with the neighborhood drug dealer (that led to Brahim’s death), and the city is restored with the death and/or arrest of most of the criminals involved in the conflict. Akeem and his friends vow to avoid cycles of violence and instead focus on the future and build suc-

⁴⁸ Allemand, *Marseille. Une terre d’asile...*, cit.

⁴⁹ Djibaba, *Comme des rois*, cit., pp. 117-118.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 213.

cessful family and professional lives. That they are able to do this is a testament to the social fabric of their neighborhood, as they in turn can become positive role models for the youth who need them, just as they needed «les mecs des magasins».

Through these novels by Salim Hatubou, Ridha Aati and Nordine Zoghdani, and Youssouf Djibaba, readers gain unique insights into the social, cultural, and regional dynamics shaping life in Marseille's Quartiers Nord in the 1990s and early 2000s. In all three novels, youth confront challenges related to discrimination and racism and question their ability to forge a future in France. And yet, their allegiance to Marseille provides them with a motivation to focus on their goals and ambitions and to avoid entering into conflict with authorities. For all the frustration they feel, none are tempted to attack their home communities and instead hold up these communities as sources of inspiration and motivation. This dedication to their neighborhoods runs extremely deep, even for characters such as Karim in *L'odeur du béton*, who lashes out at a demonstrably racist job interviewer. In many ways, then, these novels validate the arguments put forward in Fall 2005 about why Marseille did not suffer the same fate as other major French cities. A strong regional identity does indeed seem to act as a buffer between frustrated youth and their communities, at least during this time period.

A question that remains, however, is how much of these dynamics endure today. The protests that broke out throughout France, including in Marseille, in June 2023 (upon the death of Nahel Merzouk, aged 17, shot by a police officer at point-blank range in Nanterre) would indicate that Marseille's city leadership can no longer count on their cosmopolitan structuring narrative to preserve social peace. Over the course of several nights, many municipal buildings, including the city's flagship library L'Alcazar, were severely damaged. This damage was, it must be noted, primarily located in Marseille's city center, particularly in the Belsunce neighborhood next to the Vieux Port, rather than in the Quartiers Nord. The geography of this damage has led researchers such as Xavier Raufer to posit that the Quartiers Nord were spared the violence due to the strength of drug networks, as drug leaders would presumably not want

to attract attention from the media nor the police⁵¹. This question, of the role of drug networks in maintaining relative calm today – through, it must be noted, targeted violence – can also be analyzed through the prism of contemporary works such as Karim Dridi's film *Chouf* (2016) and Sébastien Aja's novel *Charbon* (2023). In both works, young men become wrapped up in the criminality of drug dealing as a way to channel frustrations from other facets of their lives. Drug entrepreneurialism becomes a substitute for other forms of violence, admittedly one with even higher stakes and with severe consequences.

In a noteworthy but problematic way, then, it is possible that in some communities the drug networks have overtaken and perhaps incorporated the cosmopolitan city narrative for their own purposes. Where regional pride allowed youth to focus on growth and development in the 1990s and 2000s, some of these adolescents have taken more deadly paths in the 2010s and 2020s. The drug culture of 2020s Marseille, as indicated in contemporary novels and films, allows for a form of wealth and power accumulation that was unknown to the youth of a previous generation. It also, as Chong Bretillon has argued in the case of *Chouf*, has forced them to enter into an international network of criminal activity, one that takes full advantage of Marseille's supposedly cosmopolitan environment and infrastructure⁵². In a city that prides itself on its diversity and cultural exchange, drug dealers from throughout the Mediterranean and beyond have also established the port as their main hub for illicit cargo. It thus remains to be seen what these changing social and economic dynamics mean for Marseille's future, whether city leaders can reestablish the pride of local residents in their specifically Marseillais community or whether these strong identifications will become increasingly diluted by global forces of division.

⁵¹ Xavier Raufer, 27 juin-4 juillet 2023: en France, les pires émeutes depuis un siècle, «Sécurité globale», 25, 2023, p. 60.

⁵² Chong Bretillon, *True Grit: Representing the Quartiers Nord of Marseille in Karim Dridi's Films*, in Mark Ingram and Kathryn Kleppinger, eds., *The Marseille Mosaic: A Mediterranean City at the Crossroads of Cultures*, New York, Berghahn, 2023.

Ilaria Vitali

Le langage urbain comme acte performatif: le «paysage linguistique» des émeutes

1. *Liminaires*

L'analyse du «paysage linguistique», entendu comme la présence visible des langues dans l'espace public, constitue un champ d'étude interdisciplinaire, qui s'inscrit à la croisée de la sociolinguistique, de l'analyse du discours, de la géographie culturelle et des études urbaines. Le concept de paysage linguistique a été formellement défini par Landry et Bourhis en 1997 comme «the visibility and salience of languages on public and commercial signs in a given territory or region»¹. Depuis lors, le domaine a connu un essor considérable en termes de méthodologies et de domaines d'application, en explorant la manière dont le paysage linguistique reflète et construit les identités culturelles au sein des communautés plurilingues² ou encore en examinant l'impact de la mondialisation sur la diversité linguistique en milieu urbain, en mettant l'accent sur les dynamiques du pouvoir entre les langues dominantes et les langues minoritaires³.

Dans cette étude, je propose une analyse du paysage linguistique des émeutes de 2005. L'objectif est de voir de quelle manière les habitants ont exprimé leur révolte dans l'espace public

¹ Rodrigue Landry, Richard Y. Bourhis, *Linguistic landscape and ethnolinguistic vitality: An empirical study*, «Journal of Language and Social Psychology», 16, 1997, p. 23.

² Cfr. Elana Shohamy, Durk Gorter (edited by), *Linguistic Landscape: Expanding the Scenery*, London, Routledge, 2008.

³ Cfr. Jan Blommaert, *Language and the study of diversity*, «Tilburg Papers in Culture Studies», 74, 2013.

à travers l'acte performatif du langage, et comment cette forme d'expression a évolué au fil du temps.

2. *La variété des cités, un langage de haine?*

La variété langagière qui s'est développée dans les banlieues françaises est souvent considérée comme un «langage de haine». Dans le cadre des recherches menées par les sociologues et les sociolinguistes, ce sujet occupe une place significative. David Lepoutre, ou encore Josiane Arditty et Philippe Blanchet⁴ ont mis en évidence l'existence d'un répertoire de représentations sclérosées et stigmatisantes de cette langue perçue comme «mauvaise», que certains considèrent non seulement comme un appauvrissement, mais aussi comme une véritable menace. Dans l'introduction à son célèbre dictionnaire *Comment tu tchatches!*, Jean-Pierre Goudaillier soulignait cette vision stéréotypée: «L'expression verbale des communautés entières, leur *dire des maux*, ne serait dès lors qu'une sous-langue, une langue appauvrie, un ensemble de *maux du dire*, contre lesquels il conviendrait que la société française se défende»⁵.

Les idées reçues sur ce langage dit violent sont légion et se sont amplifiées depuis les émeutes de l'automne 2005⁶. Il convient de rappeler que les révoltes dans les banlieues françaises ne consti-

⁴ David Lepoutre, *Cœur de banlieue. Codes, rites, langages*, Paris, Odile Jacob, 1997; Josiane Arditty, Philippe Blanchet, *La «mauvaise langue» des «ghettos linguistiques»: la glottophobie française, une xénophobie qui s'ignore*, «Asylon(s)», 4 (numéro thématique *Institutionnalisation de la xénophobie en France*), 2008, <<http://www.reseau-terra.eu/article748.html>>, consulté le 28 janvier 2025.

⁵ Jean-Pierre Goudaillier, *Comment tu tchatches! Dictionnaire du français contemporain des cités*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1997, nouvelle éd. 2019, p. 6.

⁶ L'emploi des mots «violences urbaines», «émeutes» ou «révoltes» (les trois catégories ayant dominé les débats publics) n'est pas sans conséquences. Kokoreff, Steinauer et Barron (2007) montrent en effet qu'utiliser la locution «violences urbaines» signifie reprendre une «catégorie policière», particulièrement marquée idéologiquement; employer le mot «émeute» implique «insister sur le caractère spontané et non structuré des violences collectives mais aussi sur le rôle de la police, qui en est souvent la cible»; enfin, le terme de «révoltes» souligne la dimension contestataire et protestataire des événements de l'automne 2005; c'est pourquoi il sera privilégié dans le cadre de cette étude. Le mot «émeutes» sera également utilisé, car c'est en ces termes que les événements de l'automne 2005 sont entrés dans le discours historiographique.

tuent pas un phénomène récent: cette dynamique remonte aux années 1970 et perdure jusqu'à nos jours. Cependant, les soulèvements des années 2000 se sont distingués par leur ampleur et leur durée exceptionnelles, bénéficiant d'une couverture médiatique sans précédent. Avec plus de 9700 véhicules incendiés, 255 bâtiments scolaires endommagés et un coût global estimé à 250 millions d'euros de dégâts, ces mouvements de contestation qui ont d'abord embrasé les banlieues de l'Île-de-France, puis la France tout entière, ont révélé un malaise profond de la part des habitants des quartiers, exprimant leur frustration face à leur sentiment d'exclusion politique et sociale. Comme le soulignaient Kokoreff, Steinauer et Barron, «la violence apparaît comme la seule manière d'exprimer sa colère et de se faire entendre face à la mort, à l'arbitraire, à la peur, à l'assignation à résidence, aux discriminations. Elle illustre le fait que ces jeunes sont privés d'accès aux moyens conventionnels à l'espace public»⁷.

Si d'une part une violence muette a embrasé les cités, les émeutes de 2005 ont déclenché également une action collective et des formes de mobilisation et de protestation plus articulées; parmi celles-ci, les cortèges manifestants, avec leurs actes de parole (slogans, chansons, cris) qui sont devenus des actes écrits (banderoles, pancartes, badges, affiches ou inscriptions murales), expressions de lutte privilégiées de tout mouvement de protestation ou de revendication.

Observer le langage des émeutes de 2005 à travers l'approche critique du «paysage linguistique» permet de dépasser les clichés liés à la rhétorique de la haine. Cette approche, relativement récente, a été initialement appliquée à des contextes multilingues afin d'analyser le rôle et la fonction des différentes instances linguistiques présentes sur un territoire donné. Elle s'est ensuite prêtée à des formes d'analyse plus complexes, dont celle des mouvements contestataires. Vu à travers le prisme du paysage linguistique, le récit manifestant nous permet de comprendre

⁷ Michel Kokoreff, Odile Steinauer, Pierre Barron, *Les émeutes urbaines à l'épreuve des situations locales*, «SociologieS», 2007, <<http://journals.openedition.org/sociologies/254>>, consulté le 27 janvier 2025.

comment les espaces publics de la banlieue parisienne, entendus comme des «scènes de construction symbolique»⁸, peuvent refléter des enjeux socioculturels et politiques complexes. Cela permet également de problématiser les «maux du dire» et de mieux apprécier la richesse de l'éventail sémantique des contestations en banlieue.

3. L'approche du paysage linguistique: méthodologie et corpus

Afin de comprendre les dynamiques contestataires et de saisir les enjeux de cette analyse, il est nécessaire de tracer les contours du cadre théorique dans lequel elle s'inscrit. Le champ des études sur le paysage linguistique s'est développé progressivement depuis sa conceptualisation formelle par Landry et Bourhis, qui l'ont défini comme suit:

The language of public road signs, advertising billboards, street names, place names, commercial shop signs, and public signs on government buildings combines to form the linguistic landscape of a given territory, region or urban agglomeration. The linguistic landscape of a territory can serve two basic functions: an informational function and a symbolic function⁹.

Il est essentiel d'insister sur ce dernier aspect, car si toute analyse du paysage linguistique commence nécessairement par la langue, il faut ensuite en considérer les implications sémantiques et la portée symbolique. La base théorique de Landry et Bourhis a été enrichie, entre autres, par les travaux de Ron Scollon et Suzie Wong Scollon¹⁰, qui ont élargi l'analyse au-delà du texte écrit pour inclure des aspects multimodaux et sémiotiques. Par la suite, la recherche en la matière a connu une diversifi-

⁸ Cfr. Eliezer Ben-Rafael, Elana Shohamy, Muhammad H. Amara, Nira Trumper-Hecht, *Linguistic Landscape as a Symbolic Construction of the Public Space: The Case of Israel*, in D. Gorter (edited by), *Linguistic Landscape: A New Approach to Multilingualism*, Clevedon-Buffalo-Toronto, Multilingual Matters, 2006.

⁹ Landry, Bourhis, *Linguistic landscape and ethnolinguistic vitality: An empirical study*, «Journal of Language and Social Psychology», 16, 1997, p. 25.

¹⁰ Ron Scollon et Suzie Wong Scollon, *Discourses in Place. Language in the Material World*, London Routledge, 2003.

cation, comme l'illustrent les travaux de Shohamy et Gorter¹¹, qui se sont intéressés aux dimensions identitaires et culturelles du paysage linguistique, tandis qu'Ivkovic et Lotherton¹² ont commencé à étendre le concept au cyberspace. Parallèlement, Bernard Spolsky a analysé comment les politiques linguistiques officielles se manifestent dans le paysage linguistique, tandis que Blackwood a approfondi l'étude des tensions entre politiques linguistiques et pratiques réelles, ouvrant de nouvelles perspectives d'analyse¹³.

Dans l'analyse du paysage linguistique, une première classification distingue les expressions *top-down*, c'est-à-dire provenant d'institutions ou d'organismes, comme les noms de rue, et les expressions *bottom-up*, produites par les acteurs locaux, par exemple les annonces informelles ou les inscriptions murales¹⁴. Jeffrey Kallen a articulé davantage cette proposition critique en définissant cinq lieux-cadres dans lesquels le paysage linguistique se développe, de l'institutionnel à l'informel, en soulignant une certaine porosité¹⁵. Parmi ceux-ci, l'espace que le spécialiste définit comme *wall* (le mur) nous intéresse particulièrement ici. Cet espace implique des formes de communication qui partent d'instances personnelles et peuvent avoir une fonction d'aver-

¹¹ Elana Shohamy, Durk Gorter (edited by), *Linguistic Landscape: Expanding the Scenery*, London, Routledge, 2008.

¹² Dejan Ivkovic, Heather Lotherton, *Multilingualism in cyberspace: Conceptualising the virtual linguistic landscape*, «International Journal of Multilingualism», 6.1, 2009.

¹³ Bernard Spolsky, *Language management*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009; Robert Blackwood, *The linguistic landscape of Brittany and Corsica: A comparative study of the presence of France's regional languages in the public space*, «Journal of French Language Studies», 21.2, 2011, pp. 111-130.

¹⁴ Ben-Rafael *et al.*, cit., 2006.

¹⁵ Voici les 5 lieux-cadres d'après Kallen: le *Civic Frame*, qui concerne les lieux de l'action institutionnelle; le *Marketplace*, qui définit les espaces consacrés aux échanges commerciaux; les *Portals*, qui sont consacrés aux échanges communicatifs; le *Wall*, qui donne la parole aux instances personnelles, expressives ou transgressives (annonces, avis, graffitis, etc.), mais aussi politiques ou protestataires (panneaux, affiches, etc.); la *Detritus Zone*, qui est un espace intersticiel où figurent les traces textuelles éliminées (pages de journaux, paquets de cigarettes, tickets de transport, etc.) Cfr. Jeffrey L. Kallen, *Changing Landscapes: Language, Space and Policy in the Dublin Linguistic Landscape*, in Adam Jaworski, Crispin Thurlow (edited by), *Semiotic Landscapes: Language, Image, Space, Continuum*, London-New York, 2010, pp. 41-58.

tissement ou d'annonce, mais aussi une fonction expressive et transgressive, comme les différentes formes de graffitis, qui se prêtent parfaitement à l'action contestataire.

Bien que récente, l'approche du paysage linguistique a donc rapidement évolué, intégrant les perspectives d'autres disciplines, telles que l'anthropologie, la sociologie ou la sémiotique. Parallèlement, l'objet de la recherche s'est également étendu, englobant non seulement les signes «fixes», tels que les panneaux de signalisation, mais également les signes «mobiles» ou «transitoires», à l'instar des avis informels ou des petites annonces. Cette extension progressive du champ d'investigation a trouvé un aboutissement récent dans les travaux de Rubdy et Ben Said, qui ont encore élargi le domaine d'investigation du paysage linguistique, en l'appliquant aux réflexions sur l'identité, la «language policy» et le conflit linguistique, montrant de quelle manière cette approche peut aider à découvrir des formes explicites et implicites d'exclusion ou de discrimination qui peuvent conduire à des conflits¹⁶. En 2016, Ben Said et Kasanga ont appliqué cette approche aux manifestations américaines, en mettant en évidence comment «Pride of place, however, goes to LL [Linguistic Landscape] analyses of semiotic resources used by protesters and which give powerful cultural and political meaning to these social movements»¹⁷.

L'analyse du discours dissident ou protestataire n'est pas nouvelle et peut se targuer d'une riche littérature critique¹⁸. L'approche du paysage linguistique peut toutefois aider à mettre en lumière certains aspects spécifiques du récit manifestant. En effet, les supports sémiotiques, bien que transitoires ou éphémères, ont un poids considérable dans le déroulement de l'acte

¹⁶ Rani Rubdy, Selim Ben Said (edited by), *Conflict, Exclusion and Dissent in the Linguistic Landscape*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015, p. 3.

¹⁷ Selim Ben Said, Luanga A. Kasanga, *The discourse of Protest: Frames of Identity, Intertextuality and Interdiscursivity*, in R. Blackwood, E. Lanza, H. Woldemariam (edited by), *Negotiating and Contesting Identities in Linguistic Landscapes*, London, Bloomsbury, 2016, p. 72.

¹⁸ Voir, entre autres, Uta Papen, *Commercial discourses, gentrification and citizens' protest: The linguistic landscape of Prenzlauer Berg, Berlin*, «Journal of Sociolinguistics», 16, 1, 2012, pp. 56-80; Axel Philipps, *Visual protest materials as empirical data*, «Visual Communication», 11.1, 2012, pp. 3-21.

social et politique de la protestation. Si l'on considère avec Said et Kasanga, que certaines révoltes ou contestations sont devenues de véritables points de repère historiques (on peut citer les marches non violentes du mouvement des droits civiques aux États-Unis dans les années 1950 et 1960, les événements de mai 1968 en France ou encore les manifestations de la place Tian'anmen en Chine en 1989), on prend conscience de l'importance de ces événements et des discours qui les entourent.

A l'état actuel de ma recherche, l'approche du paysage linguistique n'a pas été appliquée à la banlieue parisienne en général, ni aux émeutes de 2005 en particulier. En l'absence d'une base de données spécifique, j'ai choisi de faire référence aux archives de l'INA (Inathèque) pour construire mon corpus¹⁹. Les données recueillies dans ces documents audiovisuels, issus pour la plupart des reportages réalisés par des chaînes nationales, ont été complétés par la consultation de deux volumes photographiques consacrés au sujet de la banlieue, publiés près de dix ans après les émeutes: *Chiens de la casse*²⁰ et *Voix et images de la banlieue*²¹. Ces deux ouvrages, issus d'expositions photographiques portant le même nom, se sont avérés particulièrement utiles, car ils proposent des images de la banlieue qui dépassent le simple reportage journalistique, dicté par l'intérêt médiatique ponctuel et l'urgence²². Cela m'a permis de constituer un corpus plus articulé et d'observer plus en profondeur les contours du paysage linguistique pendant ces jours de révolte, tout en pre-

¹⁹ Sur l'emploi des images photo et vidéo (et sur les précautions à prendre) dans la recherche, on lira avec profit Delporte, Gervereau, Marechal (dir.), *Quelle est la place des images en Histoire?*, Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, CHCSC, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, Nouveau-monde éditions, 2008.

²⁰ Jean-Marc Simoes, *Chiens de la casse*, Bruxelles, Husson éditeur, 2013. L'expression qui donne son titre au volume est une auto-désignation des jeunes de banlieue construite sur l'image du chien de garde, violent et enragé. La locution figure dans divers graffitis en banlieue parisienne, notamment dans le département de la Seine-Saint-Denis; elle est également exploitée dans le titre d'une chanson de Diddi Trix (2019) et d'un film de Jean-Baptiste Durand (2021).

²¹ Juliet Carpenter, Christina Horvath (dir.), *Voices and images from the banlieue/Voix et images de la banlieue*, Oxford, Banlieue Network, 2014.

²² Au sujet de la fabrication et perpétuation de lieux communs dans les reportages journalistiques lors des émeutes de 2005, je renvoie à Jérôme Berthaut, *La banlieue du "20 heures": Ethnographie de la production d'un lieu commun journalistique*, Marseille, Agone, 2013.

nant en compte ses effets à moyen terme. L'approche adoptée est en tout cas qualitative plutôt que quantitative: au sein du corpus, j'ai extrapolé des exemples significatifs des principaux modes de protestation et de revendication observés pendant les émeutes, en fonction de leur fréquence et de la prégnance des thèmes véhiculés. À partir des acquis de la recherche et des outils fournis par l'approche du paysage linguistique, l'objectif est de montrer comment les manifestants ont utilisé les ressources sémiotiques à leur disposition pour créer des supports susceptibles d'interpeller les autorités et, de manière plus générale, la société.

4. Le paysage linguistique du discours manifestant

L'application de cette méthodologie révèle plusieurs modes d'expression particulièrement significatifs. L'analyse du paysage linguistique permet notamment de mettre en lumière l'émergence de formes de contestation ou de commémoration d'évènements contestataires dans le «cadre civique» (*civic frame*), qui implique souvent la participation active des communautés locales. Je cite en exemple les assignations toponymiques renvoyant au souvenir d'événements douloureux impliquant le passé des habitants de communes de la banlieue nord-est de Paris: par exemple, la désignation commémorative de la Place des victimes du 17 octobre 1961 à Saint-Denis, ou encore la référence à des icônes internationales de contestation, symboles de résistance, comme la Rue Bobby Sands, située également à Saint-Denis²³.

Cependant, malgré l'intérêt de ces supports fixes que l'on peut considérer comme faisant partie du contexte global d'un certain récit contestataire, je souhaite concentrer mon analyse sur les supports mobiles, éléments privilégiés du paysage linguistique lors des jours des manifestations. C'est donc le cadre informel et non pas institutionnel qui sera favorisé; en ce sens, les supports produits pour les manifestations (banderoles, pancartes, badges, tee-shirts etc.) constitueront un élément central de l'analyse; une attention particulière sera également accordée au lieu-cadre du

²³ Carpenter, Horvath (dir.), *Voices and images from the banlieue/Voix et images de la banlieue*, cit., p. 114.

«mur» (*wall*), et plus spécifiquement à la pratique transgressive de l'inscription murale.

Comme l'écrivait Serge Collet, «forme d'opposition, de revendication, d'expression conflictuelle violente ou non, la manifestation est une forme de production culturelle, mise en scène individuelle ou collective, accumulation et concentration de signes à travers les slogans, les banderoles, les panneaux. Elle est aussi cris, gestes, usages spécifiques de la langue». Cet acte performatif se joue dans la rue qui «devient alors l'objet d'un jeu et d'un enjeu»²⁴.

4.1 *Bouna et Zied, morts pour rien*

Les émeutes de l'automne 2005 n'ont certainement pas été les premières à embraser les banlieues françaises, et suivaient en fait un schéma récurrent qui a été décrit, entre autres, par Lapeyronnie, mais elles ont été les plus répandues et aussi les plus médiatisées à l'échelle nationale et internationale. Bien que la chronologie des événements soit connue, il convient de la rappeler brièvement. Tout commence le soir du 27 octobre 2005, à Clichy-sous-Bois, lorsque deux adolescents, Zyed Benna (17 ans) et Bouna Traoré (15 ans), sont en train de rentrer chez eux pour la rupture du jeûne du ramadan après un match de foot. Pour fuir un contrôle d'une patrouille de police qui les soupçonne d'avoir commis un vol sur un chantier, ils se réfugient dans un local transformateur EDF, où ils trouvent la mort par électrocution. Un troisième garçon, Muhittin Altun (17 ans), grièvement brûlé, parvient à s'extraire des flammes et à alerter d'autres personnes.

Le décès des deux adolescents exacerbé un sentiment de malaise profondément ancré et constitue l'étincelle à l'origine des trois semaines de révoltes qui vont s'ensuivre. L'explosion d'une grenade lacrymogène lancée par les forces de l'ordre à l'intérieur de la mosquée Bilal de Clichy-sous-Bois le dimanche 30 octobre ne fait qu'augmenter les tensions: les émeutes sont virulentes au

²⁴ Serge Collet, *La manifestation de rue comme production culturelle militante*, «Ethnologie Française», 12.2, 1982, p. 167.

point que le 8 novembre 2005 le gouvernement décrète l'état d'urgence, mesure exceptionnelle qui réactive une loi du 3 avril 1955 permettant aux préfets d'instaurer le couvre-feu et à la police de perquisitionner à domicile de jour et de nuit. Votée pendant la guerre d'Algérie, la mesure est lourde de symboles dans un contexte social où les séquelles du colonialisme français persistent encore aujourd'hui.

Le premier support sur lequel j'aimerais me pencher concerne la mort de Zyed Benna et Bouna Traoré. Le 29 octobre, une marche blanche est organisée en mémoire des deux adolescents. La banderole «Bouna | Zied | morts pour rien», ouvre ce défilé qui arpente les rues de Clichy-sous-Bois en ce samedi de fin octobre; sur la banderole, écrite à la main, on trouve également l'inscription «Clichy-sous-Bois», la date du «27 octobre 2005» et le sigle de l'association «A.D.M.» (Au-delà des mots), créée à cette occasion pour soutenir les familles des victimes. Le même slogan, avec le même sigle, est également imprimé sur les tee-shirts des manifestants²⁵. Dans cet énoncé lapidaire on lit le désarroi ressenti par les familles et l'ensemble de la communauté. Le procès prouvera par la suite que les adolescents n'étaient pas des cambrioleurs, la fuite à la vue de la police s'expliquant par un réflexe de peur provoqué par les tensions récurrentes entre «jeunes» et forces de l'ordre, ainsi qu'à la dureté de certaines pratiques policières dans les cités de banlieue²⁶.

²⁵ D'autres inscriptions en hommage aux deux garçons ont été créées par la même occasion: par exemple, la photo qui ouvre le volume *Chiens de la casse* montre quatre garçons, dont l'un de dos qui porte une sweatshirt avec l'inscription «Reposez en paix | Clichy-sous-bois». (Simoës, *Chiens de la casse*, cit., p. 5)

²⁶ Il existe une abondante littérature critique sur ce sujet (voir, entre autres, Muccielli, Le Goaziou (dir.), *Quand les banlieues brûlent... Retour sur les émeutes de novembre 2005*, Paris, La Découverte, 2006; Kokoreff, Steinauer (dir.), *Les émeutes urbaines à l'épreuve des situations locales*, «SociologieS», 2007). Les rapports tendus entre jeunes habitants des cités et forces de l'ordre, et plus en général entre banlieues et institutions, sont aussi un thème bien représenté dans de nombreux ouvrages littéraires et cinématographiques: je pense, entre autres, aux films *La Haine* de Kassovitz (1995), *Les Misérables* de Ly (2019), *Banlieusards* de James et Sy (2019) ou aux nombreux romans publiés depuis les années 2000 par des auteurs nés ou ayant grandi en banlieue, dont *Dit violent* de Mohamed Razane (2006) ou *Viscéral* de Rachid Djaidani (2007); pour une revue bibliographique, voir Christina Horvath, *Écrire la banlieue dans les années 2000-2015*, in Wallon (dir.), *Banlieues vues d'ailleurs*, Paris, CNRS Éditions, 2016. Pour une analyse spécifique de la

À la suite des événements de ce 27 octobre, les noms des deux garçons seront écrits sur les murs dans de nombreux graffitis²⁷, s'inscrivant ainsi plus durablement dans le paysage linguistique de la Seine-Saint-Denis, où ils revêtiront une signification hautement symbolique²⁸. Dix ans après leur mort, une allée menant de la mairie de Clichy-sous-Bois au collège Robert-Doisneau leur sera intitulée lors d'une cérémonie officielle, les instances populaires rejoignant ainsi les instances institutionnelles dans le «cadre civique». Cela met en exergue l'engagement significatif de la communauté locale dans le processus d'attribution odonymique, qui se caractérise par une dynamique de type *bottom-up*.

Au sujet des modalités de diffusion et de réception de ce premier slogan, les références multimodales méritent d'être mentionnées: un album rap intitulé *Morts pour rien*, produit par A.D.M., a été publié en 2007; un court-métrage inspiré à cette journée du 27 octobre, YA «R» [il n'y a rien], a été produit par Ibrahim Koudié en 2017 (Grand Prix EICAR École de cinéma). Par ailleurs, de nombreux collectifs ont été fondés, dont des associations à vocation sociale et politique (Stop le contrôle au faciès ou ACLEFEU), mais aussi à vocation artistique et littéraire (le collectif Qui fait la France?). Bien que les réseaux sociaux n'existaient pas encore en 2005, un blog consacré à la situation critique des banlieues, Bondy Blog, a été créé à cette occasion et demeure toujours actif en 2025.

Dix ans après les faits, la relaxe définitive des policiers impliqués dans l'affaire, poursuivis pour non-assistance à personne en danger et pour mise en danger délibérée de la vie d'autrui, est prononcée. Didier Lapeyronnie souligne l'impact politique du verdict, «interprété comme un profond déni de justice non seulement par les proches, mais plus généralement par la po-

littérature «noire» des banlieues, on pourra lire Nathalie Bücker, «Les geôles de la différence?» *Quêtes identitaires postmigratoires d'une minorité noire en France urbaine*, Frankfurt am Main, Peter Lang Edition, 2013.

²⁷ Voir, entre autres, Simoes, *Chiens de la casse*, cit., p. 57.

²⁸ Il faut remarquer que ces graffitis dépassent largement le cadre de la banlieue parisienne; on citera l'exemple d'une inscription murale «À la mémoire de Zyed et Bouna» apparue sur un local transformateur EDF à Lille.

pulation des quartiers populaires»²⁹. En effet, la fin du procès déclenche de nouvelles manifestations et des nombreuses déclarations de la part d'écrivains et artistes issus des banlieues, qui réemploient la formule du slogan de 2005. Une nouvelle banderole est créée pour ces nouvelles manifestations, avec un slogan qui ne joue plus sur le registre de l'allusif ou du symbolique, mais qui se veut une dénonciation ouverte et enragée: «Zyed et Bouna | assassinés 1 fois par la police | 1 fois la justice». À la différence de 2005, les réseaux sociaux fonctionnent désormais comme un espace d'engagement: un film adaptant le live-tweet du procès, intitulé *#zyedetbouna, le procès 2.0*, est mis en ligne le 18 mai 2015. Des centaines de tweets, lus par des artistes et des militants filmés face caméra, composent le scénario de ce long-métrage, réalisé par Sihame Assbague, Noëlle Cazenave et Elsa Gresh. Depuis les années 2010, et avec une croissance exponentielle, on peut voir comment les protestations se déroulent désormais à la fois dans la rue et sur Internet. Des réseaux sociaux comme Instagram, TikTok, Facebook ou Snapchat sont devenus des vecteurs de communication et de partage, voire de formes de militantisme. Said et Kasanga (2016) montrent bien que les signes présents dans le cyberespace sont désormais des ressources sémiotiques employées dans les protestations et qu'ils font partie intégrante du paysage linguistique dans sa conceptualisation la plus récente.

4.2 *Nique la police*

Au-delà de ces formes commémoratives, le paysage linguistique des émeutes révèle également des expressions plus transgressives. La gestion de la mauvaise réputation de la banlieue par ses habitants s'exprime notamment «dans une exacerbation des sentiments et dans la violence symbolique de certaines pratiques langagières et communicatives inadéquates, transgressant les règles généralement admises: usage d'un vocabulaire à forte

²⁹ Didier Lapeyronnie, *Mort de Zyed et Bouna: «La relaxe des policiers est un verdict politique»*, «Le Monde», 19 mai 2015.

connotation sexuelle ou scatologique, réflexions impertinentes ou injurieuses»³⁰.

A ce sujet, une forme de contestation fréquemment utilisée durant les émeutes de 2005 concerne les slogans contre les forces de l'ordre, dont on retient ici l'exemple le plus connus, «Nique la police». Cet énoncé qui exploite une rhétorique de l'offense «primitive»³¹, caractérisé, entre autres, par sa concision, est présent également sous forme de sigle («NLP»), ce qui amplifie l'économie des moyens dans l'articulation de l'expression contestataire. Le slogan traduit l'anglo-américain «Fuck the Police», déjà présent dans les manifestations des années 1980 et également repris en anglais lors de ces révoltes de 2005³². C'est aussi le titre d'une chanson de Cut Killer, bande originale du célèbre film *La Haine* de Matthieu Kassovitz, ce qui en amplifie la portée symbolique.

Comme l'affirment Messili et Ben Aziza:

Ces pratiques langagières revêtent évidemment une dimension ludique mais cette rhétorique de la violence par le biais de l'insulte trouve son sens dans le rapport d'opposition implicite à la norme du langage académique. Ces outrances permettent la construction d'une image que ces jeunes souhaitent donner face à la société. Ils choisissent de s'imposer à autrui par un comportement, un choix de mots et une intonation ostentatoire, ce qui provoquent chez les autres incompréhension et sentiment d'agression. Celui qui excluait se sent exclu. On peut interpréter cette violence verbale comme une violence défensive, c'est-à-dire comme une «contre-violence» dirigée contre le pouvoir ou tout ce qui représente le pouvoir³³.

³⁰ Zouhour Messili, Hmaid Ben Aziza, *Langage et exclusion. La langue des cités en France*, «Cahiers de la Méditerranée», 69, 2004, pp. 23-32 (<http://journals.openedition.org/cdlm/729>; consulté le 10 février 2025).

³¹ Cfr. Didier Lapeyronnie, *Révolte primitive dans les banlieues françaises: Essai sur les émeutes de l'automne 2005*, «Déviance et Société», 30, 2006, pp. 431-448. Pour des observations détaillées des performances verbales dans la culture des rues et plus particulièrement des insultes rituelles et de l'emploi du langage obscène, je renvoie à l'étude séminale déjà citée de Lepoutre (1997).

³² Ce slogan se décline également sous d'autres formes qui visent le pouvoir institutionnel et la communication gouvernementale, dont «Fuck Sarkozy», que l'on retrouve dans les inscriptions murales (voir, entre autres, Simoes, *Chiens de la casse*, cit., p. 7).

³³ Messili, Ben Aziza, *Langage et exclusion. La langue des cités en France*, cit.

On notera, dans ce slogan, l'emploi du terme argotique *niquer*, enregistré par le Trésor de la langue française avec les marques *arg.* et *pop.* dans le sens de «Posséder (quelqu'un) charnellement. Synon. pop. *Baiser*». L'étymologie remonte à l'argot militaire colonial: le mot, attesté dès 1890, est décrit par le TLF comme «Mot sabir d'Afrique du Nord, tiré de l'ar. i-nik, 3e pers. de l'ind. prés. "il fait l'amour"». On retrouve donc la présence, quoique filtrée par le registre argotique, de l'une des langues d'héritage les plus représentées dans le répertoire des banlieues françaises: le *darija*, basilecte de l'aire maghrébine, qui se conjugue ici avec l'histoire du passé colonial français, sur lequel je reviendrai³⁴. Comme le remarque Goudaillier, ces slogans «sont autant de manifestations du rejet opéré par certains jeunes – et moins jeunes – des cités et quartiers populaires de France envers la langue légitimée par l'école et la société française. Ils constituent en ce sens une manière de réagir à la violence sociale exercée sur eux»³⁵.

L'utilisation de l'argot traditionnel colore le paysage linguistique des révoltes de 2005. Le recours à cette pratique linguistique n'est d'ailleurs pas anodin, l'argot étant considéré depuis longtemps comme «le signe d'une révolte, un refus et une dérision de l'ordre établi incarné par l'homme que la société traque et censure»³⁶. Dans la dimension désacralisante de la parole argotique, on lit une volonté de subversion de l'ordre établi. Toutefois, il convient de noter que ce slogan n'apparaît pas sur les pancartes, mais plutôt sur les inscriptions murales (même associé au nom des deux adolescents morts le 27 octobre 2005). Comme l'avait relevé Lepoutre, «l'écrit, à travers les graffitis, fait une large place au langage de l'offense. [...] c'est un moyen efficace pour exprimer la haine et la colère et pour atteindre

³⁴ Cette formule a également été adoptée lors des manifestations dans des pays francophones, comme les contestations du Printemps arabe. (Cfr. Luigi Lacquaniti, *I muri di Tunisi. Segni di rivolta*, Roma, Exorma, 2015)

³⁵ Jean-Pierre Goudaillier, *Français contemporain des cités: langue en miroir, langue du refus*, «Adolescence», 25.1, 2007.

³⁶ Pierre Guiraud, *Argot*, in *Encyclopédia Universalis*, vol. II, France Britannica, 1988, p. 934.

autrui – qui plus est anonymement, c'est-à-dire sans risque de représailles»³⁷.

Par ailleurs, cet énoncé, qui représente un exemple du processus d'acclimatation d'une formule de protestation américaine, invite aussi la réflexion sur le phénomène de mondialisation et d'intertextualité dans le récit manifestant³⁸. D'après Norman Fairclough, l'intertextualité dans ce domaine spécifique est à lire comme «the property texts have of being full of snatches of other texts, which may be explicitly demarcated or merged in, and which the text may assimilate, contradict, ironically echo, and so forth»³⁹. La portée symbolique du slogan doit donc être interprétée dans un sens plus large, non seulement par rapport au contexte des banlieues françaises, mais aussi en relation avec un tissage historique d'actions contestataires internationales, voire avec une chaîne discursive à l'échelle mondiale qui n'est pas sans rappeler, pour certains critiques, le concept bakhtinien de dialogisme.

4.3 *Nous sommes tous des racailles*

La dimension intertextuelle se manifeste avec une complexité encore plus marquée dans d'autres slogans. Si «Nique la police» relève d'une rhétorique de l'offense directe, d'autres expressions présentent une élaboration sémantique et symbolique plus sophistiquée. D'une part, la violence est palpable, mais d'autre part, il y a la volonté de récupérer une forme de protestation verbale qui, bien que basée sur un sentiment de colère, se présente comme plus articulée et plus problématisante, pointant du

³⁷ Lepoutre, *Cœur de banlieue*, cit., p. 212.

³⁸ L'influence particulière de la culture noire nord-américaine dans la construction identitaire des jeunes de banlieue est perceptible à plusieurs niveaux (linguistique, social, culturel). Au palier linguistique, les nombreux emprunts à l'anglo-américain ont été répertoriés par plusieurs spécialistes. (cfr., entre autres, Goudaillier, *Comment tu t'chatches!*, cit., 1997; Gadet, *Les parlers jeunes dans l'Île-de-France multiculturelle*, cit., 2017)

³⁹ Norman Fairclough, *Discourse and Social Change*, Cambridge, Polity Press, 1992, p. 84.

doigt les manques dans la communication et les mesures gouvernementales.

Une pancarte emblématique apparue dans le paysage linguistique lors des manifestations de l'automne 2005, notamment lors d'un cortège organisé par le MRAP (Mouvement contre le racisme et pour l'amitié entre les peuples) le 2 novembre 2005, portait l'inscription suivante: «Nous sommes tous des racailles». Cette expression faisait référence aux propos de Nicolas Sarkozy, alors ministre de l'Intérieur, qui avait utilisé le terme «racaille» pour qualifier la jeunesse des quartiers lors d'une visite à Argenteuil, le 25 octobre, quelques jours avant le début des émeutes.

L'édition actuelle du Dictionnaire de l'Académie française définit «racaille» comme «Terme collectif désignant ceux qu'on tient pour la partie la plus vile, le rebut de la société». Ce qui choquait le plus, c'est que ce terme dépréciatif ait été utilisé dans le cadre de la communication officielle, dans un contexte politique déjà très tendu. Dans les mois précédents, Sarkozy avait déjà fait discuter pour ses «dérapages verbaux» (notamment l'emploi de termes comme «voyous» à propos des jeunes des cités, ou de l'expression «nettoyage au Kärcher», prononcée lors d'une visite à la Cité des 4 000 de La Courneuve, devenue tristement célèbre par la suite)⁴⁰. Dans le reportage «Sarkozy et les banlieues» diffusé dans le JT 19/20 de France 3 du 31 octobre 2005, Azouz Begag, alors ministre délégué à la promotion de l'égalité des chances, signalait les risques d'une communication gouvernementale violente, qui aurait dû être remplacée par une «volonté d'apaiser». De son côté, Alain Dray, porte-parole du PS, réprouvait l'emploi d'une langue «obligée de franchir les barrières de l'excès sur le plan du vocabulaire, parce qu'elle est inefficace sur le terrain»⁴¹.

⁴⁰ La société allemande Kärcher dénoncera en 2007 l'utilisation abusive de son nom, notamment pendant la campagne présidentielle. Au sujet des répercussions politiques des émeutes en banlieue, voir, entre autres, Valérie Sala Pala, *Sous les émeutes urbaines, la politique*, «French Politics, Culture & Society», 24, 3, 2006, pp. 111-129 et Mucchielli, Le Goaziou (dir.), *Quand les banlieues brûlent... Retour sur les émeutes de novembre 2005*, Paris, La Découverte, 2006.

⁴¹ Stéphane Rigaud, *Sarkozy et les banlieues*, JT 19 20, édition nationale, France 3, 31 octobre 2005, in Inathèque, <<https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/>>

Si nous lisons le slogan «Nous sommes tous des racailles» à la lumière des études postcoloniales, nous comprenons qu'il est bien plus qu'un calembour ou un détournement ludique. En effet, en s'appropriant le discours politique stigmatisant et en assumant pleinement l'identité dévalorisante assignée par l'Autre, ce slogan, présent sur des panneaux et des badges, illustre l'un des processus caractéristiques des pratiques socioculturelles en usage dans les banlieues. En considérant que le terme «racaille» est utilisé par les jeunes des cités pour se désigner eux-mêmes⁴², on voit clairement la dynamique de renversement et de resémantisation du terme, selon un processus connu au sein des études postcoloniales sous le nom de «writing back to the Center». Par cette expression reprise de Salman Rushdie, les chercheurs Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin ont défini l'engagement des sujets postcoloniaux, qui, tout en s'inscrivant dans le discours du pouvoir central, écrivent non pas «pour» mais «contre» les croyances, les idées reçues et les préjugés de ce même pouvoir⁴³. En utilisant le langage du Centre dans le cadre de leur propre démarche, les manifestants parviennent à interroger les idées préconçues véhiculées par le discours de l'Autre, à revendiquer une identité culturelle propre, et à affirmer leur place légitime dans ce même discours.

Le recours à un dispositif typique du discours postcolonial ne doit pas étonner: d'un point de vue historique, le fait que la crise des banlieues soit à interpréter en relation avec le passé colonial de la France est évident pour des raisons historiques, les

video/2954175001011/sarkozy-et-les-banlieues, consulté le 5 février 2025. Les propos de Sarkozy seront repris et problématisés dans de nombreuses œuvres littéraires et musicales à partir de 2005.

⁴² Le phénomène du dysphémisme dans les autodésignations est très courant dans le langage utilisé dans les cités de l'Île-de-France. Par ailleurs, l'ambivalence vis-à-vis de l'appartenance identitaire à la banlieue a été soulignée par plusieurs spécialistes (à partir au moins de Bachmann, *Jeunes et banlieues*, in Gérard Ferréol (dir.), *Intégration et exclusion dans la société française contemporaine*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992). On peut dire que d'une part, le quartier stigmatisé dégrade symboliquement ceux qui l'habitent; d'autre part, les habitants de la cité, notamment les jeunes qui y sont souvent nés, y adhèrent totalement: «il leur faut par conséquent assumer pleinement l'image de la cité». (Lepoutre, cit., p. 47)

⁴³ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, London/New York, Routledge, 1989.

banlieues françaises ayant connu des vagues migratoires consécutives en provenance des anciennes colonies. Ce n'est pas un hasard si plusieurs chercheurs évoquent un lien entre les exclus d'hier et d'aujourd'hui, allant jusqu'à voir dans les cités françaises la reproduction dangereuse d'un «théâtre colonial», dans lequel les rapports de force entre «dominants» et «dominés» restent évidents⁴⁴. D'ailleurs, une enquête sur les articles publiés dans la presse française lors des émeutes de 2005 menée par Valérie Haas et Capucine Vermande a montré l'emploi massif d'images issues de l'idéologie coloniale pour représenter les émeutiers⁴⁵.

Pour revenir au terme «racaille», dans le paysage linguistique des émeutes il apparaît également sous sa forme verlanisé, «caillera» (déjà attestée dans les dictionnaires, cfr. entre autres Goudaillier, 1997, p. 81), que l'on retrouve dans les inscriptions murales de la banlieue parisienne et bien au-delà: le mot figurera même dans les titres d'ouvrages littéraires : en 2013, des reproductions de la couverture du roman de Rachid Santaki *Flic ou caillera*, qui venait juste de paraître, tapissaient les murs du 9-3, évoquant une fois de plus les propos de Sarkozy⁴⁶.

On retrouve dans l'emploi du verlan la volonté subversive déjà remarquée dans le paysage linguistique des émeutes, car

[...] le verlan n'est pas seulement un codage (fonction cryptique), qui permet aux exclus d'exclure ceux qui les excluent (Bourdieu, 1983), mais aussi une façon de bien marquer son identité par rapport à ceux qui sont à l'extérieur du réseau de pairs de la cité. Prendre la langue de l'Autre, la transformer de telle manière qu'elle en devient méconnaissable, la renvoyer «à l'envers», traduit le rejet de cet Autre⁴⁷.

⁴⁴ Voir à ce sujet Didier Lapeyronnie, *La banlieue comme théâtre colonial, ou la fracture coloniale dans les quartiers*, in Pascal Blanchard, Nicholas Bancel, Sandrine Lemaire (dir.), *La fracture coloniale*, Paris, La Découverte, 2005; Kathryn Kleppinger, Laura Reeck (edited by), *Post-migratory Cultures in Postcolonial France*, Liverpool, Liverpool University Press, 2018.

⁴⁵ Valérie Haas, Claire Vermande, *Les enjeux mémoriels du passé colonial français: analyse psychosociale du discours de la presse lors des émeutes urbaines de novembre 2005*, «Bulletin de psychologie», 63.2, 2010.

⁴⁶ Carpenter, Horvath (dir.), *Voices and images from the banlieue/Voix et images de la banlieue*, cit., p. 115. Par ailleurs, l'action fictionnelle du roman se déroule dans le cadre bien réel des émeutes de 2005.

⁴⁷ Jean-Pierre Goudaillier, *Français contemporain des cités: langue en miroir*,

Toutefois, si cette «langue en miroir» qu'est le verlan figure dans les inscriptions murales, elle n'apparaît pas dans les pancartes des cortèges manifestants lors des émeutes de 2005. Phénomène complexe d'un point de vue linguistique et sémantique, et vecteur d'une volonté de renverser l'ordre établi, le verlan semble être perçu par les habitants des banlieues comme un élément exclusif, interne à la communauté, réservé aux échanges entre pairs et non utile à la communication publique pour la cause des manifestants⁴⁸.

5. *Et après 2005?*

Ces exemples – de la commémoration de Bouna et Zyed aux appropriations linguistiques transgressives et performatives – illustrent la richesse et la complexité du paysage linguistique des émeutes de 2005. S'il est vrai, comme l'affirment Rubdy et Ben Said (2015), que le paysage linguistique est une sorte d'arène dans laquelle les conflits peuvent être observés et étudiés, l'analyse des supports produits s'avère particulièrement fructueuse. Loin de vouloir nier l'existence d'épisodes de violence muette pendant les émeutes, l'objectif a été ici d'observer les formes de communication plus complexes qui sont apparues dans le paysage linguistique des banlieues pendant et à la suite des révoltes, en prenant ainsi en compte d'autres manifestations du phénomène, très souvent passées sous silence au profit d'une spectacularisation facile des événements. Ce qui ressort de l'analyse est une forme complexe de contestation qui, si elle exploite un langage de haine, le fait en réponse à la violence d'un système de communication déjà en place. Au-delà de simples injures, qui incorporent tout de même le poids intertextuel d'une tradition

langue du refus, «Adolescence», 25.1, 2007.

⁴⁸ Gadet relève une attitude ambivalente chez les locuteurs des «parlers jeunes» de la banlieue parisienne, qui oscillent «entre regarder le standard avec respect et le contester ou le dénigrer. Des attitudes souvent ambivalentes se font jour, entre des valeurs positives qu'ils attribuent à leur vernaculaire, et d'autres, négatives, en des jugements dignes de “l'idéologie du standard” (l'évaluation par les autres, qui situent leur vernaculaire au plus bas de la hiérarchie symbolique des parlers)». (Gadet, *Les parlers jeunes dans l'Ile-de-France multiculturelle*, cit., p. 43).

contestataire à l'échelle internationale, l'emploi de dispositifs discursifs sophistiqués, tels que le «writing back to the Center», témoigne d'une conscience identitaire, sociale et politique ainsi que des compétences sémiotiques et d'une perception concrète des effets de tout acte communicatif.

Le paysage linguistique de ces semaines de révolte montre aussi les instances multiculturelles de la banlieue parisienne, à lire au miroir du passé colonial de la France et des aspirations de ses habitants. Outre la langue française, majoritaire dans le récit des manifestants, les langues d'héritage transparaissent dans les noms des Bouna et Zyed, à l'origine de ces semaines d'émeutes; dans ce répertoire ayant pour socle le français, on retrouve aussi la langue anglaise, marque d'une volonté d'inscrire les protestations dans un cadre de révolte globale et de s'adresser à un public plus large. Très intéressante la variation sur l'axe diastratique: la présence de mots argotiques ou verlanisés, ou bien «obscènes», nous montrent l'un des phénomènes les plus étudiés par les sociolinguistes qui se sont intéressés à la banlieue parisienne et à ses parlers et qui en attestent les fonctions expressive et identitaire. Mais, en général, l'argot et le verlan, employés dans les inscriptions murales (destinées tout d'abord à la communauté locale, et premièrement au groupe de pairs), ne se trouvent pas sur les supports produits lors des manifestations, si ce n'est que pour la reprise du terme «racaille», en réponse au discours politique déjà en place⁴⁹. Ces exemples témoignent du fait que l'éventail verbal dans le paysage linguistique des émeutes en banlieue a été beaucoup plus large qu'on ne le pense, les manifestants pouvant manier différents dispositifs sémantiques et registres de langue en fonction de leur interlocuteur, démontrant

⁴⁹ C'est d'ailleurs ce que souligne Gadet (*Les parlers jeunes dans l'Île-de-France multiculturelle*, cit., p. 42) à propos des pratiques linguistiques dans les parlers jeunes de l'Île-de-France multiculturelle: les locuteurs ont une conscience aiguë du concept de norme linguistique, même s'ils ne le définissent pas en ces termes, et réservent leur propre parler à leur groupe de pairs. Cet aspect est particulièrement exploité dans la représentation artistique de ces langages dans les ouvrages littéraires ou cinématographiques qui mettent en scène la banlieue (je pense, entre autres, à la pellicule de Kechiche *L'esquive* (2004), où le pouvoir des jeunes dans le groupe de pairs se mesure en fonction de leur «tchatché», mais aussi de leur capacité à manier différents niveaux de langue dans les échanges avec les professeurs, les parents, etc.).

ainsi «une maîtrise linguistique, une intelligence des situations, de l'imagination, bref, de l'éloquence»⁵⁰. L'emploi articulé de ces différentes ressources sémiotiques montre finalement la revendication d'une agentivité (*agency*), à savoir d'une «capacité d'action socio-culturelle»⁵¹, ainsi qu'un engagement dans l'exercice du pouvoir au sens de la capacité à produire des effets⁵².

En guise de conclusion, il convient de se demander comment le paysage linguistique a changé au cours de ces vingt dernières années, marquées périodiquement par d'autres émeutes, dont on rappellera ici le cas de Moushin Sehhouli et Larami Samoura à Villiers-le-bel en 2007⁵³, ou encore, plus récemment, celui de Nahel Merzouk en 2023⁵⁴. On peut remarquer d'abord que le paysage linguistique numérique a fait son apparition grâce à l'évolution des réseaux sociaux et à leur impact sur les contextes manifestaires. Mais, au-delà des supports qui ont changé, les mots manifestaires demeurent presque les mêmes: parmi ceux-ci, c'est «justice» qui revient le plus souvent. «Justice et vérité pour Larami et Moushin» est le slogan qui figure sur les pancartes de la marche de 2007; «justice pour Nahel» apparaît sur la banderole qui ouvre le cortège de 2023, un slogan auquel

⁵⁰ Lepoutre, *Cœur de banlieue*, cit., p. 237.

⁵¹ Laura M. Ahearn, *Language and agency*, «Annual Review of Anthropology», 30, 2001, pp. 109-137.

⁵² Ivan Karp, *Agency and social theory: A review of Anthony Giddens*, «American Ethnology», 13, 1, 1986.

⁵³ Le 25 novembre 2007, à Villiers-le-Bel, dans le département du Val-d'Oise, deux adolescents, Moushin Sehhouli et Laramy Samoura, âgés de 15 et 16 ans respectivement, ont trouvé la mort suite à la collision de leur mini-moto avec une voiture de police. Dans les instants qui ont suivi, des regroupements d'individus hostiles se sont formés autour des forces de l'ordre. Ces dernières ont quitté rapidement les lieux sans procéder à des mesures de protection ou à des constats. Cet incident a été à l'origine de plusieurs nuits d'émeutes dans la ville, les habitants remettant en question la version officielle des événements. L'affaire a engendré des répercussions judiciaires notables, s'étendant sur plusieurs années à travers des procès complexes et longs.

⁵⁴ Le 27 juin 2023, Nahel Merzouk, un adolescent de 17 ans d'origine algérienne, a été tué par un policier à Nanterre. Alors qu'il était au volant d'une voiture lors d'un contrôle routier, un policier a tiré à bout portant à travers la vitre, le tuant sur le coup. L'incident a été filmé et largement diffusé sur les réseaux sociaux, révélant que, contrairement aux déclarations initiales de la police, Nahel ne représentait pas une menace directe justifiant l'usage d'une arme à feu. Cette mort a déclenché plusieurs jours d'émeutes et de manifestations dans les banlieues françaises, en relançant le débat sur les violences policières et le racisme au sein des forces de l'ordre.

s'ajoutent des messages plus poignants sur les tee-shirts de certains manifestants: «justice pour Nahel Exécuté le 27/6/2023». Un an après les faits, «justice pour Nahel» est encore le slogan de l'appel à participer à la marche du samedi 28 juin 2024 à Nanterre, une marche «pour Nahel Merzouk et contre l'impunité policière». Définie sur l'affiche «un rendez-vous crucial pour la justice et la mémoire», cette manifestation a été organisée par la mère de Nahel et ses proches, et promue par le Front Uni des Immigrations et des Quartiers Populaires. Les réseaux sociaux, notamment via les plateformes Instagram (@justicepournahel), TikTok (@justicepournahel92) et Snapchat (@marchepournahel), permettent désormais la connexion et la mise en réseau d'autres souteneurs ou victimes, dont par exemple Assa Traoré, sœur d'Adama Traoré, tué lors d'une garde à vue au commissariat Beaumont-sur-Oise en 2016.

Le retour en force de ce mot, «justice», dans le paysage linguistique des banlieues, montre bien que les préoccupations des habitants n'ont pas changé au fil des vingt dernières années.

Juliet Carpenter, Christina Horvath

Littératures en Marges: un festival littéraire sur fond de révolte pour Nahel

Introduction

À l'aube du 29 juin 2023, la région parisienne portait encore les marques d'une nuit d'émeutes. À Nanterre, des habitant·es endeuillé·es se préparaient à une marche pacifique pour protester contre l'assassinat par la police de Nahel Merzouk, âgé de 17 ans (BBC News, 2023). Pendant ce temps, sur le campus Condorcet, au nord-est de Paris, les participant·es de la première édition du Festival des Littératures en Marges (FLEM) s'apprêtaient à entamer quatre jours de discussions et de performances artistiques. Ils ignoraient encore que l'événement serait bientôt rattrapé par l'actualité: couvre-feux nocturnes et annulation de concerts perturberont le programme, réorientant les débats des enjeux littéraires vers les questions de violence et de discrimination systémiques. Dans un climat de vives tensions sociales, marqué par des révoltes ayant causé pour un milliard d'euros de dégâts («Le Monde», 2023), dans quelle mesure le FLEM a-t-il réussi à contribuer à la légitimation des littératures en marges et à la déstigmatisation des quartiers périphériques?

Nous revenons ici sur l'expérience de ce festival que nous avons initié pour en tirer des leçons. Le FLEM visait à mettre en lumière des artistes souvent marginalisé·es par l'élite culturelle française – majoritairement parisienne, blanche et bourgeoise – en raison de leurs liens avec la banlieue et les classes populaires¹.

¹ Cfr. Kaoutar Harchi, *Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne*, Paris, Pauvert, 2016; Karim Hammou, Kaoutar Harchi, *Nos plumes, nos voix?*, in

Conçu comme un «festival-colloque», cet événement de quatre jours associait ateliers de création, interventions d'écrivain·es et de chercheur·es, et performances artistiques, afin de faire dialoguer des voix diverses. Financé par le Conseil de Recherche en Arts et Humanités britannique (AHRC), le projet reposait sur des méthodologies de co-création² que nous avions développées en collaboration avec des partenaires européens et latino-américains. Notre approche participative et artistique s'inspirait également du modèle du Festival littéraire des périphéries urbaines (FLUP) qui, depuis 2012, met en avant les favelas comme foyers dynamiques de création au Brésil. Le FLUP a contribué à l'émergence d'artistes de couleur et/ou issu·es des quartiers populaires, en facilitant leur accès à la formation et à l'édition. Dans cette lignée, notre projet a exploré comment l'articulation entre co-création et l'adaptation du modèle FLUP au contexte français pouvait favoriser l'inclusion des artistes travaillant dans les banlieues à travers une collaboration entre artistes, chercheur·es et acteur·ices culturel·les.

Saint-Denis a été choisi comme lieu du festival en raison à la fois de ses fragilités socio-économiques et de sa richesse culturelle. L'une des villes les plus pauvres de France, elle compte plus de 28 % de ses 1,6 million d'habitants vivant sous le seuil de pauvreté (OCDE, 2020) et 32 % de population immigrée, contre une moyenne nationale de 10 % (Service de l'Observatoire Départemental, 2018). Cette réalité sociale contraste avec un patrimoine culturel remarquable: la basilique-cathédrale, le Stade de France, mais aussi des institutions culturelles telles que le théâtre Gérard Philipe, les salles de spectacle La Ligne 13 et B6, le cinéma L'Écran ou encore le musée d'Art et d'Histoire Paul Éluard.

Notre réflexion portera sur la manière dont un festival comme le FLEM (29 juin - 2 juillet 2023) peut répondre aux obstacles systémiques auxquels se heurtent les artistes vivant et créant dans les marges urbaines. Après avoir présenté l'approche

Omar Slaouti, Olivier Le Cour Grandmaison (dir.), *Racismes de France*, Paris, La Découverte, 2020, pp. 292-307.

² Christina Horvath, Juliet Carpenter (dir.), *Co-Creation in Theory and Practice: Exploring Creativity in the Global North and South*, Bristol, Policy Press, 2020.

retenue, nous analyserons le processus de co-création et évaluons dans quelle mesure le festival a contribué à la lutte contre les inégalités touchant les artistes œuvrant dans des contextes urbains défavorisés.

1. Un festival pour tisser une meilleure compréhension de la production littéraire en banlieue

Pensé dans un contexte de fortes inégalités culturelles et territoriales, le FLEM a été conçu comme un espace de dialogue et de création partagée entre artistes, chercheur·es et publics. Son modèle s'ancre dans trois pratiques complémentaires. Premièrement, la légitimation des artistes issus des quartiers populaires cherchant à se faire reconnaître dans le champ de la production culturelle en France. Ensuite, la méthode de la co-création³, qui mobilise la créativité et la collaboration entre chercheurs et artistes pour lutter contre la marginalisation des quartiers urbains défavorisés. Enfin, le modèle brésilien du «Festival littéraire de la périphérie urbaine», qui fut l'une de nos principales sources d'inspiration.

1.1 Légitimer les littératures périphériques

La quête des voix de la jeunesse périurbaine, qui – à l'instar du subalterne décrit par Spivak⁴ – peine souvent à se faire entendre, a trouvé un écho sans précédent dans le champ littéraire français à partir des années 2000. Cello rappelle que, rien qu'en 2006, plus d'une douzaine de romans ont été publiés par des auteurs cherchant à dépeindre les banlieues de l'intérieur, contestant les représentations médiatiques biaisées et dénonçant les injustices sociales à l'origine des révoltes de 2005⁵. Cette dy-

³ *Ibidem*.

⁴ Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, in Cary Nelson, Lawrence Grossberg (edited by), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313.

⁵ Serena Cello, *La littérature des banlieues. Un engagement littéraire contemporain*, Rome, Edizioni Aracne, 2019, p. 66.

namique s'est prolongée: aujourd'hui, près de cinquante auteurs ont signé une centaine de romans explorant des thèmes tels que l'identité de banlieue, les conditions de vie en périphérie et les tensions entre résidents et institutions républicaines, souvent dans un langage marqué par le «français contemporain des cités»⁶. Ces récits, ancrés aussi bien dans les grands ensembles que dans les quartiers pavillonnaires, articulent les expériences de jeunes marginalisés – souvent héritiers de trajectoires postcoloniales – en déployant une diversité de perspectives et de sous-genres littéraires⁷. Malgré leur importance, ces œuvres restent souvent marginalisées dans le champ littéraire français, considérées à tort comme de simples témoignages sociologiques plutôt que comme des créations littéraires à part entière. Le documentaire *Nos Plumes* (2016) de Keïra Maameri montre que des auteurs tels que Rachid Djaïdani, Faïza Guène ou Rachid Santaki, bien qu'appréciés par les lecteurs et étudiés à l'étranger, peinent à trouver une pleine reconnaissance par la critique française.

Cette marginalisation dépasse la littérature de banlieue. Des écrivains issus de milieux populaires, comme Édouard Louis ou Annie Ernaux, ou encore des auteurs francophones non hexagonaux, rencontrent des résistances similaires. Dans *La Plus Secrète Mémoire des Hommes*, prix Goncourt, Mohamed Mbougar Sarr dénonce le rôle de «gardiens» que jouent les institutions littéraires françaises et souligne que, malgré quelques exceptions symboliques, la plupart des écrivains francophones demeurent en marge⁸. Le concept de «champ littéraire» de Bourdieu⁹ – envisagé comme un espace de compétition où les positions sont inégalement distribuées – permet d'éclairer ces inégalités. Plus récemment, Ducas a montré la difficulté pour les auteures féminines de maintenir une reconnaissance littéraire en France, tandis que Casanova a décrit la «condition paradoxale, sinon

⁶ Cfr. Jean-Pierre Goudaillier, *Français contemporain des cités: langue en miroir, langue du refus*, «Adolescence», 25.1, 2007, pp. 119-124.

⁷ Christina Horvath, *Banlieue Narratives: Voicing the French Urban Periphery*, «Romance Studies», 36.1-2, 2018, p. 1.

⁸ Mohamed Sarr, *La plus secrète mémoire des hommes*, Paris, Philippe Rey, 2021, p. 72.

⁹ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.

tragique» des auteurs francophones qui continuent de dépendre des institutions littéraires franco-parisiennes pour leur validation¹⁰. D'autres chercheurs ont forgé des notions comme «intranges»¹¹ ou «francophones de l'intérieur»¹² pour saisir la position ambiguë des écrivains français des banlieues. Ghio a observé que les rappeurs, eux aussi, sont dévalorisés, même lorsqu'ils s'inspirent de la poésie classique française¹³. Hammou et Harchi démontrent avec une clarté particulière que les artistes racisés en France sont souvent assignés à représenter un groupe ethnique spécifique et confinés à un espace culturel limité, les privant ainsi de «contrôle sur les interactions façonnées par les relations sociales inégales au sein des mondes de la création»¹⁴.

La comparaison internationale permet de mettre en évidence le caractère construit de cette marginalisation. En France, où le pouvoir symbolique est associé à la centralité et où la périphérie est stigmatisée, les écrivains sont rarement encouragés à revendiquer la marginalité comme ressource créative ou comme élément identitaire. Une exception notable est le collectif *Qui fait la France?* (2007), qui a tenté de fédérer des auteurs dits «de banlieue» autour d'objectifs esthétiques et politiques communs, mais n'a reçu qu'une attention injustement limitée. À l'inverse, les fondateurs du mouvement d'avant-garde de la littérature marginale brésilienne ont su transformer leur statut périphérique en outil d'affirmation et de résistance¹⁵.

¹⁰ Cfr. Sylvie Ducas, *Le prix Femina: la consécration littéraire au féminin*, «Recherches féministes», 16.1, 2003, pp. 43-95; Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2004.

¹¹ Ilaria Vitali (dir.), *Intrangers*, tomes I et II, Louvain-La-Neuve, Academia, 2011.

¹² Sébastien Rebouret, *La postcolonialité de la littérature urbaine: vers une francophonie de l'intérieur?*, «Romance Studies», 36.1-2, 2018, pp. 18-31.

¹³ Cfr. Bettina Ghio, *Sans fautes de frappe*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2016.

¹⁴ Hammou, Harchi, *Nos plumes, nos voix?*, cit., p. 298; voir aussi Kaoutar Harchi, *Banlieue writers: The struggle for literary recognition through collective mobilization*, in Kathryn Kleppinger, Laura Reek (edited by), *Post-migratory Cultures in Postcolonial France*, Liverpool, Liverpool University Press, 2018, pp. 44-59.

¹⁵ Cfr. Paulo Roberto Tonani do Patrocínio, *Escritos à Margem: A presença de autores de periferia na cena literária brasileira*, Rio de Janeiro, Faperj, 2013.

Ce contraste franco-brésilien illustre l'intérêt des approches comparatives transnationales. Elles permettent non seulement de repérer des schémas d'exclusion et de reconnaissance similaires, mais aussi de comprendre la diversité des formes de minorisation, en tenant compte des hiérarchies qui se jouent à l'intersection de la race, du genre, de la classe, de l'orientation sexuelle et de l'identité culturelle. Le FLEM s'inscrivait dans cette perspective, en mettant en dialogue les expériences françaises et brésiliennes de marginalisation littéraire, et en explorant comment le modèle brésilien pouvait inspirer de nouvelles stratégies pour renforcer la reconnaissance des auteurs exclus des institutions culturelles dominantes en France.

1.2 *Contester les hiérarchies de la production de savoirs*

Le terme *co-création* désigne des pratiques artistiques et culturelles socialement engagées, conçues pour renforcer la résilience des communautés face aux récits dominants¹⁶. Elle repose sur des relations horizontales entre universitaires, artistes, praticiens et communautés marginalisées, dans le but de produire des résultats créatifs et socialement utiles. En intégrant les arts dans la production de connaissances, elle favorise l'apprentissage mutuel, l'autonomisation et l'expression de voix multiples, notamment sur des sujets sensibles tels que la marginalisation ou la justice sociale.

Un objectif central de la co-création est de promouvoir le *dialogue agonistique*, soit la confrontation constructive de points de vue divergents¹⁷. Ce type de collaboration suppose le maintien de relations horizontales et un véritable partage du pouvoir – un défi majeur dans des contextes urbains marqués par de fortes inégalités. La diversité des participants conduit souvent

¹⁶ Cfr. Horvath, Carpenter, *Co-Creation in Theory and Practice: Exploring Creativity in the Global North and South*, cit.

¹⁷ Cfr. Chantal Mouffe, *Agonistics: Thinking the World Politically*, Londres/New York, Verso, 2013; Jacques Rancière, *Who is the subject of the rights of man?*, «South Atlantic Quarterly», 103(2-3), 2004, pp. 297-310; Christina Horvath, Tomasz Rawski (dir.), *Pathways to Agonism: Disputed Territories and Memory*, Leyde/Boston, Brill, 2025.

à des résultats imprévisibles mais enrichissants, encourageant un engagement respectueux et l'autonomisation. Les méthodes artistiques offrent un moyen privilégié de mettre en mots des expériences traumatisantes. Elles offrent aussi une compréhension plus nuancée des villes divisées, des quartiers marginalisés et des inégalités sociales¹⁸.

Souvent décrites comme des «déserts politiques»¹⁹, les banlieues françaises sont pourtant traversées par une riche histoire de mobilisations sociales, malgré une répression persistante²⁰. Dans ce contexte, la création collective via les pratiques artistiques apparaît comme une voie alternative pour faire émerger, visibiliser et renforcer ces voix longtemps marginalisées. C'est en partant de ce constat que nos recherches menées en France et au Brésil ont permis de conceptualiser la co-création à partir de contextes où les inégalités sont profondément ancrées dans les héritages coloniaux²¹. Dans les favelas brésiliennes comme dans les banlieues françaises, des contre-discours artistiques remettent en cause la ségrégation urbaine et les représentations stigmatisantes, soulignant l'importance du dialogue artistique Nord-Sud pour faire émerger des alternatives.

C'est dans cette perspective qu'a été conçu le Festival Littératures en marge (FLEM), fondé sur le réseau *Banlieue Network* – créé en 2012 pour réunir chercheurs et artistes autour de la déstigmatisation des banlieues – et co-organisé avec Alternatives Européennes, ONG engagée dans les pratiques culturelles alternatives et organisatrice du festival Transeuropa.

¹⁸ Cfr. Juliet Carpenter, Christina Horvath, *Co-creation and the city: arts-based methods and participatory approaches in urban planning*, «Urban Planning», 7.3, pp. 311-314.

¹⁹ Hajjat Abdellal et Mohammed Marwan, *Islamophobie: comment les élites françaises fabriquent le problème musulman*, Paris, La Découverte, 2016.

²⁰ Cfr. Julien Talpin, *Bâillonner les quartiers: comment le pouvoir réprime les mobilisations populaires*, Paris, Éditions Les Étaques, 2020; Fatima Ouassak, *La puissance des mères*, Paris, La Découverte, 2020; Ead., *Pour une écologie pirate*, Paris, La Découverte, 2023.

²¹ Cfr. Horvath et Carpenter, *Co-Creation in Theory and Practice: Exploring Creativity in the Global North and South*, Bristol, cit.; Carpenter et al., *Co-Creation as an agonistic practice in the favela of Santa Marta, Rio de Janeiro*, «Urban Studies», 58.9, 2021, pp. 1906-1923.

Si les tentatives de collaboration avec la Mairie de Saint-Denis et la Plaine Commune n'ont pas abouti comme espéré, limitant l'ancrage institutionnel, plusieurs partenariats locaux ont été noués, notamment avec *Mots et regards*, *Fable-Lab*, le cinéma L'Écran, La Ligne 13, le 6B, la compagnie Hoc Momento et le musée Paul Éluard. Sur le plan académique, un appel à contributions a invité les chercheurs travaillant sur les littératures marginales à proposer non seulement des communications classiques, mais aussi des formats alternatifs – performances, ateliers, panels hybrides – brouillant les frontières entre disciplines, pratiques artistiques et formes de savoir.

En amont du festival, deux séries d'ateliers, animées par Mabrouck Rachedi et Insa Sané, ont porté respectivement sur la prose et le slam. Destinés aux écrivains en herbe, ces ateliers ont révélé de jeunes talents, bien que le couvre-feu imposé ait empêché toute restitution publique pendant le festival. Contrairement au FLUP, le FLEM n'a pas pu s'appuyer sur un réseau solide d'éditeurs, mais une publication bilingue franco-brésilienne est en préparation. Le festival a également permis de former une équipe de jeunes bénévoles à la co-organisation culturelle. Si la plupart venaient du Grand Paris, de futures éditions pourraient renforcer l'ancrage local via des campagnes de recrutement ciblées auprès des collèges ou associations de quartier.

En somme, le FLEM a constitué une expérimentation concrète et prometteuse des principes de la co-création appliqués à la désstigmatisation des banlieues à travers la littérature, en réunissant artistes, chercheurs et citoyens dans un espace commun de création et de dialogue.

1.3 *S'inspirer du FLUP brésilien*

Le festival FLEM a cherché à combiner la méthode de la co-création avec des éléments du Festival littéraire de la périphérie urbaine développé à Rio de Janeiro. Crée en 2012 par Julio Ludemir et Écio Salles comme contre-événement au prestigieux *Festival littéraire international de Paraty* (FLIP), organisé depuis 2003 dans une ville côtière au sud de Rio, le FLUP est devenu un rendez-vous annuel de grande envergure. Accueilli dans les

favelas de Rio, il attire jusqu'à 25 000 participants (Association mondiale des festivals littéraires, 2023), met en vedette des auteurs internationalement connus et œuvre à déstigmatiser les zones urbaines informelles tout en amplifiant les voix locales et internationales des périphéries, dans une perspective de lutte contre le racisme, la discrimination et la marginalisation urbaine. Pendant le confinement lié au Covid-19, alors qu'il résidait à Paris, Ludemir a organisé en novembre 2020 une série de tables rondes au Théâtre de l'Opprimé, enregistrées et diffusées en ligne dans le cadre du FLUP 2020 annulé à Rio en raison de la pandémie. Cette expérience lui a permis de se familiariser avec des banlieues françaises et de développer l'idée d'une «périphérie globale».

L'intégration des modèles du FLUP et de la co-création a été facilitée par leurs philosophies et méthodes similaires: le désir d'impliquer artistes, communautés et institutions dans des processus de création collective, et favoriser des expériences partagées réunissant publics défavorisés et plus privilégiés²². La co-création se distingue toutefois par l'importance qu'elle accorde à la co-conception de l'événement avec les participants locaux, ainsi qu'au lien entre recherche universitaire et coproduction intersectorielle du savoir.

Fort de l'exemple du FLUP, qui a su remettre en question les perceptions négatives des périphéries grâce à un engagement créatif, le FLEM a adopté ce modèle comme cadre pour interroger les stéréotypes et proposer d'autres regards sur les banlieues françaises. Deux dimensions centrales du FLUP ont été intégrées: déstigmatiser les marges urbaines en les affirmant comme lieux de lecture et de création, et soutenir les auteur·e·s traditionnellement exclu·e·s du monde de l'édition en repérant de nouveaux talents et en facilitant leur accès à la publication. Ces principes ont été fusionnés avec ceux de la co-création, portés par une éthique démocratique partagée et des objectifs communs: créer un espace de solidarité, promouvoir les voix

²² Cfr. Horvath, *Literary festivals as Co-Creation? Challenging territorial stigmatisation in alternative ways*, in Christina Horvath, Juliet Carpenter (edited by), *Co-Creation in Theory and Practice: Exploring Creativity in the Global North and South*, Bristol, Policy Press, 2020, pp. 291-298.

marginalisées, décoloniser les canons littéraires, inclure les perspectives féministes, racisées ou LGBTQA+ et encourager la participation active du public par la créativité et l'engagement.

2. Les objectifs du festival «Littératures en marges» et leur mise en pratique

Le FLEM visait à explorer le potentiel d'un festival culturel co-créé dans la banlieue française pour lutter contre la marginalisation des producteurs culturels liée à leur ancrage territorial. Trois objectifs guidaient cette initiative: valoriser les artistes des banlieues en renforçant leur visibilité; promouvoir des méthodes décoloniales de production de savoirs en croisant les pratiques de co-création avec le modèle du festival brésilien FLUP; et créer des opportunités de formation et de réseautage pour la jeunesse périurbaine, les artistes et les universitaires.

Le principal aboutissement du projet fut la tenue d'un festival-conférence gratuit de quatre jours, du 29 juin au 2 juillet 2023. Le volet universitaire s'est déroulé au Campus Condorcet, avec seize communications et trois sessions longues. Deux des trois conférences plénières ont été données par les écrivains Kaoutar Harchi et Julio Ludemir. Les communications académiques traditionnelles ont laissé place à des présentations de vingt minutes, à des discussions, à des tables rondes et à des formats hybrides mêlant performance, écriture et témoignage.

Les événements hors campus ont débuté le vendredi soir par la projection du documentaire *Nos Plumes* (2016), suivie d'une table ronde animée par la réalisatrice Keira Maameri. Alors que les débats battaient leur plein, l'annonce d'un couvre-feu – en réaction aux émeutes ayant suivi la mort de Nahel Merzouk – est venue perturber le programme. Le samedi 1er juillet, les discussions se sont tenues à Saint-Denis, dans les locaux de *Mots et Regards* et au musée Paul Éluard, avec la participation de figures telles que Fatima Ouassak, Paula Anacaona, Balla Fofana et Mame Fatou Niang. La journée s'est conclue par une table ronde sur la littérature brésilienne des marges avec Julio Ludemir et Geovani Martins. Toutefois, le couvre-feu a entraîné

l'annulation des concerts de Maddly, Insa Sané et d'un micro ouvert, reportés au 27 octobre 2023.

La journée finale, le 2 juillet, a également été affectée par l'annulation du pique-nique *La Plus Grande Table du Monde*. Le lieu culturel Le 6B a néanmoins accueilli plusieurs événements reprogrammés: une dictée animée par Rachid Santaki, la pièce *La Marteau des Sorcières* et un concert de samba, en remplacement de la batucada initialement prévue.

Au total, le FLEM a réuni environ quarante contributeurs (vingt artistes et vingt universitaires). Soixante personnes ont assisté aux événements sur le Campus Condorcet, quatre-vingts au musée Paul Éluard et environ cent trente au 6B. En amont, seize jeunes auteur·e·s avaient participé aux ateliers d'écriture, et une équipe de huit bénévoles a assuré le bon déroulement du festival.

2.1 *Décloisonner les artistes des banlieues et amplifier leurs voix*

Examinons maintenant dans quelle mesure le FLEM a répondu à ses principaux objectifs: l'inclusion, la co-création et la valorisation des marges culturelles.

Le premier objectif du FLEM était de mettre en valeur la vitalité de la production littéraire dans les banlieues et autres marges sociales en France, au Brésil et au-delà. Plus d'une vingtaine d'artistes français ont accueilli plus d'une vingtaine d'artistes français, des interprètes de musique et de théâtre, des militants, des cinéastes, des traducteurs, des critiques littéraires et des éditeurs, parmi lesquels: Rachid Santaki, Mamadou Mahmoud Ndongo, Mabrouck Rachedi, Kaoutar Harchi, Insa Sané, Diaty Diallo, Berthet One, Karim Miské, Keira Maameri, Paula Anacaona, Mame-Fatou Niang, Balla Fofana, Maddly, Nadia Bouchenni, Fatima Ouassak, aux côtés de Caribop, Fable Lab et Hoc Momento. Contrairement à d'autres festivals dionysiens centrés sur la musique, le FLEM a privilégié la littérature, valorisant l'image des banlieues comme lieux de haute production culturelle. En raison du budget limité, seuls trois participants brésiliens ont pu être invités: les auteurs Geovani Martins et Julio Ludemir, ainsi

que l'universitaire Paulo Tonani do Patrocínio. La comparaison favela-banlieue a cependant été enrichie par la participation de l'universitaire brésilienne Silvia Capanema, installée à Saint-Denis, et par la double contribution de Ludemir en tant que fondateur et écrivain du FLUP.

Le FLEM a également mis en avant des structures telles que *Mots et Regards* et des éditeurs comme Anacaona – spécialisé dans les auteurs brésiliens intersectionnels et féministes – et Faces Cachées, centré sur les auteurs postcoloniaux et les banlieues françaises. Des ouvrages des auteurs présents étaient proposés à la vente, offrant une visibilité concrète à des voix souvent éclipsées par l'édition grand public. Le festival a par ailleurs amplifié des voix anti-hégémoniques dénonçant la répression d'État, le racisme et l'islamophobie. De nombreux artistes invités ont déconstruit les clichés sur les quartiers périphériques, la classe ouvrière et les minorités ethniques.

Dans le contexte tendu qui a suivi l'assassinat de Nahel Merzouk, une attention particulière a été portée aux violences policières, déjà au cœur des œuvres de plusieurs participants: *Comme nous existons* (2021) de Kaoutar Harchi, *Deux secondes d'air qui brûle* (2022) de Diaty Diallo, ou encore les essais de Fatima Ouassak, *La Puissance des mères* (2020) et *Pour une écologie pirate* (2023), qui plaide pour l'émancipation des banlieues comme condition d'une «écologie des quartiers populaires». Ces interventions ont mêlé perspectives artistiques, académiques et militantes autour de la justice sociale et des héritages coloniaux. Le festival a ainsi offert un espace de solidarité et de dialogue où chacun pouvait se sentir respecté, uni dans un chagrin collectif après la mort de Nahel. Les retours des participants ont souligné son rôle de forum sûr et respectueux pour les conversations antiracistes.

Enfin, le FLEM a contribué à légitimer des écrivains issus des marges en mettant en lumière leur reconnaissance critique à l'étranger. Des chercheur·e·s venu·e·s du Royaume-Uni, des États-Unis, des Pays-Bas, de Tunisie, du Sénégal, du Canada et d'Italie ont partagé leurs travaux sur les «littératures en marges» ouvrant ces débats au grand public grâce à la gratuité des événements. Les témoignages recueillis indiquent que le public a

découvert de nouveaux auteurs grâce au festival, tandis que les artistes ont apprécié de pouvoir dialoguer directement avec les participants sur des questions de voix et de marginalité.

En établissant des passerelles entre les «récits de banlieue» et d'autres formes de marginalité littéraire, le FLEM a servi de tremplin à la déségrégation des expressions littéraires marginalisées en France, au Brésil et au-delà.

2.2 *Cocréer pour décloisonner des savoirs*

L'une des innovations du FLEM a été l'intégration de la méthode de co-création avec le modèle du festival FLUP. Cette fusion a donné naissance à une pratique ancrée dans les principes de créativité, d'égalité et d'inclusion, favorisant des relations horizontales à travers des initiatives culturelles collectives. Dès le départ, les organisateurs ont invité praticiens et parties prenantes à contribuer à la conception du festival, intégrant diverses perspectives dès les premières étapes. À l'approche de l'événement, il est toutefois devenu plus difficile de maintenir une large participation en raison de la complexité logistique. La gestion des imprévus a alors reposé sur l'ONG partenaire Alternatives Européennes, qui a assuré la coordination quotidienne. Le résultat fut un festival cocréé dans ses phases initiales, puis piloté par Alternatives Européennes pour garantir le succès du programme.

Les retours recueillis dans l'enquête menée auprès des participant·e·s ont largement salué l'éthique co-créative du festival: pour l'un·e, «tout cela a multiplié les possibilités de réflexion et les intersections entre de multiples cultures, qui ont rarement la chance de se rejoindre»; un autre a apprécié «de permettre aux pensées des artistes, des acteurs sociaux et des chercheurs de se rejoindre, de s'entremêler et parfois de s'entrechoquer». Cette approche a permis à beaucoup de repenser leur compréhension de la marginalité et de la périphéricité dans la littérature et en milieu urbain.

L'engagement avec différentes formes de littérature, de musique et d'activisme antiraciste – élément central du modèle FLUP – a marqué le FLEM. Julio Ludemir, écrivain et cofonda-

teur du FLUP, a joué un rôle clé en tant que conférencier principal et panéliste, favorisant des perspectives comparées et des liens entre deux communautés créatives marginalisées. L'objectif initial de créer des échanges directs entre écrivains de favelas et de banlieues n'a pas été pleinement atteint, la création de réseaux solides nécessitant plus de temps.

Cette dimension comparative a néanmoins trouvé un fort écho dans les réponses à l'enquête: un·e participant·e a affirmé avoir «découvert la littérature brésilienne, où [il/elle] voit d'innombrables ponts à construire avec la littérature de banlieue». La juxtaposition d'auteurs français et brésiliens a aussi mis en lumière «l'immense valeur des traducteurs et le rôle crucial qu'ils peuvent jouer [...] en rendant perceptibles des univers créatifs qui resteraient autrement invisibles pour». D'autres ont souligné l'importance de diffuser la littérature dans des contextes variés et d'élargir les perspectives culturelles.

À l'instar du FLUP, le FLEM a rassemblé artistes, universitaires et publics divers pour débattre de questions sociales majeures. Dans un contexte de montée du soutien à l'extrême droite en France, un·e participant·e a déclaré: «Compte tenu des récents événements en France, cela m'a fait du bien d'être à ses côtés et d'entendre toutes ces discussions avec des auteurs engagés» Un autre a résumé l'esprit du festival: «Les hommages et les réflexions sur les injustices sociales et raciales systémiques dans nos sociétés ont fait de ce festival un espace d'engagement critique en marge, avec les marges, et pour la justice».

2.3 Développer des capacités

À travers son troisième objectif, le FLEM visait à développer les compétences et les capacités dans la région du Grand Paris, notamment grâce à des ateliers de création littéraire pour jeunes écrivains émergents. Animées par des artistes confirmés, ces sessions ont exploré différents styles, de la prose au slam. Bien que les deux séries d'ateliers aient eu lieu avant le festival, le couvre-feu a empêché toute présentation publique des œuvres produites.

Alors que le FLUP sert souvent de tremplin vers la publication, le FLEM ne disposait pas de liens suffisamment solides avec le secteur éditorial. Certains éditeurs ont jugé les textes issus des ateliers non viables économiquement. Néanmoins, les encadrants ont salué le talent et l'engagement des participants et se sont prononcés en faveur d'une publication. Les nouvelles, abordant aussi bien les marges urbaines que d'autres formes de marginalisation, sont aujourd'hui accessibles sur le site d'Alternatives Européennes. Une édition imprimée bilingue français-portugais est envisagée dans le cadre d'une nouvelle collaboration universitaire entre le Royaume-Uni et le Brésil.

Les ateliers visaient en particulier à renforcer les compétences rédactionnelles de jeunes issus des banlieues. Si tous les participants ont tiré profit de l'expérience, ils provenaient de quartiers très variés, aussi bien périphériques que centraux. Le recrutement s'est appuyé sur les réseaux sociaux et des contacts informels. Pour de futures éditions, un partenariat plus ciblé avec les établissements scolaires locaux – comme les collèges de Saint-Denis – permettrait de mieux ancrer l'initiative dans les territoires concernés et de renforcer le lien entre expériences de vie en marge et pratiques d'expression créative.

Le projet cherchait également à initier des jeunes aux méthodes de co-création, à la programmation culturelle et à la co-organisation d'événements. Les bénévoles mobilisés par Alternatives Européennes ont ainsi acquis une expérience précieuse en communication et coordination d'activités culturelles. Toutefois, la majorité étaient des étudiants répartis dans l'ensemble du Grand Paris, plutôt que spécifiquement issus de Saint-Denis ou d'autres banlieues populaires. Une campagne de recrutement plus ciblée pourrait, à l'avenir, renforcer les opportunités de développement des compétences pour les jeunes des territoires marginalisés.

3. Conclusions et recommandations

Dans cette section finale, nous résumons les principales leçons tirées de l'organisation du FLEM.

3.1 La visibilité: un enjeu de long terme

Un succès notable du FLEM a été de transcender certaines frontières entre chercheurs, activistes et artistes, en soulignant la fluidité entre ces rôles. Les participant·e·s ont pu agir en tant que co-organisateurs ou proposer des contributions créatives plutôt que de simples présentations universitaires, mettant en contact direct savoirs académiques, pratiques artistiques et engagement militant. Cette approche a produit des échanges plus riches que ceux observés dans de nombreux salons du livre.

Cependant, malgré un public diversifié et un impact réel sur la compréhension de la marginalité dans la scène littéraire française, le FLEM a souffert d'un manque de visibilité et de pouvoir de consécration comparé à des événements établis comme le FLUP au Brésil. Un·e artiste a ainsi résumé le festival comme «pertinent mais manquant de visibilité grand public». Plusieurs contributeurs ont également pointé l'engagement municipal limité et le faible soutien institutionnel. Ces facteurs ont maintenu le FLEM à une échelle modeste, avec un degré de professionnalisation encore éloigné de celui du FLUP.

Malgré cela, le festival a comblé une lacune et a été salué par ses partenaires. Des collaborations ont déjà émergé, comme un festival de deux jours en juin 2024 lié à une exposition du Musée Paul Éluard et aux Jeux olympiques de Paris, ainsi qu'un partenariat proposé par le Festival des Littératures Urbaines. Ces perspectives confirment que les festivals cocréés peuvent s'imposer dans la durée grâce à une croissance progressive, à la consolidation de partenariats et à un financement pérenne.

3.2 Partager les savoirs co-créés: surmonter les tensions entre intérêts universitaires et publics

Le FLEM a favorisé le partage des connaissances sur les littératures en marges entre artistes, universitaires et le public. Cependant, ce processus a mis en lumière une tension structurelle: la co-création privilégie la diffusion large, gratuite et accessible, tandis que le monde académique valorise les publications dans des revues prestigieuses – souvent du Nord global – nécessaires

à la progression de carrière des universitaires. Notre compromis a été de publier les débats sous forme de podcasts, accessibles à la fois sur des plateformes universitaires et grand public. Pour l'avenir, il serait pertinent de produire en parallèle différents formats – articles, podcasts, expositions, vidéos – afin d'assurer un héritage qui résonne auprès de publics variés.

3.3 La co-création: un lien entre milieu universitaire et activisme social

Les perturbations survenues après l'assassinat de Nahel Merzouk par la police ont confirmé la valeur du FLEM comme espace solidaire, permettant de débattre collectivement de l'événement et de ses répercussions, et de partager un moment d'empathie. Cet héritage mérite d'être prolongé par d'autres initiatives promouvant la diversité culturelle et la lutte contre le racisme. Le FLEM a mis en lumière l'existence de réseaux d'activisme artistique particulièrement denses à Saint-Denis et au-delà: ateliers de création, émissions littéraires sur YouTube, maisons d'édition indépendantes publant des artistes contemporains écrivant depuis ou sur les banlieues. Il a montré que, malgré la fragmentation actuelle des communautés, les événements culturels peuvent constituer des espaces vitaux de mobilisation et de solidarité.

Ces dynamiques facilitent déjà la circulation des idées sur les banlieues à travers la traduction, la publication, le cinéma, les podcasts et l'enseignement des littératures marginales dans les écoles. Transformer les perceptions exige toutefois un effort soutenu et des alliances multiples, notamment avec les chercheur·e·s à l'origine du FLEM. Pour renforcer la durabilité, les prochaines éditions devraient donner une place centrale aux voix d'artistes, d'éditeurs, de traducteurs, d'enseignants et de promoteurs culturels sous-représentés, afin qu'ils participent pleinement à façonner le récit et l'impact du festival.

La parole aux auteurs / *Authors' view*

Laura K. Reeck

Entretien avec Faïza Guène: De *Kiffe kiffe demain* (2004) à *Kiffe kiffe hier?* (2024) – «je me débarrasse de la fiction comme on se débarrasse de sa dernière politesse»

Ce volume s'intéresse à l'intervalle de temps correspondant aux émeutes de 2005 jusqu'au moment présent, soit une période de 20 ans. Juxtaposant ces vingt ans, la romancière, réalisatrice, et scénariste Faïza Guène a publié son premier roman *Kiffe kiffe demain* en 2004 et sa suite *Kiffe kiffe hier?* en 2024. De cette manière lire ces deux fresques sociales ensemble revient à un bilan figuratif sur vingt ans, surtout en ce qui concerne les quartiers populaires: l'évolution et les thématiques en devenir dans l'œuvre de Guène au cours des vingt dernières années suivent en parallèle la période de temps que ce volume se donne l'objectif de creuser et d'éclaircir.

Il va sans dire que Guène participe de manière évidente et non négligeable à l'évolution de ce qui a été appelé «la littérature de banlieue», un label qu'elle interroge dans l'entretien qui suit, tout en admettant sa valeur et son action en rassemblant des auteurs qui n'auraient peut-être pas eu d'entrée en littérature – selon elle, des auteurs Arabes et Noirs, ce que l'on n'osait pas dire il y a vingt ans. Elle a fait irruption sur la scène littéraire avec son premier roman, qui a été traduit en 26 langues et vendu en plus de 400 000 exemplaires. Par la même occasion, elle s'est engagée dans des conversations de portée politique sur l'école, l'édition, les femmes arabes dans la littérature, la montée de l'islamophobie, l'extrême droite en France, vraisemblablement ne refusant jamais une occasion de s'exprimer. Ceci étant, Guène n'a jamais cherché à être promue au rang de porte-parole des «banlieues», des «beurettes», et des «écrivains arabes». Ce rôle qu'elle n'a pas choisi ou cherché, qui dépend de «votre perception de moi», a résulté en une violence symbolique dont elle parle. En 2024 dans un entretien radio filmé portant l'intitulé «Je suis toujours une anomalie mais j'ai appris à vivre avec ça»,

Guène n'hésite pas à recentrer les questions de son interlocuteur, notant, par exemple, que son personnage Doria n'a jamais été son alter-égo. Par la même occasion, elle explique, «On a fait de moi la représentante de beaucoup trop de monde»¹. Tout en se disant incertaine lorsqu'elle cherchait des repères ainsi que des précédents manquants, Guène n'a jamais hésité devant l'établissement littéraire et culturel. Réaliste et lucide, elle a confié à la journaliste Angelique Chrisafis du journal *The Guardian* en 2008, «Jamais ils ne me donneront de prix littéraire». Depuis vingt ans, Guène garde un côté farouche: elle ne désiste pas, elle ne détourne pas.

Très tôt Guène composait film et écriture. Dans son écriture se trouvent des traces palpables de la conception et présentation cinématographiques, voire un certain scénarisme. D'ailleurs, son travail en tant que réalisatrice a précédé la sortie de son premier roman. Entre 2001-2004, elle a réalisé trois courts métrages et un moyen métrage: *La Zonzonnière* (coréalisé 2001), *RTT* (2002), *Mémoire du 17 octobre 1961* (2002), *Rien que des mots* (2004). Pour ces quatre films, elle a également été scénariste, un travail qui perdure jusqu'à aujourd'hui et qui prend de plus en plus d'ampleur, à noter sa collaboration sur la série télévisée *Malik Oussekine* (2022) d'Antoine Chevrollier avec qui elle a retravaillé plus récemment sur *Pampa* (2024). Lors de l'entretien, Guène a indiqué qu'elle apprécie le travail en équipe sur les films et les séries télévisées sur lesquels elle travaille en tant que scénariste. C'est surtout là où elle trouve actuellement ses pairs, sa communauté en création artistique.

Dans l'entretien qui suit, qui a eu lieu le 23 mai 2025, j'élabore avec Faïza Guène une sorte de rétrospective sur son écriture commençant avec les premiers souvenirs de son imagination créative, en passant par la réception littéraire et le collectif Qui fait la France?², pour arriver à la question de l'héritage et la transmission.

¹ *L'invité de 7h50*, «France Inter», 24 août 2024, <<https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/l-invite-de-7h50/l-invite-de-7h50-du-mercredi-21-aout-2024-9919563f>

² A rappeler ce collectif à l'initiative de son président Mohamed Razane qui a réuni Samir Ouazène, Khalid El Bahji, Karim Amellal, Jean-Eric Boulin, Dembo Goumane,

Laura Reeck: Si vous deviez remonter aux sources de l'écriture et de la créativité, qu'est-ce qui a déclenché l'écriture chez vous? Une lecture, une personne, une image, un ressenti?

Faïza Guène: Je distingue deux choses différentes. C'est ce qui m'a ouvert les portes de l'imaginaire et qui m'a donné envie de raconter des histoires. Et ça, pour moi, c'est vraiment la petite enfance. Et c'est très précisément même les étés que nous passions en Algérie avec ma famille. Dans la famille de mon père, paix à son âme, et notamment chez une de mes tantes qui a disparu maintenant mais qui était plus âgée que mon père.

Au village, dans l'ouest de l'Algérie, là où on passait nos vacances, il y avait une tradition qui était de se mettre tous ensemble pour les veillées le soir dans la cour de la maison. C'était encore les maisons traditionnelles, et on se mettait là, sous les étoiles. Et puis elle prenait la parole pour raconter des histoires. Il y a certaines histoires qu'on appelle en arabe les *hadjiat*. C'est un peu comme des devinettes. Et dans l'arabe, ce qu'on appelle *la darija*, elle faisait rimer, c'était en rimes. C'était quelque chose qui m'a beaucoup fasciné et en plus c'était très charismatique. Et comme c'est une femme et que tout le monde l'écoutait, donc c'était pour moi vraiment quelque chose de mystérieux, un monde qui s'ouvrait pour moi.

Ensuite je mets vraiment ça à l'écart par rapport à l'écriture, parce que pour moi, l'écriture, c'est pour reprendre les termes de Kateb Yacine, une sorte de trahison qui m'apparaît comme ça parce que personne n'avait écrit dans la famille avant moi. Prendre cet outil, c'était ouvrir la porte d'un autre monde et faire communiquer ces deux mondes là. Et ce qui m'a donné envie d'écrire en fait – je l'analyse maintenant avec mes mots d'adulte – mais très tôt, quand j'étais enfant, je sentais que j'avais besoin de me fabriquer un endroit, un refuge à moi et écrire, c'était ce qui me permettait de fabriquer ce refuge.

Faïza Guène, Habiba Mahany, Mabrouk Rachedi, et Thomté Ryam. Ensemble ils ont publié *Chroniques d'une société annoncée* (2007), collection de nouvelles par les membres auteurs précédées par le manifeste du collectif. Le collectif a été actif entre 2007-2009 et s'est formé suite aux morts de Zyed Benna et Bouna Traoré en 2005, ce qui a déclenché les émeutes dans les banlieues défavorisées françaises.

Et j'avais vraiment l'impression qu'il fallait faire une passerelle entre la maison – c'était la continuité de l'Algérie, si vous voulez, ou la langue, on parlait arabe chez moi – et ce qui se passait à l'extérieur de la maison, donc l'école. Ecrire, c'était comme faire communiquer ces deux environnements complètement à l'écart l'un de l'autre. Pour moi, l'écriture, c'est l'extérieur, en fait. C'est l'école, les instituteurs, c'est le monde dehors. Voilà ce qui m'a déclenché l'envie d'écrire. Et j'ai été un enfant très silencieux, timide et très observateur. Donc en fait, j'ai commencé à écrire très tôt.

L.R.: Vous lisiez beaucoup?

F.G.: Enfant, j'ai beaucoup lu à partir de l'instant où j'ai commencé à fréquenter la bibliothèque municipale. Et puis après avec l'école en fait, les livres qu'on nous donnait à lire à l'école. Moi-même j'adorais lire.

L.R.: Et donc au moment même de passer à l'acte d'écrire, quelles conditions étaient réunies pour que vous commenciez à écrire?

F.G.: Je pense qu'il y a un moment peut être, je fais coïncider ça, je ne sais pas si j'ai raison, mais le moment où j'ai vraiment pris la plume, j'ai commencé à écrire, ça a été un moment de rupture où on n'est pas allés en Algérie pendant cinq ans. En fait, entre l'année 95 et l'année 2000, et ensuite à nouveau entre 2000 et 2005. Ça a été un manque, et puis un moment d'être isolé parce qu'on n'avait pas de famille. Toute la famille de ma mère et mon père étaient en Algérie. Donc on a été un peu en vase clos et c'était une manière pour moi de retenir ce qui était en train d'arriver et puis de me créer un monde, cet autre monde, il n'existe plus pour moi, donc j'avais besoin de le fabriquer à ce moment-là.

L.R.: En 2004, quand vous avez fait l'entrée sur la scène littéraire avec *Kiffe kiffe demain*, la journaliste Anne Fohr a écrit «Le premier roman d'une beurette de banlieue ne passe pas inaperçu. Quand c'est une petite merveille, c'est la ruée sur l'auteur, sa vie, son œuvre. On en fera peut-être un phénomène. Nouvelle Sagan des cités ou petite sœur de Jamel Debbouze?». Comment voyez-vous cette présentation 20 ans plus tard?

F.G.: Je dois être honnête, déjà en 2004 ça ne me plaisait pas, j'étais déjà contrariée qu'elle ait écrit «beurette», j'étais déjà dérangée par certaines questions. Mais c'est juste que je n'avais pas encore conscience que je pouvais faire quelque chose contre ça. Ça me déplaisait d'être appelée comme ça et d'ailleurs, c'est marrant, une année avant la sortie du livre, donc j'étais encore anonyme, je n'avais pas encore écrit ce roman, il y a eu le magazine *Elle* qui est venue dans le quartier dans lequel je vivais et ils ont fait un sujet sur le mot «beurette». C'était en 2003, à l'époque de *Ni Putes ni Soumises*. Je me souviens avoir milité avec les gens de mon association pour que *Ni Putes ni Soumises* ne viennent pas dans le quartier parce qu'on n'était pas du tout d'accord. Les journalistes nous avaient posé des questions et j'avais été interrogée. Et dans l'article, il y avait cette phrase en exergue que moi j'ai dit à la journaliste, «ne m'appelez pas beurette». Donc en fait, tout le monde a l'impression que c'est avec le recul ou parce que maintenant on peut parler de ces choses-là. Fondamentalement, on est gênés, même si on n'a rien pour analyser, on n'a pas de grille analytique, on a un instinct qui fait que ce n'est pas juste d'être considéré comme ça. Donc ça ne me plaisait déjà pas à l'époque.

L.R.: Et la nouvelle Sagan des cités?

F.G.: Alors c'est pareil. Au début j'avais beaucoup dit à l'époque de *Kiffe kiffe demain* que je ne connaissais pas Françoise Sagan, et je n'avais jamais vu Françoise Sagan. Elle est morte un mois plus tard. J'ai sorti le roman en septembre et après je faisais un peu des blagues avec mon ironie de l'époque quand j'avais 19 ans, je disais ça a tué la pauvre Françoise Sagan qu'on me compare à elle.

L.R.: Maintenant je voudrais revenir sur l'époque de 2007-2009 de *Qui fait la France?*, ce collectif qui a beaucoup misé sur le côté universel de la littérature tout en se réclamant un collectif de la banlieue. En relisant *Kiffe kiffe demain*, j'ai vu un écho entre votre roman et les idées, les principes de *Qui fait la France?* présentés dans votre manifeste:

«Moi je mènerai la révolte de la cité du Paradis. Les journaux titreront “Doria enflamme la cité” ou encore “La passionaria

des banlieues met le feu aux poudres.” Mais ce sera pas une révolte violente comme dans le film *La Haine* où ça se finit pas par hyper bien. Ce sera une révolte intelligente, sans aucune violence, où on se soulèvera pour être reconnu, tous. Y a pas que le rap et le foot dans la vie. Comme Rimbaud, on portera en nous “le sanglot des Infâmes, la clameur des Maudits” ».

Est ce que vous pourriez raconter l'importance de ce collectif, sa naissance et son existence pendant ces deux années?

F.G.: Alors d'abord, moi, je pense à titre personnel c'était pour moi quelque chose de très rafraîchissant et très reconfortant d'avoir le sentiment de ne plus être seule, de ne plus me sentir seule simplement. J'avais eu à vivre quand même quelque chose d'extrêmement violent toute seule. Donc vraiment, l'idée du collectif, c'était quelque chose qui me donnait très envie de partager d'abord et avant tout une passion commune. Parce qu'avec les auteurs qui venaient de d'autres milieux qui n'avaient pas du tout la question de la race ou de ces violences qu'on pouvait ressentir, parce qu'il y a des auteurs de ce qu'on appelle de province qui arrivaient à Paris et puis qui découvrent la violence élitiste du milieu de l'édition. Mais ce n'est quand même pas pareil qu'être une femme arabe. Je n'avais jamais trouvé d'écho. Et là, avec les gens du collectif, c'était intéressant parce qu'on pouvait échanger, puis rassembler nos forces. Mais moi, ce qui m'intéressait beaucoup, beaucoup, c'était de réfléchir ensemble à comment donner un accès à une culture qui nous était refusée.

Aujourd'hui, avec le recul, je trouve que c'était très naïf de ma part de penser comme ça, et quand vous lisiez la fin de *Kiffe kiffe demain*, j'ai de la tendresse pour la jeune fille que j'étais à l'époque parce qu'aujourd'hui je crois à la violence. Je pensais que c'était possible, en tout cas que ça allait devenir possible, de s'organiser et de revendiquer des droits. Je pensais qu'on était vers quelque chose. A l'époque du *Kiffe kiffe demain* j'étais persuadée que, pour le dire très vite, toute l'espèce de vague de dernière écume des nostalgiques de l'Algérie française allait disparaître. Et puis qu'il y aurait un renouveau dans la société française, j'ai beaucoup cru à ça et malheureusement ce n'est pas du tout ce qui s'est passé par la suite.

Mais le fait de se réunir avec les gens du collectif Qui fait la France?, je pense que pour moi, Faïza Guène, c'est le dernier vestige de ma foi dans l'idée de la nation française qui accueillerait tous ces enfants. Tout ça a disparu pour moi aujourd'hui, c'est-à-dire que c'est encore le dernier résidu de mon espoir que ça aurait pu marcher, malheureusement. Ça a été une étape que j'ai trouvée très, très importante dans mon parcours, parce que c'était nécessaire à cette période-là.

L.R.: Et être des artistes avec des choses à partager au niveau de la création, vous avez écrit ensemble, par exemple.

F.G.: En fait, on a fait la démonstration de ce qu'on disait dans le discours, c'est-à-dire qu'on se rassemble autour de ce qu'on appelle une culture commune, on appelait ça la culture de banlieue, mais en vérité, ça voulait dire que on vient d'une classe sociale inférieure. Rien ne nous destinait à entrer en littérature et on le fait.

En plus, on est pour la majorité d'entre nous des descendants de l'immigration post-coloniale. Mais notre démonstration, c'est de dire pour autant, nous avons tous des sensibilités extrêmement différentes et sur le plan artistique, je pense qu'il n'y en a pas un qui était semblable à l'autre. On avait vraiment des univers complètement différents. Donc on fait la démonstration que nous ne sommes pas une masse uniforme. Au contraire, nous sommes complexes et nous avons des sensibilités différentes, même si on vient des mêmes territoires et qu'on a un background similaire.

L.R.: Maintenant on va passer à la deuxième partie de cet entretien. Je trouve qu'il y a un tournant intéressant et très émouvant vers la génération des parents ou même grands-parents immigrés depuis un certain nombre d'années. En passant, je note des films d'Alice Diop (*Nous*, 2021), Lina Soualem (*Leur Algérie*, 2020), Lyèce Boukhitine (*Les Visages de la victoire*, 2020) entre autres. Ces films captent et archivent des images VHS et des photographies qui risquent de devenir obsolètes en même temps qu'ils donnent la parole à la génération immigrée. Quant aux écrivains: Kaoutar Harchi, Mabrouk Rachedi, Mehdi Charef, Azouz Begag, Nina Bouraoui, certains dans un mode

plutôt biographique, documentaire, ont publié récemment des livres qui témoignent de et rendent hommage à leurs parents immigrés. Liens familiaux, les générations, le legs, l'héritage, les histoires et les mots non dits...

La dédicace de *Kiffe kiffe demain* est très simple «Pour ma mère et pour mon père», et à la fin de *La discrédition* (2020), vous portez aussi hommage à vos parents. L'affection que vous portez envers vos parents est manifeste. Pourriez-vous dire plus sur la discrédition de votre père «mort dans la discrédition» dans la dédicace à la fin de *La discrédition*? Dans quelle mesure est-ce que sa discrédition a donné forme au roman?

F.G.: En fait, ce n'est pas la discrédition de mon père qui a inspiré le roman. Il m'a inspiré la formule «mort de discrédition». Ça m'est apparu parce que j'avais écrit un texte pour la radio et j'ai dit «mort de discrédition» et ça a fait comme une déflagration, vraiment, réellement³. Parce que je me suis rendu compte que c'est comme un syndrome invisible qui n'est pas documenté, mais dont les symptômes continuent à opérer dans la génération suivante. Ce qui a déclenché l'écriture de *La discrédition*, cet hommage rendu à ma mère, vient d'une urgence. Et cette urgence a été déclenchée par la mort de mon père puisqu'il est parti et je l'ai perdu jeune – il est mort la veille de mes 27 ans. Je n'avais pas eu le temps ni en tant que jeune femme d'abord et dans mon travail d'auteur encore moins, d'avoir pris beaucoup de temps pour m'intéresser à l'histoire de mon père. Et puis ce n'est pas une génération qui a beaucoup parlé non plus, donc ce n'était pas facile. Ce travail d'enquête intime, je n'avais plus la possibilité de le faire qu'avec ma mère. Quand mon père est parti, alors je me suis dit il faut vraiment vite que je fasse jaillir ce qui est à l'intérieur de moi depuis extrêmement longtemps. Parce que je pense que l'urgence qu'on ressent de ces disparitions, de ces traces qui s'en vont, elle est ancienne, et je pense que c'est pour ça que j'écris. Je pense que si j'écris, moi, je suis persuadée que j'ai senti très petite que d'abord l'exil, le déracinement, c'était

³ Faïza Guène, *La lourdeur des nuages*, «Boomerang», Augustin Trapenard, France Inter, 10 janvier 2018, <<https://www.radiofrance.fr/franceinter/dcouvrez-un-texte-inedit-de-faiza-guene-la-lourdeur-des-nuages-2014942>>, consulté le 15 juin 2025.

une menace et que, à un moment donné, si nous on n'allait pas écrire cette histoire de ces gens, je voyais bien que personne ne s'y intéressait, que ça n'intéressait personne.

Et d'ailleurs, c'est ce que ma mère m'a dit au début du travail avec elle quand j'ai commencé à lui poser des questions, elle m'a dit, mais qui ça peut bien intéresser mon histoire?

L.R.: Oui, tout ça évoque «la génération du silence».

F.G.: Mais si vous voulez, ce qui m'apparaissait comme quelque chose de très important et que j'en avais conscience depuis le début de l'écriture, je voulais absolument qu'on fasse la distinction entre une structure sociale historique qui produit des gens comme ma mère, et qu'on arrête de penser, nous-mêmes en tant que leurs enfants, que c'est inhérent à leur personnalité, que c'est qui elles sont, ces femmes.

Non, c'est une histoire et une société dont le système a produit des gens comme ma mère, et donc expliquer d'où viennent leurs peurs, d'où vient ce silence, d'où vient cet effacement et qu'on arrête de penser qu'on hérite de ça, que nous sommes ces gens-là, que nous sommes des gens discrets, absolument pas. Et donc, et à chaque fois, mon obsession, pas que pour *La discrédition*, toujours, c'est de séparer la structure des individus.

Et nous sommes activés par ces structures. Je pense que ce n'est pas pour expliquer aux autres d'ailleurs comment on fonctionne. C'est pour que, nous-mêmes, on arrive à se séparer de ça et qu'on se retrouve dans nos êtres, dans qui nous sommes, et que nous ne devrions pas être le produit de ce qu'on a fait de nous. Donc c'était ça l'urgence.

L.R.: Je vais revenir à *La discrédition*, où il s'agit d'abord et avant tout de Yamina, femme proche de ses filles et dont l'idole est la résistante algérienne, Jamila Bouhired. Yamina s'émancipe et se rend libre. Cette scène où elle nage dans la piscine, c'est l'une des scènes de joie la plus pure que je n'ai jamais lues.

La dédicace dans ce roman est très simple, «A ma mère, à toutes les mères». La dédicace de *Kiffe kiffe hier?* est aussi simple «A mes filles». Donc maintenant, entre hommages, transmission, la succession des générations, est-ce que vous pourriez commenter ce double intérêt, ce double viseur de la génération

des parents et maintenant aussi la transmission aux enfants, aux filles dans ce cas?

F.G.: En plus, vraiment pour moi ça compte d'avoir des filles. J'ai quelque chose qui m'embarrasse, à la fois un fardeau que j'aimerais déposer, et un sentiment d'injustice tellement fort, tellement grand d'avoir été le témoin de l'histoire de mes parents. Comme il y a quelque chose que j'ai besoin de réparer, que j'ai besoin au moins de réparer dans mon propre regard et dans le regard de mes enfants. Parce que je trouverais ça terrible que mes filles, par exemple, regardent ma mère comme une femme faible, vous voyez? Parce que l'histoire coloniale en a fait une femme faible dans la fable, dans l'histoire générale. Je ne voudrais pas que nos enfants croient à cette fable.

Mon rôle, c'est de dire que le Père Noël n'existe pas. Nos ancêtres ne sont pas des faibles. Voilà, c'est le système qui a produit ça. Et en plus, notre poésie ne passe pas nécessairement par la culture française officielle. Nous avons notre propre poésie, nous avons notre propre manière de raconter des histoires, etc.

Je ne sais pas comment je peux dire autrement. Ce n'est pas un mot que je trouve très joli, mais le mot *corriger*. Je voudrais d'abord corriger les choses avant de les confier à mes enfants. Et il y a eu beaucoup d'erreurs qui n'ont pas été corrigées encore et j'aimerais contribuer à cette correction. Et c'est marrant parce que correction, on dit corriger quelqu'un quand il fait...

L.R.: Une faute de français...

F.G.: Voilà, c'est à l'école. Ce n'est pas une faute de français, non, c'était une faute des Français. En tout cas, si je peux dire, le moteur, ce qui m'habite, c'est vraiment le sentiment d'injustice sur plusieurs plans...

L.R.: Et sur plusieurs générations.

F.G.: Absolument.

L.R.: Donc il y a ça chez vous, mais il y a également, cette autre chose: le plaisir, le déplacement imaginaire, le goût de la lecture, l'humour. Votre œuvre accroche les jeunes. Dans la dédicace à la fin de *La discrédition*, vous faites référence à tous les «héritiers d'une histoire en fragments», «aux gosses en colère».

Dans quelle mesure imaginez-vous les jeunes comme lecteur idéal? Est-ce que vous sentez un devoir envers la jeunesse?

F.G.: Ça va paraître un peu étrange, mais pas du tout. Je n'y pense jamais honnêtement. Je n'y pense jamais, même au lectorat en général. D'accord, c'est une idée qui m'est totalement étrangère, et parfois, j'aimerais bien y arriver, je vous assure, à des moments pour me dire bon, mais mis à part le fait de me dire que si moi j'y crois, nécessairement, il y aura des gens qui vont partager ma foi dans ce que ce que je suis en train de fabriquer, d'écrire. Mais j'ai du mal à calibrer, vous voyez, à calibrer pour un public jeune, moins jeune. Je sais juste que c'est quelque chose de naturel, c'est dur à calculer, mais je sais juste que j'écris de la manière la plus honnête qui soit. C'est-à-dire si j'écris, si j'ai l'air d'écrire à un public jeune, c'est que je suis encore très proche de l'adolescente qui a commencé à prendre la plume il y a 20 ans, et peut-être que c'est ça. Mais en fait, j'ai du mal à calculer, à penser à mon lectorat avant. Je ne saurai pas vous dire autre chose.

L.R.: Mais en dédiant *La discréption* à tous les héritiers d'une histoire en fragments et aux gosses en colère, il y a encore cette question des générations, de la réparation, de prendre conscience avant qu'il ne soit trop tard.

F.G.: Mais comme je l'ai dit, avec le roman il y avait comme une sorte d'urgence, il y avait un désir de réparation extrêmement fort, et il y avait une envie de consolation. En fait, à la fin du livre, quand j'ai écrit cette dédicace, j'avais terminé le roman, je m'étais dit: j'espère vraiment que des gens qui vont être amenés à lire ce livre vont se sentir un peu consolés comme je le suis d'avoir réussi à finir de l'écrire. Il y avait une part de ça.

Et je m'étais dit: il y a une part de moi qui a un peu moins de colère maintenant que c'est posé, ça y est, j'ai écrit ça. C'est comme quand vous avez soif et que vous trouvez de l'eau dans le désert, vous avez envie de faire boire aux autres.

L.R.: Mais est-ce que par exemple, cette consolation pourrait venir à travers la lecture, pour les personnes à qui vous dédiez le roman?

F.G.: Oui, je suis aussi une lectrice. Oui, et je trouve aussi de la consolation. J'ai trouvé beaucoup de consolation dans l'œuvre de Baldwin.

L.R.: D'ailleurs la dédicace de *La discréction* porte une citation de Baldwin⁴, n'est-ce pas?

F.G.: Absolument. Et j'ai trouvé qu'elle était tellement millimétrée pour ma mère. Donc voilà, lire l'œuvre de quelqu'un et s'y sentir réconforté...

L.R.: Impliqué aussi...

F.G.: Absolument. C'est quelque chose que si j'arrive à le produire de la même façon qu'un auteur comme Baldwin le produit chez moi, c'est extraordinaire.

L.R.: A l'époque de *Qui fait la France?*, on parlait de «la littérature de banlieue». Il me semble plus apte aujourd'hui peut-être de parler d'autre chose, peut-être de «la littérature populaire». Qu'en pensez-vous?

F.G.: Alors comme je le disais tout à l'heure par rapport au fait qu'on me surnommait «la beurette», mais en fait à nouveau l'appellation, le label «de banlieue», ça ne nous convenait pas déjà il y a 20 ans. Ça n'a jamais correspondu en aucune façon à quelque chose. C'était le mot des journalistes.

L.R.: Et des universitaires...

F.G.: Et de la même manière, «le cinéma de banlieue» non plus, ça ne veut rien dire. Et même nous-mêmes, en tant qu'auteur parfois, on a dû se définir comme ça pour que ce soit clair. Compte tenu de la marge, on ne disait pas «littérature de la marge» parce que c'était trop flagrant qu'on nous mettait à l'écart si on disait de la marge. En tout cas, ce qui me paraît clair aujourd'hui avec ce recul, c'est qu'on disait «de banlieue», pour pas dire la littérature des Noirs et des Arabes.

Parce que, en fait, les auteurs blancs qui sont nés, qui ont grandi en banlieue, très vite cette identité-là disparaît au profit

⁴ La citation vient de *The Fire Next Time* (1963) et se trouve dans l'avant-texte de *La discréction*: «Il faut beaucoup de souplesse spirituelle pour ne pas haïr celui qui vous hait et dont le pied écrase votre nuque, et ne pas apprendre à vos enfants à haïr exige une sensibilité et une charité encore plus miraculeuses».

d'autres labels. On parle d'une certaine France, justement, on parle de la classe sociale, mais ce n'est pas un univers parallèle des Noirs et des Arabes pauvres, c'est encore autre chose.

Je pense juste qu'on était trop timides pour dire les Noirs, les Arabes, on ne parlait pas de la race en 2005. Et les gens qui en parlaient étaient extrêmement mal vus – là, pour le coup, c'était vraiment les horribles séparatistes qui sont des ennemis de la République. Donc on devait bien dire quelque chose pour nommer ces gens que nous étions. Il y avait encore des politesses quand on disait «la littérature de banlieue», maintenant c'est autre chose je pense.

L.R.: Et aujourd'hui «une littérature populaire», est-ce que ça correspond à ce que vous écrivez?

F.G.: Je suis très à l'aise avec ça. Ça marche bien pour moi de dire «la littérature populaire». Oui, complètement. Ça me va. Je trouve que c'est juste.

L.R.: J'ai remarqué sur l'espagnol dans *Kiffe kiffe hier?* et aussi sur l'arabe écrit et transcrit? Pourquoi l'espagnol, même plus que l'arabe?

F.G.: Parce que j'avais besoin d'une autre langue qui raconte. C'était juste une langue miroir pour déplacer en fait le prisme, simplement pour raconter comme on aurait pu utiliser n'importe quelle langue.

L.R.: Mais peut-être pas l'anglais...

F.G.: Non, pas l'anglais, justement, une langue qui appartient à une certaine fantasmagorie comme c'est le cas pour l'espagnol. Donc, cela me permettait d'avoir un miroir et de faire arriver la langue arabe d'une manière un peu abrupte. Et l'espagnol, c'est une langue latine, c'est une langue joyeuse, ça n'a donc pas une incidence négative. Elle est plutôt neutre.

Et tout à coup, le fait que Doria utilise l'espagnol, ça a donné un truc un peu absurde. C'est juste pour dire qu'elle aurait pu faire la même chose avec l'arabe, mais c'est votre perception de la langue arabe qui ne le permet pas. Oui voilà, ça n'appartient pas à la même fantasmagorie. Voilà, c'était l'idée, et puis ça rendait le truc humoristique aussi. C'est une forme d'ironie.

L.R.: Dans le roman, Doria refuse de façon catégorique l'idée d'un lexique qui serait un guide de lecture d'une certaine façon, tout en impliquant très souvent le lecteur.

F.G.: Oui.

L.R.: Les passages de ce type, où elle s'adresse directement au lecteur, n'existent pas dans *Kiffe kiffe demain*.

F.G.: Pas du tout.

L.R.: Alors avec cette invitation à entrer activement dans la lecture, pourquoi refuse-t-elle le lexique?

F.G.: Alors d'abord, sur le rapprochement, c'est intéressant parce que vous l'avez noté. J'en suis contente. Là, je l'ai pensé comme ça le livre, parce que qu'avec *Kiffe kiffe demain*, on ne se connaissait pas, c'était une première rencontre, et maintenant j'estime que mon personnage connaîtra le lecteur, un certain nombre d'entre eux, et donc ce sont des retrouvailles. Donc on peut créer de manière plus évidente. Ensuite, pour moi, c'est très évident que c'est un positionnement politique très assumé de ne plus mettre de lexique parce qu'on inverse la charge sur l'autre, pour une fois, de ne pas tout comprendre. C'est vraiment aussi simple que ça.

L.R.: Et c'est un peu la même démarche avec l'arabe écrit dans le texte où il n'y a pas de traduction. Et donc dire que ça doit activer le lecteur si le lecteur veut vraiment comprendre, c'est au lecteur d'aller chercher le sens.

F.G.: Comme ma mère ou celle de Doria a toujours fait en étant en présence dans un pays où elle ne maîtrise pas forcément cette langue. En fait, même pour Doria, mais c'est encore plus pour ma mère puisqu'elle a appris le français. On le voit dans *Kiffe kiffe demain* où elle a appris le français en cours d'alphabétisation. Donc elle a fait un effort qui est demandé au lecteur.

L.R.: Entre *Kiffe kiffe demain* et *Kiffe kiffe hier*? avec un point d'interrogation, ce sont deux fresques sociales, et 20 ans se sont écoulés. Souvent, vous évoquez l'importance du quotidien, des histoires en marge, des photographies d'une époque, lorsque vous parlez de votre écriture. Quelle mutation, transmission, succession dans la société française, dans la vie sociale

avez-vous cherché à capter dans le premier roman et sa suite, ces fresques sociales?

F.G.: C'est-à-dire que je considérais qu'en donnant des nouvelles de mon personnage, qui est donc une femme d'origine nord africaine qui a grandi en banlieue parisienne, il suffisait de montrer ce que Doria était devenue pour faire un bilan des 20 dernières années et qu'elle pouvait vraiment incarner ce qui a progressé, ce qui a régressé, là où nous en sommes politiquement. Parce que le personnage juste en elle-même prend autour d'elle beaucoup de sujets politiques.

L.R.: Elle fait des commentaires et des observations sur ce qui se passe autour d'elle. Par exemple, les commentaires incisifs, interrogatifs sur le fait de prononcer le nom d'Allah, cet élément manquait dans *Kiffe kiffe demain*.

F.G.: Parce que ce n'était pas encore d'actualité à l'époque, ou en tout cas il y a des choses qu'à l'époque de *Kiffe kiffe demain* qu'on n'était pas en capacité de percevoir parce que ça ne se voyait pas encore, ou parce qu'il y avait encore ce que j'appelle des politesses qui existaient encore. Ce qu'on appelle aujourd'hui le racisme décomplexé, ça voudrait dire qu'à un moment il a été complexé, il était tapi dans l'ombre et qu'il y a eu des révélations et des permissions de ce racisme.

Mais ce qui m'importait, c'était vraiment de poser une question qui est une question sincère en plus, qui est une question qui traverse aussi tous mes livres: Est-ce que c'est possible de vivre ensemble, et pas dans la reconnaissance, ou on attend l'amour de ce pays qui serait la France qui n'aime pas tous ses enfants? Je n'aime pas du tout cette narration autour de la mère patrie. J'ai toujours dit moi ma mère c'est ma mère. En fait je n'attends rien de la France. Mais est-ce que c'est possible de vivre dans ce pays d'un point de vue juste sociétal, est ce qu'on peut cohabiter les uns avec les autres?

Et puis honnêtement, *Kiffe kiffe hier?* pose la question de la limite du modèle assimilationniste. Donc on arrive vraiment à la limite. Encore une fois, comme je l'ai dit pour mes filles, j'ai un problème avec les fables. Qu'elles continuent à se raconter, c'est une chose, parce que c'est sur ces fables que notre pays

tient debout, mais qu'on continue à y croire, nous, qui sommes la sorcière de la fable ou le l'ogre de la fable, c'est nous, donc l'ogre ne peut pas continuer à croire à la fable. C'est ça mon idée. Dans *Kiffe kiffe hier?*, c'est ce que j'essaie de faire, c'est de dire d'abord ça commence à se voir, et parlons de ce qui est en train de se passer en ce moment. Parlons de la manière dont on nous perçoit, dont nous nous percevons nous-mêmes et posons la question de vivre en harmonie dans cette société française telle qu'elle est – c'est-à-dire sclérosée, malade, malade de son racisme, de son histoire? – est-ce qu'on peut continuer à vivre dans cette fable, ou est-ce qu'il ne vaudrait pas mieux à un moment arrêter cette fable pour vivre dans un environnement plus sain et se dire la vérité?

L.R.: Je trouve que le point d'interrogation, qui interroge, est bien placé à la fin du titre.

F.G.: C'est pour ça qu'on a choisi de garder.

L.R.: Entre le premier roman et sa suite, il y a une période de 20 ans. Est-ce qu'un chapitre est maintenant clos? Comment voyez-vous l'avenir quant à l'écriture?

F.G.: Je suppose que je n'avais pas forcément conscience de ça au moment où j'écris *Kiffe kiffe hier?* C'est vraiment l'idée de faire une célébration. D'abord parce que j'avais envie de quelque chose de joyeux, mais malgré moi, il y a quelque chose qui se clôt, qui se ferme, qui se termine. C'est vraiment un cycle qui se termine très honnêtement. Et je pense que je ne pourrais plus jamais écrire de la même manière, en m'adressant de la même manière. Donc, oui, il y a quelque chose qui se termine, et d'ailleurs je n'en ai pas encore parlé parce que je suis encore en pleine écriture, mais le texte que j'écris actuellement, il n'est pas un texte de fiction, et c'est la première fois. Ce n'est pas un essai classique, c'est un texte un peu hybride, mais c'est la première fois que je sors de la fiction. C'est très intéressant. C'est vraiment comme si ça ne me suffit plus. Ou encore une fois, il y a une sorte de désir de dire la vérité. Encore une fois, sortir de la fable pour parler de ça, j'ai besoin de sortir moi-même de la fable, c'est-à-dire de la fiction. Donc voilà, c'est ça ma démarche

en ce moment, et oui c'est la fin d'un cycle. En effet, pour moi aussi.

L.R.: J'avais remarqué que ces auteurs dont nous avons parlé sont passés au mode de la non-fiction pour parler de la génération immigrée, mais vous êtes restée dans la fiction pendant très longtemps, avec, par exemple, *Un homme, ça ne pleure pas* (2014) et *La discrédition*.

F.G.: Même dans un de mes romans précédents *Milléniium Blues* (2018), il y avait l'idée d'un héritage non assumé, c'est-à-dire ce que ça produit. Il y avait la figure du père qui n'avait pas parlé sa langue à sa fille, et ce que ça produisait comme sentiment d'égarement pour une jeune femme de ne pas être accrochée à quelque chose qui se perd.

Il y avait déjà cette obsession chez moi depuis un moment, mais je suis heureuse de l'avoir fait à travers la fiction parce que c'était important quand même. Mais je pense qu'il y a d'autres choses à dire maintenant, je le dis dans le texte d'ailleurs, et en gros je sors de la fiction, je me débarrasse de la fiction comme on se débarrasse de sa dernière politesse.

Écrire, c'était franchir le seuil de la maison, trahir l'intimité du foyer – la famille, la langue arabe, la familiarité. En se référant à Kateb Yacine, Faïza Guène dit avoir transgressé une frontière en prenant la plume, et ceci à un moment charnière de sa vie, son adolescence. Dans une maison où l'on parlait arabe, écrire en français représentait une forme de rupture générationnelle. En regardant en arrière, elle associe ce geste d'écriture à un moment précis: la décision de sa famille de ne pas retourner en Algérie entre 1995 et 2000. Coupée de sa famille élargie, elle a trouvé dans l'écriture un refuge. On peut dire que son écriture naît de la rupture et qu'elle appelle, aussi, à une forme de rupture.

L'écriture de Guène est incisive, oscillant entre légèreté et gravité, humour tendre et lucidité amère. C'est dans ces zones de tension que réside sa force. Si l'humour est souvent perçu comme la marque de son écriture, il se mue parfois en humour noir, en satire sociale, avant de revenir à une forme de légèreté.

Dans ces instances peuvent se trouver des critiques pénétrantes et des observations acérées sur la société française actuelle et la contemporanéité de façon plus générale. En regardant la trajectoire de Doria de *Kiffe kiffe demain* à *Kiffe kiffe hier?*, constat est que les conditions ont durci, l'islamophobie s'est renforcée, et le modèle d'intégration a échoué. Personnage emblématique, Doria, devenue adulte, se trouve mère célibataire au chômage, devant un machisme de plus en plus voyant et une politique publique des quartiers populaires de plus en plus nulle. D'ailleurs le personnage de Doria insuffle une nostalgie palpable dans *Kiffe kiffe hier?* par rapport au temps de *Kiffe kiffe demain*: l'optimisme s'est transformé en pessimisme, ou du moins en réalisme, d'où le point d'interrogation à la fin de la suite.

Dans notre entretien, Guène va encore plus loin en évoquant l'échec du modèle assimilationniste. Les présupposés et les effets de ce modèle ont laissé des traces profondes, notamment chez les immigrés contraints à la discréetion, ce que Catherine Brun nomme «un *ethos postcolonial*»⁵. D'ailleurs la discréetion dont Guène parle est à rapprocher à «la honte sociale» décrite par Kaoutar Harchi par rapport à son récit *Comme nous existons* (2021) qui remonte dans le temps pour élaborer le portrait de sa famille immigrée⁶. Cette violence symbolique silencieuse traverse *La discréetion*, où Yamina, inspirée de la mère de Guène, incarne cette posture imposée. Pour sa part, Guène esquisse les contours de comment cette violence symbolique passe de génération en génération, créant une filiation de la violence symbolique. Elle est sans concession quand elle dit que le système a produit les gens comme sa mère, de même que quand elle nomme les «gosses en colère» à qui elle dédie *La discréetion*. Et c'est précisément dans ce sens que l'écriture de Guène appelle à une rupture, notamment d'arrêter à croire dans «la fable» qui a conditionné des gens comme sa mère. Et surtout que les générations

⁵ Catherine Brun, *Effacements, discréetions, désintégrations: les revers de l'assimilation selon Faïza Guène*, «Expressions maghrébines», 23.1, été 2024, p. 124.

⁶ Kaoutar Harchi, *Entretien de Kaoutar Harchi autour du récit Comme nous existons (2021)*, propos recueillis par Laura Zinius, «CoNTEXTES revue de sociologie de la littérature», 33, 2023, <<https://journals.openedition.org/contextes/11405>>, consulté le 27 juin 2025.

tions post-immigrées rompent avec cette fable: «Qu'elles continuent à se raconter, c'est une chose, parce que c'est sur ces fables que notre pays tient debout, mais qu'on continue à y croire, nous, qui sommes la sorcière de la fable ou le l'ogre de la fable, c'est nous, donc l'ogre ne peut pas continuer à croire à la fable». Selon Guène, il faut que cette fable s'arrête: «Nous ne sommes pas les faibles», c'est la fable qui l'a voulu.

Depuis 2020, un tournant décisif se dessine dans l'écriture de la génération post-immigrée qui s'explique par une attention accrue, un hommage à la génération des parents immigrés. Comme le dit Mustapha Harzoune dans un compte rendu sur *La discrédition*, «que sait-on vraiment de ces hommes et de ces femmes qui ont tout donné à la France, au point d'y abandonner leurs rêves? Peu de choses»⁷. Si Guène estime que son père est mort dans la discrédition et qu'elle n'a jamais pu s'entretenir avec lui en confiance sur ses choix de vie et de son vécu avant sa disparition, écrire *La discrédition* lui a permis de se rapprocher de sa mère. Cette discrédition qui a contribué à une transmission heurtée entre générations immigrée et post-immigrée s'interpose dans le titre du roman récent de Mabrouk Rachedi, *Tous les mots qu'on s'est pas dits* (2022), sur trois générations d'une famille émigrée de l'Algérie. Pour sa part, Guène cherche à rendre visible ce qui a été tu, ainsi que ce qui se tait, en reversant la fable à l'intérieur de la fiction. Elle met en lumière le sentiment d'injustice qui se propage sur plusieurs plans, à travers plusieurs générations: «J'ai quelque chose qui m'embarrasse, à la fois un fardeau que j'aimerais déposer, et un sentiment d'injustice tellement fort, tellement grand d'avoir été le témoin de l'histoire de mes parents. Comme il y a quelque chose que j'ai besoin de réparer, que j'ai besoin au moins de réparer dans mon propre regard et dans le regard de mes enfants». Et pourtant, elle garde une part d'espoir – un rêve, même s'il est assombri, en regardant ses filles. Elle s'interroge: serait-il possible de vivre ensemble en France tout simplement comme on est tous et toutes? Ou

⁷ Mustapha Harzoune, *Faïza Guène, La Discrédition*, «Hommes et Migrations», 1334, 2021, p. 231.

comme elle le formule dans «La lourdeur des nuages» sans demander «ni plus, ni moins»⁸, comment vivre en parité?

En conclusion de notre entretien, Guène évoque l'amorce d'une nouvelle phase dans sa trajectoire d'écrivain: un éloignement de la fiction en faveur d'une forme littéraire hybride intégrant une dimension autobiographique. Ce n'est pas une fatigue qui s'installe, mais plutôt une volonté d'explorer d'autres formes narratives, plus directes, peut-être pour dire une société de plus en plus marquée par la désillusion. Peut-être fait-elle écho à ce que Kaoutar Harchi a exprimé concernant son propre glissement vers une forme auto/biographique après avoir rencontré les même formes de pression soulevées par Guène: «quitte à subir des processus d'objectivation qui me privaient de mon récit (ou en tout cas qui me privaient très rapidement de ce que je pouvais en dire ou de ce que je voulais en dire), j'avais peut-être tout intérêt à devenir mon propre objet, et à tenter d'occuper une multiplicité de positions»⁹. Ce faisant, Guène pourra ajuster «votre perception de moi», contre laquelle elle se heurte.

Les derniers mots de Guène laissent une forte impression: «[Se] débarrasser de la fiction comme on se débarrasse de sa dernière politesse». Sans rentrer ici dans les détails, cette notion de la politesse, et la notion associée de la discréetion, méritent plus d'attention. Il semble que dans ce tournant vers l'hommage, voire le témoignage familial, parmi les auteurs post-immigrés mentionnés dans l'entretien, il puisse y avoir, d'une part, un hommage aux parents immigrés, et de l'autre, un refus de «l'obligation de réserve»¹⁰, à rapprocher à la ligne de pensée d'Abdelmalek Sayad. Ce qui se transmet, ce qui ne se transmet pas – voilà ce qui traverse de plus en plus l'œuvre de Faïza Guène depuis *Un homme, ça ne pleure pas*, son texte lu à la radio «La lourdeur des nuages», et *La discréetion*. Dans cette veine, et surtout avec *La discréetion*, Guène œuvre à émanciper ses per-

⁸ Faïza Guène, *La lourdeur des nuages*, cit.

⁹ Kaoutar Harchi, *Entretien de Kaoutar Harchi autour du récit Comme nous existons* (2021), le 27 juin 2025.

¹⁰ Abdelmalek Sayad, *L'Immigration et la “pensée d'Etat”*, «Actes de la Recherche en Sciences Sociales», 129, 1999, p. 9.

sonnages autant qu'elle questionne les mécanismes de domination. Une écriture de la lucidité, mais aussi, encore, du rêve. La preuve, la dernière scène de *La discrédition* où Yamina nage pour la première fois sans l'appui de ses filles – à lire, absolument.

Christina Horvath

Porter la voix des quartiers populaires: entretien avec Fatima Ouassak

Cet entretien a été réalisé le 1er juillet 2023 dans le cadre du Colloque-Festival Littératures en Marges, qui s'est tenu du 29 juin au 2 juillet 2023 à Saint-Denis, en région parisienne. L'événement s'est déroulé dans un climat de vive émotion, survenu juste après l'assassinat de Nahel Merzouk, 17 ans, tué par un policier à Nanterre le 27 juin 2023. Ce drame, qui a provoqué une onde de choc dans tout le pays, a mis en lumière les violences policières et les injustices systémiques vécues par les habitant·e·s des quartiers populaires – des réalités au cœur des réflexions portées par ce festival.

Le festival s'est inspiré du FLUP (Festa Literária das Periferias), organisé au Brésil depuis 2012, qui crée un espace littéraire et politique empathique et solidaire, permettant à de jeunes auteurs émergents des favelas brésiliennes, mais aussi à des afroféministes, à des membres de la communauté LGB-TQ+, et plus largement à des personnes racisées, de s'exprimer et d'être entendus. Conçu comme un espace de dialogue entre chercheur·e·s, artistes, écrivain·e·s, rappeur·euse·s et publics, Littératures en Marges visait à interroger les mécanismes de la légitimation littéraire, longtemps occultés par le mythe du «talent pur» comme seul critère de consécration. En réalité, les systèmes de domination sociale, raciale et territoriale traversent aussi le champ littéraire, influençant qui est publié, reconnu, célébré – et qui ne l'est pas. Parmi les invité·e·s, les auteur·e·s Diaty Diallo, Kaoutar Harchi, Julio Ludemir, Geovani Martins, Fatima Ouassak, Rachid Santaki et Insa Sané, en particulier, ont

abordé frontalement la violence policière dans leurs ouvrages, performances et prises de parole. Leurs travaux mettent en lumière les expériences des résidents des quartiers populaires, tout en dénonçant les logiques systémiques de répression, de stigmatisation et d'injustice institutionnelle.

C'est dans ce cadre que nous avons rencontré Fatima Ouassak, militante féministe et antiraciste, politologue, mais aussi autrice d'ouvrages marquants sur les luttes dans les quartiers populaires, notamment *La Puissance de mères* (2020), *Pour une écologie pirate* (2023), *Rue du départ* (2025) et *Comme Ali* (2025). Dans cet entretien, elle revient sur son rapport à la littérature, sur son engagement politique à travers l'écriture, et sur l'importance de faire entendre des voix encore largement minorées dans le paysage littéraire français.

Christina Horvath: Bonjour, Fatima Ouassak. Vous êtes politologue, consultante en politiques publiques, militante féministe et antiraciste franco-marocaine. Vous présidez le réseau Classe-Genre-Race, vous avez cofondé le Front de mères, et vous êtes à l'origine de la Maison Verdragon, une maison écologiste de quartier, portée et animée par des femmes et d'Alternatiba. Vous êtes également autrice, et j'aimerais vous interroger plus précisément sur votre rapport à la littérature. Vous menez un projet d'écriture ambitieux, avec trois livres en cours, et il me semble important de replacer cette démarche dans l'ensemble de votre engagement. Vous portez une voix précieuse, à la fois puissamment politique et encore trop marginalisée dans le contexte français. Alors, comment vous situez-vous par rapport à la littérature? Et comment envisagez-vous son rôle dans l'émergence de voix qui, justement, font cruellement défaut dans l'espace public et littéraire?

Fatima Ouassak: Bonjour tout le monde. Je tiens à m'excuser pour mon très grand retard. Comme je l'expliquais tout à l'heure, nous sommes très sollicités en ce moment par les médias dans un moment qui est assez horrible. Il y a une séquence politique et médiatique que vous connaissez qui est assez horrible, mais nous sommes aussi sollicités par beaucoup de membres du

Front de mères et des parents qui ont besoin de soutien. Quand il y a des périodes de crise comme ça, chaque individu peut arriver en retard, donc vraiment désolée.

Je tiens à préciser que je n'ai pas cofondé Alternatiba, mais Alternatiba a été fondée je crois en 2012-2013. C'est une organisation climat qui a été l'administratrice des marches climat en France, une organisation qui a été fondée dans le Pays basque notamment par Jon Palais. Pour la petite rectification: j'ai cofondé le Front de mères, et c'est avec le Front de mères qu'on a effectivement fondé Verdragon. Il y a donc deux organisations qui sont à l'initiative.

Le rapport que je peux avoir à la littérature, à l'écriture de manière plus générale et à la littérature en particulier... Pour moi, c'est très important d'écrire quand on milite. Pour l'instant, les livres que j'écris sont des outils de lutte, des outils de lutte au sens où ils donnent à voir. À un moment donné, il y a une lutte à laquelle j'ai pu participer, et il s'agit, dans une histoire et un contexte où les luttes de l'immigration et des quartiers populaires sont largement invisibilisées... très régulièrement, je suis obligée de rappeler qu'il y a eu telle ou telle lutte parce que vraiment, on a l'impression qu'il ne se passe rien dans les quartiers populaires, qu'il ne s'est jamais rien passé dans les quartiers populaires.

C'est donc important pour moi, dans ce contexte, de dire: quand on mène une lutte, on fait un petit pas de côté et on prend deux-trois mois, pas plus, parce qu'il y a la question – je pense qu'elle doit être posée quand on parle d'écriture et de littérature – des conditions matérielles d'existence des auteurs et autrices. Mes conditions matérielles d'existence sont notamment les conditions de vie d'une mère de famille qui milite. Ça veut dire pas beaucoup de temps et pas beaucoup d'argent. C'est important aussi. Il n'y a pas beaucoup de temps pour faire ce pas de côté, se mettre à écrire et se retirer presque de sa famille, de son travail. Tout le monde ne peut pas se permettre de passer trois ans sur un projet d'écriture. Moi, c'est à peu près deux-trois mois à fond.

Il y a déjà cette question du pas de côté nécessaire pour donner trace de ce qui a pu être mené comme lutte, pour dire un

peu ce qui s'est passé, pour faire une trace de nos luttes aussi, de notre beauté, et ne pas laisser les groupes majoritaires, les organisations majoritaires faire le récit – quand elles le font – de ce qu'on a pu faire. Il y a donc déjà cette histoire de traces.

Par ailleurs, je conçois aussi le livre comme un outil de lutte pour préparer la suite, préparer l'avenir. Parce que là aussi, on manque d'outils de lutte, des outils antiracistes, des outils féministes, évidemment des outils qui donnent des éléments, une analyse stratégique sur ce qu'on peut faire, ce qu'il faudrait faire pour améliorer nos conditions de vie, le sort de nos enfants. Il y a donc aussi cette dimension de préparation de la suite. C'est un pas de côté aussi pour dire: «Bon, là, il faut réfléchir un petit peu au contexte, à la suite, aux entraves, à ce qui peut faciliter, favoriser...» On consacre un chapitre dans le livre à: «Quel projet politique? Qu'est-ce qu'on y met dedans?» J'ai donc un rapport très politique et très militant à l'écriture.

Pour ce qui concerne la littérature, c'est un projet que j'ai en ce moment où là, c'est vraiment de la littérature, c'est plus qu'un essai. Je me suis déjà essayée avec cette part plus écrite dans le livre. Il y a des petits dialogues qui ouvrent chaque chapitre très théorique, très politique. C'est un dialogue entre un père et une fille, et c'était une manière de donner à voir, grâce à la littérature – effectivement, je pense que ça fait sa singularité – plus de complexité, de subtilité pour quelqu'un qui, comme moi, écrit de manière très théorique, très carrée. L'écriture, c'est: «C'est comme ça qu'il faut faire, c'est comme ça qu'on a fait», etc. Là, les petites introductions permettent d'être dans quelque chose de plus poétique aussi, j'espère, en tout cas plus subtil.

Il y a un conte à la fin du livre aussi où il y a cette question de l'implication des enfants, de nos enfants, de mes enfants à moi. Pendant ces deux-trois mois sur ce petit pas de côté, j'ai dû répéter: «Non, mais plus tard, plus tard, on verra plus tard...» C'est aussi une manière de leur dire: «Voilà, il y aura quelque chose pour vous dans le livre.? C'est une mise en application de ce que je dis autour de l'écologie à hauteur d'enfant.

Je me suis mise à la place de quelqu'un qui est en train de lire le livre et qui voit passer un de ses enfants, qui l'attrape et qui lui dit: «Je vais te raconter l'essai à travers une histoire.» C'est ce

que je fais depuis des années auprès de mes enfants. J'espère que ça fonctionne un petit peu. Le capitalisme s'appelle «le roi des pistes». Pourquoi «pistes»? Parce que mes enfants n'arrivaient pas, quand ils étaient petits, à dire «capitalisme». Du coup, j'ai laissé «pistes», mais c'est surtout que dans cette histoire, ils sont très bien mis. Ils ont quand même une place glorieuse: c'est eux qui sauvent la planète, les enfants pirates. Et puis, on y est aussi en tant que parent. Il y a des histoires de dragons aussi, notamment le Verdragon, en référence effectivement à la figure des mères.

C.H.: Le Verdragon, c'est effectivement une référence à la figure des mères. Dans le cadre du Front de mères, la mère qui raconte ces histoires est une figure centrale. Mais de façon générale, la mère comme sujet politique, c'est vraiment novateur. Pourtant, c'est une façon de connecter et créer des communautés, parce que les mères – ou plus généralement les parents – peuvent être un socle, un point d'ancrage pour ces communautés.

Dans *La Puissance des mères*, vous expliquez notamment que l'État attend des mères, en particulier des mères racisées des quartiers populaires, qu'elles jouent un rôle de «mère-tampon»: qu'elles réduisent le champ des possibles de leurs enfants, les empêchent de sortir, les réconcilient avec l'injustice, leur apprenant à l'accepter les micro-agressions et les violences plus structurelles. Tout cela pour, à terme, les préparer au rôle subalterne que la société leur réserve. Votre projet, ce n'est pas moins que de rompre avec ce schéma. D'alerter les mères sur ces mécanismes, et de les mobiliser pour qu'elles deviennent actrices de la libération de leurs enfants – pour leur rendre tout le champ des possibles. Comment vous y prenez-vous? Parce que, vu de l'extérieur, cela semble presque surhumain.

F.O.: Il y a plusieurs dimensions, plusieurs échelles. Déjà, dans *La Puissance des mères*, je raconte à quel point ce féminisme majoritaire – jusqu'il y a quelques années – qui renvoie les mères à cette chose aliénante, pas intéressante, etc. – c'est un peu le propos de Simone de Beauvoir, par exemple, figure très importante, très classique dans le féminisme majoritaire français – ce féminisme-là s'est cassé les dents sur l'immigration. Il n'a pas pu pénétrer l'immigration parce que dans l'immigration, ce

n'est pas ça. Les mères, ce n'est pas cette chose aliénante. Il y a déjà dans l'immigration, et en réalité déjà dans les histoires de l'immigration et les histoires coloniales et postcoloniales, cette puissance des mères qui est déjà là.

Je parle notamment de l'Algérie. Depuis 1830, les mères ont leurs outils de lutte. Je parle d'un outil en particulier: le chant et la transmission. On a affaire à des mères dans les villages de l'Algérie. En 1830, l'Algérie est colonisée par la France, et une population qui refuse depuis le début cette colonisation va se battre avec des armes, certes, mais elle va se battre aussi via la transmission.

On a affaire à des femmes qui se retrouvent, qui font mine de préparer à manger, d'être là avec le blé, de parler du terroir, etc. C'est vraiment l'air de rien, ce n'est pas quelque chose de frontal, c'est quelque chose de beaucoup plus subtil, évidemment, puisque l'armée, le colon est là. L'air de rien, on raconte des petites histoires aux enfants et on leur dit qu'il faut libérer la terre. On ne le dit pas exactement comme ça – encore une fois, on parle du terroir, on parle de la nourriture, du blé, du pain – mais c'est une manière de dire aux enfants, de les armer pour plus tard.

C'est-à-dire que ces femmes, ces mères qui ont chanté, qui ont raconté, qui ont récité à leurs enfants des petites histoires toutes mignonnes, toutes gentillettes, et dont on ne perçoit pas forcément la dimension politique – en tout cas, on n'en perçoit pas la dimension politique – mais qui, en fait, à mon sens, ont largement participé à la déclaration de guerre de libération nationale en 1954, ont largement participé à la libération en 1962. C'est vraiment une manière de dire: les mères ont eu ce rôle politique de libération, et il a pu passer notamment par l'éducation et la transmission. Ça, c'est déjà une mise en perspective historique dans nos histoires aussi, dans ce qu'on peut raconter à nos communautés. Ensuite, comment faire? Il y a déjà de constater qu'aujourd'hui, dans les quartiers populaires, il y a des mères collectives, c'est-à-dire vraiment des organisations de mères qui prennent en charge le tissu associatif pour ce qu'il en reste, la solidarité, tout ce qui se passe. Déjà, ça, c'est faire un constat, donner à voir cette réalité, cette puissance des mères – je l'ai dit

tout à l'heure – il y a des luttes dans l'histoire anticoloniale, mais aussi dans les quartiers populaires aujourd'hui. Ça, c'est un travail, simplement, comme j'ai dit tout à l'heure, de traces. C'est de dire: «Aujourd'hui, dans les quartiers populaires, il y a ça.»

Mais effectivement, il y a aussi une dimension plus militante et plus stratégique qui consiste à dire: «Vraiment, on se fait avoir à ne pas se mobiliser suffisamment ensemble», donc en sortant des stratégies individuelles pour protéger nos enfants et leur permettre de grandir, de s'émanciper, etc. Là, il y a quelque chose qui n'est pas de l'ordre simplement de la constatation, mais effectivement un propos plus stratégique pour dire: «Si on se contente des stratégies individuelles dans lesquelles nous sommes enfermés – parce qu'on est dans un système qui monte les parents les uns contre les autres, les enfants les uns contre les autres, et c'est tout le système scolaire qui fonctionne à la performance, à la concurrence, la mise en concurrence – si on se contente de ces stratégies individuelles au nom de la réussite individuelle exceptionnelle, etc., vouloir extraire comme ça son enfant de la classe ouvrière, l'essentiel de nos enfants vont y passer. Il va y avoir des petites exceptions comme ça, et effectivement, le système a besoin de mettre en avant quelques exceptions en disant: 'Vous voyez, c'est possible.' Mais pour l'essentiel de nos enfants, ça va être de pire en pire.»

J'ai donc une proposition politique à faire aux mères en disant: «Venez, soyons solidaires, organisons-nous politiquement, sortons de nos foyers» – entre guillemets. Je souligne à un moment donné: «Les mères au foyer, quand elles ne sont plus employées, ce sont des mères comment...» Ces mères, c'est vrai qu'on a tendance à les voir en train de préparer la petite confiture de fraises, les petites choses à la maison, etc. Mais quand elles sont dans l'espace politique, qu'est-ce qu'elles deviennent?

Juste pour finir par rapport au contexte actuel, parce que je pense que vraiment, le contexte actuel est horriblement illustrant pour le livre. D'autant plus que moi, j'ai passé quelque temps sur les plateaux télé, radio, et on me demande de jouer la mère tampon. Il se trouve que j'ai écrit un livre dessus.

Que veut dire jouer la mère tampon? Un enfant qui a été tué il y a quelques jours, Nahel Merzouk qui avait 17 ans, il a

été tué d'une balle dans le thorax. Il y a une vidéo, heureusement, c'est-à-dire qu'on peut constater qu'il a été exécuté par un policier. Ensuite, ce qui doit se passer... ça ne se passe pas toujours, mais là, voilà la suite de ce drame: il y a un soulèvement, un soulèvement populaire. Il y a quelques poubelles qui brûlent, quelques petits trucs qui brûlent au démarrage dès la première nuit, et ensuite dans les autres quartiers populaires de France. Que fait l'État tout de suite? Que font les institutions, notamment les institutions médiatiques? Tout de suite, ils vont chercher les mamans. Bon, déjà la maman, pour commencer, donc la maman du jeune, mais ensuite les autres mamans. Le malentendu, c'est qu'on... Comme je suis fondatrice d'une organisation de mères, on se dit: «Bon, on va l'appeler. On va lui demander...» Et qu'est-ce qu'on nous demande? D'appeler au calme.

C'est là où je disais qu'il y a une illustration de ce que sont les mères tampon, en tout cas de ce qu'on attend des mères des quartiers populaires. C'est de dire: «Lorsqu'il y a soulèvement populaire – quelle que soit sa traduction, ça peut être effectivement ce qui brûle, mais ça peut être autre chose, il y a des choses plus politiques, entre guillemets – est-ce que vous appelez au calme?» Et en réalité, ce n'est pas «est-ce que vous appelez au calme?», c'est «il faut appeler au calme si vous êtes une mère responsable, un parent responsable, et si vous n'êtes pas laxiste», etc. – autant d'expressions qu'on avait déjà utilisées dans les années 2005 après que Zyed Benna et Bouna Traoré soient morts. Il y a eu soulèvement populaire: «C'est parce que les parents n'ont pas tenu leurs enfants à la maison, ils les ont laissé traîner dehors». Vous avez entendu Darmanin avant-hier qui a fait une déclaration où il a dit: «Les parents sont responsables. Attention, vous allez être punis par la loi, vous allez aller en prison parce que vos enfants n'ont pas à traîner dehors».

Le malentendu dont je parlais, c'est ça. C'est quand je suis dans les médias, on me dit: «Alors, vous appelez au calme?» Et c'est là qu'ils ne connaissent pas le livre – ils n'ont pas dû lire, évidemment, parce que dans ces espaces-là, ils ne lisent pas. Mais moi, je ne parle pas que de mère tampon pour décrire cette injonction faite aux mères, et notamment aux mères des quar-

tiers populaires. Je parle de mère dragon. Je dis justement: «Il ne faut pas appeler au calme, il ne faut pas appeler au calme». On n'a pas à appeler au calme. Ce n'est pas notre responsabilité si ce petit de 17 ans est mort. C'est la responsabilité de l'État français qui est engagée à travers son bras armé, la police.

Que fait l'État français pour que ces jeunes qui n'ont plus de perspective d'avenir – ce n'est pas tous les jeunes, une partie des jeunes qui, en France, et notamment ceux qui vivent dans les quartiers populaires, qui sont racisés – qu'est-ce que l'État français a à leur dire pour les rassurer, pour leur donner envie de faire autre chose que de brûler une poubelle? Parce que ceux qui brûlent une poubelle, s'ils pouvaient s'émanciper à l'école, s'ils pouvaient rêver, partir à l'aventure, ils ne brûleraient pas la poubelle. Et il n'y a pas un seul parent en France qui veut que son gamin de 13 ans se retrouve dehors à casser des vitrines. Ça n'existe pas, et dans les quartiers populaires non plus.

C'est bien la responsabilité de l'État français de dire: «Quel projet d'émancipation?» Cette notion de mère tampon, oui, effectivement, il faut la refuser. Je fais un travail pour qualifier cette injonction qui est faite, mais il y a aussi toujours un travail stratégique pour dire: «Comment on peut se libérer de ça?»

C.H.: Par le collectif. Vous dites que dans *Une écologie pirate*, vous écrivez sous forme de petits dialogues — mais en réalité, vous le faisiez déjà dans *La Puissance des mères*, où vous décrivez notamment des situations que vous avez vécues, pour illustrer comment une mère peut être dépossédée de son autorité, et accusée d'être une «mauvaise mère» presque dès la naissance de ses enfants. Ensuite, elle est souvent accusée de porter un projet politique masqué, voire un projet religieux fondamentaliste. Pouvez-vous en dire un peu plus?

F.O.: Les mères non blanches en France, elles n'aiment pas leurs enfants. On parle de ça. Quoi que vous disiez de politique – évidemment, parce que même si c'est préparer le couscous à la maison, il n'y a pas de problème – mais dès qu'on envisage de parler politique, de faire de la politique, et notamment de manière collective, là, tout à coup, on vous soupçonne d'agir selon un projet masqué. C'est vraiment mon expérience militante, mon expérience politique: quand je dis la lettre A, on en-

visage que derrière se cache la lettre B. J'ai beau dire... Alors, je veux, par exemple, l'alternative végétarienne. Ça commence avec ma fille, avec l'école de ma fille. Mais ensuite, ça devient un projet politique, et donc c'est un projet écologiste. On en fait une proposition écologiste parce que le Front de mères, cette organisation, c'est une organisation qui fait des propositions. Ça part d'une colère, effectivement, en 2016, notamment au fait que dans une organisation majoritaire – une organisation de parents, la FCPE – une revendication n'est pas reconnue comme telle, progressiste. Elle est qualifiée, elle est requalifiée d'islamiste, communautariste, etc.

Ça part d'une colère, effectivement. On se dit: «Ah, puisque c'est comme ça, allez, on se barre». Comme on dit: «On se barre». C'est souvent comme ça. Les minoritaires dans les organisations majoritaires finissent toujours par partir et par créer leur petit truc. On ne crée jamais directement une organisation minoritaire, évidemment. On préfère avoir de l'argent, des réseaux, un siècle et demi d'existence plutôt que d'être dans une cave avec même pas une machine à café. Donc le communautarisme en question, c'est vraiment n'importe quoi quand on connaît un petit peu l'histoire des organisations minoritaires, notamment dans les quartiers populaires.

Toujours est-il qu'on sort et on va créer notre petite organisation. Là, on travaille, et donc on sort de la seule colère, et on est force de proposition. Nous, on fait de très belles propositions au sein du Front de mères. C'est ça aussi qu'il faut dire: on ne se contente vraiment pas de dénoncer, de critiquer. Je trouve aujourd'hui que le génie politique aujourd'hui en France – et puis peut-être créatif, en tout cas le génie politique – il est dans les quartiers populaires, il est dans la population non blanche. Vraiment, ce qu'on propose à chaque fois soit est invisibilisé, soit est récupéré. Quand c'est récupéré, on ne source pas. C'est pour ça qu'on a toujours l'impression qu'il ne se passe rien dans les quartiers, parce qu'en réalité, quand quelque chose commence à émerger, on cherche à invisibiliser, et dès que ça marche, là, on récupère. Ce que je veux dire, c'est que quand on propose quelque chose – parce qu'on a une organisation, une force de proposition – quand on propose quelque chose, ce n'est jamais

lu comme un projet progressiste. C'est jamais vu comme un projet féministe quand il est féministe, antiraciste quand il est antiraciste, écologiste quand il est écologiste. Non, il est qualifié et réduit à deux mots lorsqu'il s'agit de personnes non blanches et musulmanes: «communautariste» et «islamiste». C'est les deux mots qui reviennent tout le temps.

«Tu veux l'alternative végétarienne, mais en réalité, ce que tu veux, c'est le halal. Et en fait, le halal, c'est le début, mais en réalité, ce que tu veux, c'est islamiser l'école et la société française et le monde entier et l'univers.» Vraiment, il y a ce truc autour de l'islamisme avec aussi une dimension vraiment complotiste. C'est-à-dire que vraiment, on m'a inventé des origines. J'ai vu au fur et à mesure des années une dimension complotiste: on m'a inventé un père tunisien, une mère en Arabie Saoudite. On a dit qu'en fait, en réalité, moi, je ne porte pas le voile, mais je l'ai porté, et quand bien même... Et avec une expression qui est assez horrible d'ailleurs – je la restitue dans le livre – «Elle n'a plus le voile sur la tête, elle l'a dans la tête». Donc avec ce truc, on dit: «Voilà, il y a un projet masqué». Mais c'est quoi, ce projet? Moi, ça fait 20 ans que je milite, mais il est masqué. Il est où, l'organisation pour laquelle je travaille, cette organisation secrète? En fait, en 20 ans, je suis vraiment nulle, et l'organisation secrète, elle est encore plus nulle que moi, parce que pour l'instant, tout ce qu'on a fait, c'est l'alternative végétarienne – on a gagné – bon, voilà, ce qui s'est passé. On a mené un projet sur les écrans. On nous a dit à l'époque: «Oui, mais en fait...» Parce que nous, on luttait contre la surconsommation des écrans – dès lors qu'on sait, et ça, à chaque moment, on s'appuie sur des données sociologiques de base –, les enfants des classes populaires surconsomment des écrans, et ça a de forts effets sur leur concentration, leur scolarité, etc., puis leur psychisme, leur épanouissement. Bon, on lutte contre cette surconsommation. On se dit: «Non, là, on ne va pas trouver d'islam, ça ne peut pas être possible, etc.» Si, si, on a été accusés d'être djihadistes. En fait, les djihadistes ne veulent pas la télé à la maison, ils ne veulent pas internet, etc., parce qu'ils ont peur de l'occidentalisation de leurs enfants.

Donc, si, si, en réalité, même là... Il y a Verdragon. Donc Verdragon, il y a une AMAP¹. Mais en quoi c'est le Yémen? Enfin, quel rapport avec l'Arabie Saoudite? Mais c'est quand même... Il y a vraiment cette idée – et c'est ce que je disais pour commencer – cette idée de projet masqué est totalement liée à l'incapacité de voir de l'amour et de l'affection chez les parents non blancs, et notamment ceux qui vivent dans les quartiers populaires, vis-à-vis de leurs enfants.

C'est impossible d'envisager que peut-être, quand on demande l'alternative végétarienne, que les enfants consomment moins d'écrans, ou avoir un lieu comme ça tranquille où ils jouent, etc., c'est impossible d'envisager que peut-être on le fait parce qu'on aime nos enfants, tout simplement, donc c'est dans leur intérêt. Voilà un peu comment se définit cette histoire de projet masqué.

Ce que je dis tout de suite – mais on aura l'occasion d'en reparler – c'est que depuis cette histoire... On parle beaucoup d'entraves. Donc effectivement, le fait d'être stigmatisé, d'être taxé de communautariste, d'islamiste...

Petite parenthèse qui est assez marrante: à un moment donné, j'ai été taxée de «facho vegan» – pas de facho, pas de vegan, mais de facho vegan – et j'étais super contente parce que... et même les camarades des Soulèvements de la Terre, etc., quand ils ont été accusés d'écoterroristes, etc., en fait, ils ne se rendent pas compte que moi, à l'époque, écoterroriste, franchement, je trouvais ça super parce qu'en fait, je me retrouvais avec des insultes vraiment dédiées aux personnes non blanches: islamiste, communautariste, etc. Et ça, ça va en prison. C'est des vrais trucs. On peut vous tirer une balle dans la tête parce qu'on vous considère comme terroriste, comme islamiste. Et quand on m'a dit «facho vegan», là, tout à coup, j'accédais à une insulte de Blancs, parce que facho vegan, c'est vrai qu'il y a facho qui n'est pas une bonne nouvelle, mais vegan... et vegan, au moins, reconnaissait le fait que peut-être, oui, moi, je défends une alternative végétarienne parce que je suis moi-même végétarienne,

¹ Une AMAP, ou Association pour le Maintien d'une Agriculture Paysanne, est un partenariat entre un groupe de consommateurs et une ferme paysanne.

etc. Donc là, tout à coup, j'accédais à une insulte de Blancs. Je referme la parenthèse.

Ce que je veux dire, c'est que c'est vrai qu'il y a toutes ces entraves, il y a cette disqualification, mais il y a aussi un projet politique. Il ne faut pas oublier que nous, on ne fait qu'avancer.

Mais ce que je veux dire, c'est qu'il y a, oui, toutes ces intrusions, cette disqualification, cette hostilité, mais il y a aussi un projet politique. Et ça, il ne faut pas l'oublier. Moi, je le dis de plus en plus: on ne fait qu'avancer, en fait. Vous disiez tout à l'heure que c'est un projet minoré, qu'on n'est pas nombreux... Oui, politiquement, nous sommes une minorité, mais dans les faits, ça représente des millions de personnes en France: les personnes non blanches, les personnes musulmanes, les habitant·e·s des quartiers populaires... c'est plusieurs millions.

Et si je fais un simple bilan du Front de mères, lancé en 2016, je peux dire qu'on a tout gagné. Bien sûr, je prends le temps de dénoncer, de critiquer – c'est nécessaire –, mais je vois aussi tout ce qu'on a obtenu. Par exemple, sur la Maison Verdragon, on l'a obtenue après cinq ans de lutte, dans une autonomie totale. On n'est ni un parti politique, ni un syndicat, ni la CGT, et pourtant on a tenu. On a tenu face à tout le monde: les Printemps républicains, la gauche, la droite, l'extrême droite... tous étaient contre nous. Et malgré tout, on a gagné.

Autre exemple: à Bagnolet, dans un quartier où les ascenseurs étaient en panne depuis trois ans, on a mené un combat collectif. Résultat: le bailleur social a investi deux millions d'euros pour remettre en état les ascenseurs. Et c'est une victoire unique en France, obtenue par un collectif autonome. On a aussi gagné sur le droit de ne pas payer de loyer dans ce lieu — et on l'a gardé, malgré toutes les attaques. Sur la terre, sur le végétarisme, sur Verdragon... je ne m'attendais pas à autant d'attaques, mais elles sont venues. Et on a tenu bon.

Ce que ça montre, c'est que notre détermination paie. Que notre projet politique est solide, qu'il parle à d'autres, à des gens qui partagent le même vécu, les mêmes discriminations. Et ça, il faut le voir. On avance. Et peut-être qu'on est beaucoup plus nombreux et nombreuses que ce qu'on croit. Quand on dit: «La France est fasciste, raciste, l'extrême droite va prendre le pou-

voir...» — c'est vrai, mais peut-être qu'on ne se compte pas assez, qu'on ne se voit pas assez.

Moi, je pense qu'il y a un projet d'émancipation, un projet de libération, et qu'on peut y arriver. La question, c'est: quelle stratégie? Mais il n'y a aucune raison pour qu'on soit moins bon·nes en stratégie que ceux qui portent cravate et costard. Nous aussi, on sait réfléchir, construire, anticiper. Et moi, de plus en plus, j'insiste là-dessus: on peut gagner. Il ne faut pas désespérer.

C.H.: D'accord. Je vais vous poser une dernière question avant d'ouvrir la discussion à la salle, car nous sommes ici dans un esprit d'échange, et je ne voudrais pas trop monopoliser la parole — ce sera sûrement encore plus riche avec les interventions du public. J'ai remarqué que vous avez, dès le début, su créer des alliances et encourager une convergence des luttes. Vous articulez la lutte des mères racisées — donc une lutte féministe — avec la lutte écologiste, et plus récemment encore avec des combats comme celui porté par Adama climat, autour du mot d'ordre «On veut respirer». Quelle est, selon vous, la prochaine étape? Vers où va cette dynamique de convergence?

F.O.: Oui, il y a plusieurs étapes. Moi, je viens d'une culture politique de l'alliance. Cela dit, il ne faut pas idéaliser la gauche: vous avez mentionné à quel point les partis politiques, y compris à gauche, ne soutiennent pas nos luttes — alors que, dans la logique de la gauche, ils devraient. Mais en réalité, dans beaucoup de villes historiquement tenues par la gauche, notamment en banlieue rouge, le pouvoir politique repose justement sur la dépossession des quartiers populaires. C'est pourquoi, parfois, c'est plus difficile de lutter avec la gauche qu'avec la droite: elle travaille activement à empêcher les habitant·e·s des quartiers de prendre la parole, de s'organiser, de se renforcer.

Chaque fois qu'on parle en notre nom, chaque fois qu'on s'organise, on enlève du pouvoir à ceux qui parlent à notre place: pouvoir symbolique, pouvoir politique, mais aussi économique. Il faut le dire: prendre la parole, c'est aussi remettre en cause des revenus. J'ai vu des élu·e·s prêts à tout pour garder 1 000 euros par mois pendant cinq ans. Quand nous, on affirme: «Ne parlez pas à notre place, on va le faire nous-mêmes, pour nous, pour nos enfants», on remet tout un système en question. Et dans ce

système, la gauche n'a souvent aucun intérêt à soutenir l'émergence d'une autonomie politique des quartiers populaires.

On ne peut pas faire le deuil total de la gauche. Moi, je me situe encore à gauche, du côté des forces radicales. Comme beaucoup de militant-e-s et d'intellectuel-le-s antiracistes, on garde un pied dans la gauche par survie. Parce qu'on n'a presque rien: pas de médias, pas de librairies, pas d'espaces pour faire vivre nos idées. Même *Kiffe ta race* a disparu. Même *Verdragon*, la seule maison d'écologie populaire en France, a été attaquée de toutes parts. Donc, oui, on garde un pied dans la gauche – mais il faut aussi en avoir un dehors, dans l'autonomie politique.

Il ne s'agit pas d'entrer dans les grandes structures pour les transformer de l'intérieur. J'y crois peu. L'entrisme, ça brise les gens. Moi, deux minutes dans une réunion de la FCPE, j'étais en larmes. C'est trop violent pour les personnes minorisées. Je crois beaucoup plus au renforcement d'organisations autonomes, mais en alliance avec les mouvements progressistes: les féministes, les écologistes, les anticapitalistes, etc. C'est stratégique: ce qui nous guide, c'est l'égalité et la dignité humaine. Et pour y arriver, il faut réfléchir ensemble, construire des alliances sans naïveté.

Un tournant, ça a été 2020, avec la convergence autour de «On veut respirer», un texte porté par le comité Adama et le Front de mères, qui faisait le lien entre justice sociale et justice écologique. Ce moment a été fort, car pour la première fois, des organisations issues du centre se sont déplacées vers la périphérie, à Beaumont-sur-Oise. Ça change tout. Jusqu'ici, on demandait aux quartiers de venir «renforcer le front», d'apporter leur énergie, d'être utiles. C'est une logique coloniale: les quartiers populaires comme force de travail militante, comme chair à manifestation.

Mais là, on a vu un déplacement réel du centre vers la périphérie, malgré les difficultés – même aller à Beaumont, ce n'est pas simple, il y a toujours des «travaux», des empêchements symboliques. Ce déplacement est politique. Et malgré les tensions inévitables entre organisations minoritaires et majoritaires, on a avancé. Quelque chose est né là. Je n'en dis pas plus, mais si ça vous intéresse, on pourra en discuter.

C.H.: Merci infiniment, Fatima Ouassak, pour cet échange riche, puissant et lucide. Vous nous avez rappelé que l'émancipation ne passe pas seulement par des idées, mais aussi par des structures concrètes, des alliances, des lieux, des mots – et surtout par la détermination collective. À travers vos engagements, vos livres, vos prises de position, vous ouvrez des espaces pour celles et ceux qu'on empêche de parler, pour celles et ceux qu'on réduit au silence ou à la caricature. Nous allons maintenant ouvrir la discussion à la salle, afin de poursuivre ce moment de partage dans l'esprit du festival: un espace où les voix trop souvent marginalisées peuvent résonner, s'écouter, se répondre – et, peut-être, s'organiser ensemble. Merci encore.

Kathryn Kleppinger

Entretien avec Ridha Aati: le roman social marseillais

Cette conversation a eu lieu le 22 mai 2025, d'abord au Monticole Culinaire. Situé au Plan d'Aou dans les Quartiers Nord de Marseille, ce restaurant solidaire soutient la formation des cuisiniers et entrepreneurs et fournit des plats aux publics de proximité et aux entreprises voisines¹. La discussion s'est poursuivie à la salle de lecture de l'ACELEM, évoquée dans les paragraphes suivants.

Kathryn Kleppinger: Ma première question porte sur les circonstances de publication de votre premier roman, *La cité du fada* (l'Écailler du Sud, 2000). Vous l'avez publié à un âge assez jeune si j'ai bien compris?

Ridha Aati: D'abord, la lecture a éclairé toute mon enfance. Mes premiers voyages dans les livres m'ont emmené partout: avec le Club des Cinq, sur le Mississippi avec Tom Sawyer, dans la Provence de Pagnol avec *La Gloire de mon père* et *Le Château de ma mère*, à la chasse aux trésors avec Stevenson. Et bien sûr, il y avait aussi les BD qui nourrissaient mon imagination. Je me souviens particulièrement d'un été chez mon oncle. Sur sa bibliothèque, deux gros livres ont attiré mon attention: *Les Misérables* et *Quatrevingt-treize* de Victor Hugo. À quinze ans, je me suis lancé dans ces pavés! J'ai découvert avec émerveillement le pouvoir des mots pour raconter l'humanité dans toute

¹ <<https://lesgrandestables.com/category/le-monticole/>>, consulté le 9 octobre 2025.

sa complexité. J'ai compris que la littérature pouvait aussi parler de société, de politique.

Mon premier roman, *La cité du fada*, est né d'une belle initiative à Marseille. Tout a commencé dans ma cité La Solidarité, où des animateurs de l'ACELEM (Association Culturelle d'Espaces Lecture et d'Écriture en Méditerranée) organisaient des ateliers d'écriture pour encourager les gens du quartier à écrire². Les directeurs, Ouassila et Youmix, m'ont proposé, avec deux copains (Farid et Nordine), de créer une œuvre qui parlerait de notre quartier. L'idée, c'était d'inspirer les jeunes à venir à l'espace lecture. L'association nous a mis en contact avec une écrivaine qui nous a appris les ficelles du métier: comment construire une histoire, créer un synopsis, développer les personnages, l'intrigue, le climax... Je n'ai jamais été aussi attentif que quand cette professionnelle m'expliquait tout ça! Mes deux copains ont vite abandonné, l'un tout de suite, l'autre au bout d'un mois. Je me suis retrouvé seul, mais j'ai continué parce que j'y croyais vraiment: donner une voix à notre quartier et peut-être, grâce aux mots, changer le regard que les jeunes portaient sur la littérature et sur eux-mêmes. C'était un défi positif.

K.K.: Pourriez-vous expliquer un peu plus cette idée d'un défi positif?

R. A.: Je voulais voir si j'allais tenir jusqu'au bout ou pas. L'écriture a pris un an. À l'époque, je travaillais dans la grande distribution et j'écrivais le soir. C'était mon moment à moi, le seul où je pouvais penser à autre chose. Après avoir perdu mon père, j'avais dû arrêter mes études pour faire vivre ma famille. Quand le centre commercial du Grand Littoral s'est construit, c'était une aubaine pour notre coin touché par le chômage et les difficultés. En plus, on me proposait un CDI! D'ailleurs, je raconte cette période dans une nouvelle qui s'appelle «Ma destinée». Un monde impitoyable qui m'a ouvert les yeux sur les conditions vraiment dures des employés.

Mes journées dans cet hypermarché étaient épuisantes: debout pendant des heures à ranger les rayons, passer commande, récupérer les marchandises, supporter le bruit constant et

² <<https://www.acelem.org>>, consulté le 9 octobre 2025.

parfois l'énerverement des clients. Je travaillais souvent en horaires décalés, avec des pauses ridicules et une pression de tous les instants pour tenir le rythme. Rentrer chez moi après ces dures journées et trouver encore la force d'écrire, c'était parfois du miracle. Mais c'est justement ce contraste qui alimentait ma créativité. L'écriture, c'était devenu mon refuge, ma façon de résister. Vers 21h, je m'installais devant mon ordinateur et je m'échappais dans «l'univers de la cité du fada» jusqu'à 23h. Cette double vie; employé le jour, écrivain la nuit, m'a appris une discipline et une ténacité que je n'aurais jamais eues autrement. Cette expérience a complètement façonné ma vision du monde et ma façon d'écrire.

J'ai eu la chance de rencontrer Jean-Claude Izzo à la bibliothèque de Saint-André en 1998. Cette rencontre a été très forte. Quand je lui ai parlé de notre projet d'écriture sur la cité, ses yeux se sont illuminés. Il m'a écouté avec une vraie attention, en posant des questions qui montraient qu'il s'intéressait vraiment aux voix de nos quartiers populaires. Ce moment avec lui, je ne l'oublierai jamais. Je ne savais pas qu'il était malade à l'époque. Le Destin a voulu que mon roman *La cité du fada* sorte en octobre 2000, quelques mois seulement après sa mort en janvier. Une fois mon manuscrit terminé, quand les animateurs ont enfin lu mon manuscrit, leur réaction m'a bluffé. Ils m'ont dit de ne pas m'arrêter à l'atelier et de tenter le coup avec un éditeur. Ça m'a complètement déstabilisé. Dans mon monde, dans mon éducation, l'édition c'était un truc inaccessible, presque magique. Je n'avais jamais osé imaginer que c'était possible pour moi.

K.K.: Comment décririez-vous *La cité du fada*, pour des gens qui ne connaissent pas le roman?

R.A.: Avec *La cité du fada*, j'ai voulu raconter mon Marseille, celui que je connais intimement. C'est l'histoire de Farid qui revient dans sa cité La Solidarité après un exil à New York, et retrouve ses amis d'enfance Doumé et Philippe. J'ai tissé une intrigue où l'amitié, la trahison et une chasse au trésor s'entremêlent face à une mafia locale.

Ce roman est né de mon désir de montrer la vraie richesse de nos Quartiers Nord, loin des clichés. Chaque personnage, de la

mère de Farid, forte et digne, à Djami «le fada», en passant par le vieux Dimitri et ses rêves de trésors. Ils incarnent tous une facette de cette humanité que j'ai côtoyée toute ma vie. Marseille n'est pas un simple décor dans mon récit, mais un personnage vivant qui influence le destin de tous. J'ai écrit ce livre pour donner une voix authentique à ces lieux et ces gens qui m'ont façonné, pour que le lecteur puisse enfin voir au-delà des préjugés et découvrir la véritable âme de nos cités.

K.K.: Comment vos amis et collègues ont-ils réagi au manuscrit?

R.A.: Quand le livre est sorti, ça a fait du bruit dans notre quartier. Une bonne partie des personnages de mon histoire étaient inspirés des habitants de La Solidarité, de ces visages qu'on croise tous les jours. Cette dimension locale a provoqué une réaction à laquelle je ne m'attendais pas du tout: dès que le livre a commencé à circuler, les jeunes du quartier venaient me voir avec une curiosité mêlangée d'impatience.

«Est-ce que j'y suis?» «Pourquoi tu ne m'as pas mis dedans?» Ces questions, parfois posées comme des reproches, révélaient quelque chose de fort: ils voulaient exister dans ces pages, être reconnus, rester pour toujours. Ce qui m'a le plus marqué, c'était leur étonnement sincère. L'idée que leur quartier, leur monde, leurs vies puissent devenir de la littérature, c'était une révélation pour eux. Comme s'ils découvraient soudain que leur existence méritait d'être racontée, que leurs histoires avaient de la valeur. Après la publication, ils ont vu débarquer des chaînes de télé, des radios, des journalistes, tous venus s'intéresser à notre histoire et, pour la première fois, de manière positive.

Je pense souvent à Marcel, qui n'a jamais pu tenir ce livre dans ses mains. Il est parti d'une mort naturelle avant la publication. Son absence me rappelle à quel point nos vies sont fragiles et combien il est important de préserver nos souvenirs communs. J'ai voulu, à travers ces pages, lui rendre hommage pour qu'une partie de lui continue de vivre.

K.K.: Et donc vous avez décidé de poursuivre la publication?

R.A.: Décider de publier, c'était presque de l'inconscience. Notre situation géographique nous mettait déjà à l'écart du

monde littéraire: on était à Marseille, loin de Paris et de ses réseaux, et plus précisément dans un quartier nord tellement à l'écart qu'au-delà, comme je dis souvent, «ce n'est plus Marseille». Cette position d'extrême périphérie rendait l'aventure de l'édition encore plus improbable.

Pourtant, un petit espoir s'est présenté. Je lisais régulièrement les critiques de polars dans *La Provence*, surtout celles de Patrick Coulomb. Dans un moment d'audace, j'ai décidé de le contacter directement. Lors de notre rendez-vous au siège du journal, je lui ai donné mon manuscrit avec une demande modeste: «Si vous le trouvez intéressant, peut-être pourriez-vous mentionner dans vos critiques que des jeunes des Quartiers Nord ont écrit un roman et cherchent un éditeur». Il m'a juste promis une réponse la semaine suivante.

Le retour à *La Solidarité* s'est fait avec une vague de doutes. Dans ma voiture, la réalité de mon geste m'a frappé: j'avais donné mon texte à un homme qui lisait tous les jours des œuvres majeures du genre. La semaine qui a suivi a été un calvaire d'attente, amplifiée par son silence. Malgré ma honte et mon angoisse, j'ai finalement trouvé le courage de l'appeler, prêt à recevoir des critiques. Sa réponse a été aussi courte qu'inattendue: «Ridha, il faut absolument que je te voie!»

K.K.: Patrick Coulomb s'intéresse donc au manuscrit?

R.A.: La rencontre avec Patrick Coulomb a tout changé dans ma vie. Je suis allé à *La Provence*, partagé entre espoir et angoisse. Autour d'un café, il m'a dit ce qu'il n'avait pas voulu me confier au téléphone: «Écoute, Ridha, j'ai lu ton manuscrit et avec quelques amis, on est en train de créer une maison d'édition, L'Écailler du Sud. On serait fiers de publier ton texte».

Sa justification m'a vraiment touché. Il voyait dans mon histoire non seulement «une belle histoire», mais aussi un témoignage venant d'un monde que lui et ses collègues ne connaissaient pas spécialement. Mon manuscrit leur donnait un regard authentique sur une réalité souvent caricaturée. Ce moment était presque irréel. Je me souviens avoir pensé: «Mais qu'est-ce qui se passe?» Je n'arrivais pas à comprendre. Le changement a été vertigineux: du jeune des Quartiers Nord qui écrivait le soir après son boulot dans la grande distribution, je me suis retrouvé

à signer des contrats d'édition et à participer à des salons littéraires. Cette reconnaissance a complètement changé ma vision de moi-même et des barrières que je croyais impossibles à franchir.

K.K.: Comment vous avez vécu cette période? Comment s'est passé le contact avec votre public?

R.A.: Une des expériences les plus marquantes de cette aventure, c'est l'histoire d'Olivier, un prof d'Orgon (un petit village des Bouches-du-Rhône). Il a monté tout un projet pédagogique autour de *La cité du fada*, en utilisant mon roman comme porte d'entrée vers la littérature pour ses élèves de quatrième. Ce qui me touche énormément, c'est que ça dure: chaque année (ça fait 5 ans maintenant), une nouvelle génération d'élèves fait le voyage jusqu'à La Solidarité. Ils visitent les lieux du récit, me posent des questions, s'approprient cette histoire qui devient, d'une certaine façon, aussi la leur.

Voir ces jeunes vraiment accrochés à l'histoire, ça me rend fou de joie! Je n'arrive même pas à décrire ce que je ressens. Cette expérience m'a fait comprendre le vrai pouvoir de la littérature: elle réussit à créer des ponts entre des mondes qui ne se seraient jamais rencontrés autrement.

Savoir que les mots que j'ai assemblés continuent de tourner dans la tête des autres... c'est ça qui me motive le plus. À chaque fois que je vois le plaisir dans les yeux de ces lecteurs, la façon dont le texte fait travailler leur imagination, cela me donne envie de me remettre à écrire, encore et encore. C'est un peu comme si mes histoires avaient leur propre vie. Elles partent de chez moi et elles vont vivre ailleurs, dans d'autres têtes³.

K.K.: Quelque chose qui m'a frappée dans *La cité du fada*, mais aussi dans votre deuxième roman *Les Bienveillants* (L'Écailler du Sud, 2006) c'est qu'il y a un mélange de genres littéraires. Ce n'est pas que du polar. Il y a des aspects d'un thriller, mais il y a aussi un peu le récit quotidien des Quartiers Nord. Un mélange de témoignage et de mystère. Pourriez-vous expliquer pourquoi et comment vous avez choisi cette approche?

³ Les réactions des élèves de 2023 sont présentées ici: <<https://www.site.ac-aix-marseille.fr/clg-montsauvy/spip/Rencontre-avec-l-auteur-de-la-cite-du-Fada-Ridha-Aati.html>>, consulté le 9 octobre 2025.

R.A.: Mon choix de mélanger les genres, ce n'est pas par hasard. Au départ, j'ai pris la structure du polar comme une sorte d'appât, l'intrigue policière, ça accroche, ça donne envie de tourner les pages. Ce n'était pas juste pour faire joli, mais vraiment pour ma mission de base: rendre la littérature accessible à ceux qui se sentent exclus.

Ça vient de ma propre expérience de lecteur. Mark Twain, pour moi, c'est le modèle parfait. Une écriture simple, sans chichis, mais pleine d'humanité. Quand je lisais Tom Sawyer, je me sentais tout de suite connecté, je me reconnaissais. Cette littérature «sans fioriture» qui «parle à tout le monde», c'est exactement ce que je veux faire.

Je voulais créer des histoires où les gens des quartiers pourraient se retrouver, tout en donnant aux autres lecteurs une vraie fenêtre sur notre réalité. Pas du folklore, du vrai. Le cadre du polar, ça m'a permis de mélanger le mystère avec le témoignage social. De transformer le quotidien de nos quartiers, parfois invisible pour les autres en quelque chose de littérairement intéressant. Bon, je reconnais humblement que je n'ai pas encore la maîtrise de mes prédecesseurs dans le genre! Mais cette fusion entre tension narrative et chronique sociale, c'est ça qui me fait écrire. C'est un équilibre que je continue de travailler. L'objectif? Que mes histoires touchent au-delà des frontières qui nous séparent trop souvent.

K.K.: Et la fiction? A votre avis, quelle est l'importance donc d'inventer des histoires?

R.A.: Inventer des histoires, c'est donner aux gens la permission d'explorer des vies qu'ils ne vivront jamais, de ressentir des émotions qu'ils n'oseraient pas s'avouer, de comprendre des perspectives qui leur sont étrangères. Quand je crée un personnage qui traverse une épreuve, mes lecteurs traversent cette épreuve avec lui. Ils en ressortent... différents.

La fiction, c'est un laboratoire d'empathie. Dans la vraie vie, on ne peut pas revivre nos erreurs, on ne peut pas voir à travers les yeux d'un autre. Mais dans un roman? On peut être le héros «Farid», le méchant «Antar», la victime «Djami», le rebelle «Marcel...» parfois dans la même histoire.

Je me sers de ce style pour ouvrir les fenêtres de mon monde qu'on regarde souvent de travers. Vous savez, ces communautés qu'on dit «pauvres»... je les trouve riche! Pas en euros, bien sûr, mais en histoires, en traditions, en humanité. C'est pour ça que mes romans sont remplis de personnages aux noms qui reflètent cette mosaïque culturelle.

Je me souviens de cette période où Arméniens, juifs, Maghrébins et tant d'autres partageaient leurs histoires, leurs traditions. Une osmose quotidienne qui semblait naturelle. La fiction me permet de capturer cette réalité vécue, de lui donner une longévité alors qu'elle s'effrite dans le pays d'aujourd'hui. C'est devenu ma façon de sauvegarder ces moments de grâce. Parce que si on ne les raconte pas, qui s'en souviendra? Cette harmonie-là, elle mérite qu'on se batte pour ne pas la laisser disparaître complètement.

K.K.: Vous avez déjà abordé un peu ce sujet, mais les Quartier Nord représentent quelque chose de spécial dans vos œuvres. Pourriez-vous parler de l'importance de ce site spécifique d'abord en tant que population, mais aussi en tant que site avec sa beauté naturelle, sa situation géographique aussi?

R.A.: Ah, les Quartiers Nord! Vous savez, c'est le grand paradoxe marseillais. Géographiquement, c'est un cadeau du ciel: des collines qui dominent la Méditerranée, une vue imprenable sur les îles du Frioul, des couchers de soleil à tomber par terre. Le mistral qui nettoie tout, cette lumière dorée unique au monde... Quand j'étais gamin, je montais sur les hauteurs des terrasses des bâtiments, et je me disais: Waou, on vit dans le plus beau décor du monde! La mer à perte de vue, les calanques au loin, cette nature sauvage qui résiste encore.

Mais voilà le drame: cette beauté naturelle contraste violemment avec l'abandon humain. Nous avons les plus beaux panoramas de Marseille, mais les services publics les plus dégradés. C'est comme si on nous avait donné un palace... sans électricité ni eau courante.

Dans mes romans, cette géographie devient métaphore. Mes personnages vivent cette schizophrénie: ils contemplent la beauté du monde depuis leurs fenêtres, mais descendent dans des halls d'immeubles où les ascenseurs ne fonctionnent plus par

manque d'entretien. Cette tension entre le sublime et le sordide, c'est l'*âme des Quartiers Nord*.

Ce qui me semble injuste c'est de voir des médias mainstream débarquant chez nous uniquement quand il y a un règlement de comptes, un incendie de voiture! Toutes les chaînes rappliquent avec leurs caméras. Mais les 99% qui se lèvent chaque matin, qui bossent, qui élèvent leurs gosses, qui créent des associations, qui font vivre les commerces? Eux, ils sont invisibles! Jamais une caméra pour filmer Fatima qui aide aux devoirs dans sa cage d'escalier, ou Youssouf qui répare gratuitement les vélos des gamins du quartier.

Cette obsession du fait divers, ça nous tue! On réduit 100 000 habitants à quelques voyous. C'est comme si on jugeait tout Paris sur les pickpockets du métro! De mon côté j'essaie de rééquilibrer en racontant l'autre histoire; celle des héros du quotidien qu'on ne voit jamais au 20h. Parce que la vraie info, elle est là: dans ces vies ordinaires et extraordinaires qui font que nos quartiers tiennent debout malgré tout. Allumer les projecteurs sur ceux qui brillent dans l'ombre. Rendre justice à cette majorité silencieuse qui mérite mieux que l'indifférence.

K.K.: Du côté de votre processus, ça m'intéresse aussi. Vous avez parlé de la salle de lecture où vous avez découvert la littérature, mais votre processus d'écriture, comment vous développez vos intrigues, votre vision de vos publications?

R.A.: Je ne suis pas du genre à me presser quand j'écris. Je laisse les idées mûrir tranquillement. L'écriture, pour moi, est indissociable du mouvement, je marche beaucoup, je prends les transports en communs, j'observe, je voyage quand les circonstances le permettent. Le fait de bouger physiquement, ça stimule aussi mes idées. Ça m'aide à sortir de mon identité purement marseillaise pour m'inspirer d'influences venues d'ailleurs.

Ma bibliothèque intérieure est peuplée d'auteurs variés qui façonnent ma sensibilité: Hemingway, George Pelecanos, Dennis Lehane, Marc Twain, Victor Hugo, Marcel Pagnol, des écrivains dont j'admire la capacité à capturer l'essence d'un lieu tout en touchant à l'universel. Leurs œuvres coexistent avec l'inspiration quotidienne que m'offre Marseille, cette constellation de

villages où chaque commerce devient un théâtre humain. Mon truc, c'est de m'installer dans un café par exemple et de jouer l'observateur discret. J'écoute les conversations, je capte les rythmes, les expressions qui me marquent. Mon carnet se remplit de ces petits bouts de vie, que je retrouve plus tard dans mes histoires.

Je prends mon temps. C'est ma façon de faire. Je laisse mes idées mijoter tranquillement, prendre de la hauteur, se poser. Ça permet à mes histoires de mûrir, de trouver leur cohérence et leur profondeur.

Je refuse qu'on m'enferme dans une case, que ce soit au niveau de l'identité ou du style. Bien sûr, j'ai lu des auteurs marseillais comme Izzo, Carrese ou Patrick Coulomb qui est d'ailleurs mon éditeur. Mais hors de question qu'on me colle l'étiquette «littérature régionaliste»! D'ailleurs dans mes deux romans *La cité du fada* ou *Les Bienveillants*, je parle de Marseille, mais aussi des U.S.A, du Liban...

Ce que je cherche, c'est rester ouvert en permanence. Créer ce dialogue entre le particulier et l'universel, entre mes racines locales et le monde extérieur. Je ne veux pas me limiter à un seul territoire, même si Marseille reste évidemment importante pour moi.

K.K.: Vous incorporez des commentaires sociopolitiques, mais de manière plutôt subtile. Le racisme, la discrimination, ce n'est pas le sujet principal, mais c'est peut-être encore plus puissant parce qu'on est déjà lié aux personnages quand on découvre leurs difficultés liées à ces sujets. J'imagine que vous êtes aussi sensible au risque de la récupération ou de la présentation limitée de vos romans?

R.A.: Pour les questions sociopolitiques, j'ai ma petite méthode. Je préfère y aller en finesse plutôt que d'asséner des vérités. Au lieu de mettre ces sujets en première ligne, je les glisse dans l'histoire, je les tisse dans le récit. Je trouve ça plus efficace comme ça. Quand le lecteur s'est déjà attaché aux personnages, qu'il a appris à les connaître intimement, eh bien quand il découvre leurs expériences de discrimination, ça le touche vraiment. Ça résonne autrement que si j'avais commencé par là.

C'est un peu comme dans la vraie vie, on ne découvre pas tout de suite les galères des gens qu'on rencontre. Ça vient après, quand on les connaît mieux.

Cette démarche s'inspire de ma profonde admiration pour l'économie narrative de Mark Twain ou d'Hemingway, ces maîtres de l'écriture dépouillée où chaque mot porte. Je crois fermement qu'il ne faut pas tout expliciter, qu'il est essentiel de préserver cet espace d'interprétation où le lecteur devient co-créateur du sens. Cette respiration dans le texte permet une appropriation plus profonde des enjeux abordés.

Quant au racisme, son évocation dans mes œuvres n'est pas un choix mais une nécessité éthique. Je me trahirais en l'occultant. Je ressens l'obligation de rappeler cette vigilance historique. Comment, dans les années 40, une idéologie de l'exclusion et de la haine a plongé l'Europe dans l'abîme. Cette mémoire reste fragile, particulièrement concernant la contribution cruciale des soldats africains et maghrébins à la libération de la France. Leur sacrifice, insuffisamment reconnu, fait partie de ces silences historiques que ma littérature tente, modestement, de combler. Sans transformer mes romans en manifestes, je considère qu'ils participent à cette œuvre de mémoire nécessaire, à cette reconnaissance de tous ceux dont l'histoire officielle a trop souvent minimisé le rôle.

K.K.: Pour la liberté.

R.A.: Pour la liberté, cette valeur fondamentale que tant ont défendue au prix de leur vie. L'histoire de Marseille porte l'empreinte indélébile des tirailleurs algériens et marocains qui ont libéré notre ville rue par rue, dans un combat acharné contre l'occupation. Cette réalité historique, pourtant documentée, subit aujourd'hui une forme d'effacement progressif, une remise en question systématique de leur contribution et même de leur légitimité à faire partie de notre récit national.

Ce qui me bouleverse profondément, c'est cette impression vertigineuse de cycle historique, comme si nous n'avions pas su tirer les enseignements du passé. Comment expliquer la résurgence électorale d'idéologies que l'Histoire a déjà condamnées? Cette question me hante. Je perçois une forme de déni collectif,

cette conviction illusoire que «cela ne nous concerne jamais», alors que les signes avant-coureurs s'accumulent.

La conséquence humaine de cette dérive m'affecte personnellement. Des amis nés sur ce sol français, enracinés dans cette terre par leur histoire familiale, ont fait le choix déchirant de l'exil. Ils ont quitté leur pays natal parce que l'hostilité croissante envers leur différence devenait insupportable. Ce n'est pas simplement un malaise, mais un véritable traumatisme; voir constamment remises en question leur culture, leurs traditions, leur appartenance même à la communauté nationale.

Cette fracture représente pour moi une tragédie collective, une perte irréparable pour notre société. Chaque départ forcé par l'intolérance appauvrit notre tissu social, diminue notre capacité à embrasser la complexité du monde.

K.K.: Oui, j'ai entendu l'argument qu'on n'a le droit d'être français qu'à Londres ou à New York, par exemple.

R.A.: À l'étranger, je peux affirmer mon identité française sans hésitation, sans contestation. Cette même affirmation sur le sol national devient paradoxalement problématique, comme si ma voix trahissait une illégitimité fondamentale. Cette dissonance est d'autant plus douloureuse qu'elle s'oppose à un attachement sincère, nous aimons ce pays, cette ville, malgré cette perpétuelle mise en doute de notre appartenance.

Un jour un ami me dit: «Ridha, ce n'est que lorsque nous aurons tous quitté ce pays que les Français 'de souche' comprendront notre valeur. Tant que nous restons ici, nous servons de parfaits boucs émissaires pour masquer les véritables problèmes sociaux et l'échec total d'une classe politique qui a raté sa mission». Nos services publics essentiels se dégradent sans réaction. Par exemple il y a eu un incident grave qui s'est produit dans notre quartier. Un patient psychiatrique évadé d'un établissement voisin a failli agresser violemment un enfant chez lui⁴. Lorsque j'ai contacté l'hôpital, le personnel a répondu avec

⁴ Pour plus d'infos concernant ce drame: <<https://www.laprovence.com/article/faits-divers-justice/47774856252658/echappe-de-lhopital-psychiatrique-un-homme-menace-un-garcon-de-8-ans-avec-une-fourche-a-marseille>>, consulté le 9 octobre 2025.

désespoir: «Nous manquons de moyens, de personnel et de lits, c'est une situation catastrophique».

Pourtant, le débat public ignore ces crises concrètes et se concentre sur des questions identitaires comme le hijab, la laïcité, le séparatisme des «Salafistes» et maintenant l'entrisme des «frères musulmans». Ces sujets détournent l'attention des problèmes systémiques qui affectent tous les citoyens. Cette manipulation des peurs, alors que nos institutions vitales s'effondrent, constitue une tragédie collective dont nous sommes tous victimes.

K.K.: Et est-ce que, dans les Quartiers Nord, vous voyez des changements depuis 20 ans? Vous avez dit que dans votre enfance, il y avait beaucoup plus de mixité mais que ça a changé?

R.A.: Oui, les Quartiers Nord ont connu une transformation profonde ces deux dernières décennies. La mixité qui caractérisait mon enfance s'est progressivement érodée, laissant place à une forme de ségrégation territoriale silencieuse mais réelle. Les habitants qu'on désigne comme étant «d'origine européenne» ont progressivement quitté ces espaces urbains pour s'établir en périphérie, vers Vitrolles, Port de Bouc et d'autres communes limitrophes. Ce départ a créé un vide qui a modifié l'équilibre social de nos quartiers, les transformant peu à peu en zones d'entre-soi communautaire.

Cette évolution m'inquiète car elle contredit un principe fondamental du développement humain: l'enrichissement par la différence. Une société qui vit en autarcie s'appauvrit inévitablement. Ce qui fait la vitalité d'un territoire, qu'il s'agisse d'un quartier, d'une ville ou d'un pays ce sont précisément ces échanges constants, cette pollinisation croisée des histoires, des vécus, des expériences et des compétences.

Aujourd'hui, ce mécanisme vertueux s'est enrayé. Le «vivre entre nous» qui s'est installé représente une perte collective, une diminution de notre capacité à nous comprendre mutuellement, à créer ensemble. Cette homogénéisation des quartiers n'est pas seulement un appauvrissement culturel. Elle constitue un obstacle majeur à la construction d'un avenir partagé. La richesse humaine qui naît de la rencontre des différences s'estompe, et

avec elle, une certaine idée de la ville comme espace de brassage et de création collective.

K.K.: Et puis, par rapport aux banlieues parisiennes. Est-ce que vous voyez des différences, soit au niveau de la réalité, soit au niveau de la représentation, des similarités et différences?

R.A.: Ma connaissance des banlieues parisiennes se limite à une brève visite en Seine-Saint-Denis, insuffisante pour une comparaison exhaustive. Marseille présente une configuration urbaine fondamentalement différente du modèle parisien, sans véritables «banlieues» perçues comme extérieures à la ville. Nos quartiers populaires, même les plus éloignés, restent intégrés à l'identité marseillaise plutôt que d'être considérés comme périphériques. Cette intégration est facilitée par un réseau de transport, bus, métro, tramway qui relie les Quartiers Nord au centre-ville, bien que ces infrastructures demeurent insuffisantes, comme en témoignent les nombreux projets en cours visant à désenclaver davantage les Quartiers Nord par des solutions de mobilité plus efficaces. Malgré ces lacunes, cette accessibilité physique renforce le sentiment d'appartenance à la cité phocéenne, contrairement aux habitants des banlieues parisiennes qui semblent confrontés à un isolement géographique plus marqué. Les rivalités inter-quartiers, caractéristiques de certaines banlieues parisiennes, paraissent également moins prononcées à Marseille. Sans idéaliser notre situation, car nous affrontons d'importants défis sociaux comme le chômage, l'expérience marseillaise se distingue par un ancrage dans une identité urbaine commune et une appartenance revendiquée à la ville dans son ensemble.

K.K.: C'est ça qui m'intéresse aussi, l'exceptionnalisme marseillais. Si c'est réel ou pas.

R.A.: Cette question de «l'exceptionnalisme marseillais» touche à l'essence même de notre identité collective. Existe-t-il vraiment une singularité marseillaise, ou s'agit-il d'une construction mythologique? Je crois que cette spécificité existe bel et bien, même si elle est parfois amplifiée dans les représentations. Cette particularité marseillaise s'exprime notamment dans notre conception inclusive de l'appartenance à la cité. Comme je l'ai

écrit dans *La cité du fada*, la définition d'un Marseillais transcende les critères habituels d'identité territoriale: «Si tu aimes la ville et que tu la respectes... tu es marseillais». Cette philosophie s'affranchit délibérément des notions d'ancrage généalogique ou d'héritage ancestral.

Cette vision de l'identité marseillaise comme choix affectif plutôt que comme déterminisme généalogique représente pour moi l'une des plus belles expressions de notre singularité. Elle définit l'appartenance non par l'exclusion mais par l'adhésion, non par le sang mais par le cœur. Dans un monde où les identités se rigidifient et se replient, cette conception ouverte constitue peut-être notre contribution la plus précieuse au vivre-ensemble contemporain: tu aimes cette ville, tu y participes, tu y contribues, alors tu en fais pleinement partie, sans condition préalable, sans hiérarchie implicite.

K.K.: Et dernier sujet, j'ai remarqué que votre troisième livre, c'est un recueil de nouvelles. Pourquoi vous avez choisi de changer et de faire des nouvelles?

R.A.: Mon passage au format de la nouvelle avec mon troisième livre représentait avant tout une quête d'exploration littéraire, un défi que je m'étais lancé à moi-même. Cette transition s'est révélée être l'exercice d'écriture le plus exigeant de mon parcours. La nouvelle impose une discipline radicalement différente du roman. Elle demande de capturer l'essence d'une histoire dans un espace textuel condensé, de créer un univers complet en quelques pages seulement. Cette contrainte formelle transforme complètement l'approche narrative: chaque mot doit porter, chaque phrase doit avancer vers une chute soigneusement orchestrée. J'ai découvert qu'il ne s'agissait pas simplement d'écrire des «morceaux d'histoires» mais de concevoir des mécanismes narratifs parfaitement calibrés.

Cette expérience m'a confronté à une gymnastique intellectuelle particulière: comment transmettre toute la profondeur d'un message, toute la complexité d'une situation, dans un format qui exige concision et efficacité? Comment plonger le lecteur immédiatement dans un univers sans le luxe des développements progressifs qu'autorise le roman? Cette aventure, aussi enrichissante qu'elle ait été, m'a également permis de clarifier

mes affinités littéraires profondes. Je ne renouvelerai probablement pas l'expérience du recueil de nouvelles. Je travaille actuellement sur un roman, un projet qui avance à son rythme.

K.K.: C'est ce que je dis toujours à mes étudiants, que le plus dur doit être la nouvelle parce qu'on n'a que 20 pages à lire, tout ce qu'on a à dire. Mais j'ai bien apprécié vos nouvelles. Il y a aussi un optimisme, le changement et l'avenir un peu plus optimiste.

R.A.: Vous avez tout à fait raison, écrire des nouvelles, c'est vraiment difficile! Il faut réussir à raconter une histoire complète en quelques pages seulement, alors qu'on pourrait facilement en faire un roman entier. C'est un vrai défi de condenser autant d'émotions et d'idées dans si peu d'espace.

Je suis ravi que vous ayez ressenti cette note d'espoir dans mes textes. C'était exactement ce que je voulais transmettre: montrer qu'il y a toujours une lumière au bout du tunnel, même dans les moments difficiles.

D'ailleurs, cette question de l'optimisme me fait penser aux difficultés qu'on rencontre nous, les écrivains marseillais. Le problème, c'est que tout se passe à Paris dans le monde de l'édition française. Pour nous qui écrivons en région, c'est compliqué de se faire entendre. À part Actes Sud à Arles qui fait du super travail, on n'a pas vraiment de grandes maisons d'édition chez nous qui peuvent faire le poids face à celles de la capitale. Du coup, j'ai décidé de prendre les choses en main et de publier mon recueil moi-même. Ce n'était pas pour gagner de l'argent, mais parce que j'étais convaincu d'une chose: nos histoires méritent d'être racontées. Il faut qu'on puisse partager notre façon de voir le monde, notre quotidien, notre manière de réfléchir.

K.K.: Et pour conclure, vous avez fait des rencontres avec les lecteurs?

R.A.: Depuis que j'écris, j'ai eu la chance de rencontrer mes lecteurs, surtout dans les salons du livre. Avec «L'Écailler du Sud», j'ai même pu participer au Salon du Livre de Paris. Quelle expérience! J'ai été impressionné par la richesse et la diversité de tout ce monde littéraire. Ces événements m'ont ouvert les portes d'un univers que je ne connaissais qu'à distance. J'y ai rencon-

tré des écrivains, comme Yasmina Khadra, et on a pu discuter de notre passion commune. C'est fascinant ces échanges entre auteurs: on se pose tous les mêmes questions sur notre façon d'écrire, nos petites habitudes, ce qui nous inspire.

Mais ce qui m'a le plus frappé, c'est qu'au-delà de nos différences, on partage tous quelque chose: une sensibilité particulière à la souffrance du monde. On dirait qu'on absorbe tout ce qui nous entoure, les joies comme les peines, parfois jusqu'à l'épuisement. C'est comme si on était des éponges émotionnelles qui transforment tout ça en histoires. Cette découverte m'a fait comprendre que l'écriture, ce n'est pas juste de l'art. C'est aussi une façon de s'engager dans le monde, de témoigner de ce qu'on voit, de poser des questions et, peut-être, d'apporter quelques réponses sur ce qu'on vit tous ensemble.

K.K.: Et vous recevez des communications des lecteurs?

R.A.: Ce qui me motive le plus dans l'écriture, ce sont les retours de mes lecteurs. Quand je reçois un message de quelqu'un qui me dit qu'une de mes histoires l'a touché, ça me fait un effet incroyable. Ces témoignages spontanés, c'est comme du carburant pour moi, ça me donne envie de continuer malgré toutes les difficultés.

Je ne suis pas du genre à écrire à la chaîne comme certains auteurs. J'ai besoin de prendre mon temps, de réfléchir, d'observer. C'est peut-être mon côté marseillais qui ressort: cette façon de vivre le temps sans se presser, avec tranquillité.

Il y a une histoire qui illustre parfaitement le pouvoir de la littérature. Un jour, j'ai reçu un message sur Facebook d'une certaine Sonia Salhi. Elle me demandait si j'étais bien celui qui animait des ateliers d'écriture à l'Espace Lecture de La Solidarité. Elle m'a raconté qu'elle avait participé à une de ces séances (lorsqu'elle avait 17 ans) où, après avoir lu son texte, je l'avais beaucoup encouragée à continuer. Cette jeune fille est devenue professeure de français et écrivaine! Elle a même écrit *Dictée pour tous: Pour s'entraîner en famille!*

Ce genre de rencontre, c'est exactement ce qui donne tout son sens à la littérature pour moi. Ces moments où quelques mots échangés dans une simple salle de quartier peuvent changer une vie, révéler une vocation. Quand je vois que mes encourage-

ments peuvent créer de telles «étincelles», de vrais «miracles», je retrouve le sens profond de ce que je fais: la littérature comme un moyen de se libérer, de se transformer, individuellement et collectivement.

K.K.: Ça donne de l'espoir pour l'avenir aussi. Et on peut s'en sortir grâce à la littérature. C'est ça l'écriture.

R.A.: Quand Sonia m'a écrit pour me dire qu'elle était devenue prof et écrivaine, j'ai été bouleversé. Ce n'était pas de la fierté pour moi, mais la preuve que les mots peuvent vraiment changer une vie.

Dans nos quartiers, on a parfois l'impression que les portes sont fermées, qu'il y a plein de barrières invisibles. Mais l'écriture, c'est différent. Elle nous donne cette chance rare de réécrire notre histoire, de reprendre le contrôle de ce qu'on raconte sur nous. On peut transformer nos galères en quelque chose de créatif, donner du sens à ce qu'on vit, aller au-delà.

Écrire, c'est résister tous les jours contre ce qui nous enferme. C'est refuser d'être juste un chiffre dans les statistiques ou un cliché qu'on voit à la télé sur nos quartiers. C'est dire: «J'existe au-delà de vos idées toutes faites, j'ai quelque chose à dire et ça vaut la peine d'être écouté».

Alors oui, on peut «s'en sortir» grâce à la littérature. Pas forcément en devenant tous écrivains, mais en découvrant cette liberté que personne ne peut nous enlever: celle de dire le monde avec nos propres mots, de le questionner, de l'imaginer autrement. Au fond, c'est peut-être ça l'écriture: un acte de liberté qui se transmet, de lecteur en lecteur, d'atelier en atelier, et qui continue de créer des possibilités là où d'autres ne voient que des murs.

Rym Ben Tanfous

«L'art c'est ce qui permet d'explorer l'homme»: entretien avec Insa Sané

Nous avons eu l'occasion de rencontrer Insa Sané le 11 juin 2015: romancier sénégalais, parisien d'adoption, auteur-compositeur-interprète et acteur, il est né en 1974 et est à l'origine d'une «Comédie urbaine» entamée en 2006. Nous l'avons retrouvé en face de la Basilique Saint-Denis puisqu'il a choisi de s'entretenir avec nous dans son fief, la banlieue nord de Paris, avec vue sur le premier monument de l'Art gothique français (XIIème siècle). Cet échange s'est prolongé jusqu'en juillet 2025, alors qu'il déménageait avec sa famille pour s'installer au Sénégal.

Rym Ben Tanfous: Vous vous définissez dans nombre d'entretiens comme un artiste. Quelle serait votre définition de l'art?

Insa Sané: L'art c'est ce qui permet d'explorer l'homme; c'est ce qui permet de le remettre en question. Et puis c'est aussi... quelque chose de fragile et de complètement éphémère: il y a les stars aujourd'hui, on court après la star, les étoiles, ce qu'on voit dans le ciel, etc. En réalité, on dira: les étoiles sont faites pour être éphémères, mais la démarche pour devenir une étoile, c'est pour briller et on ne brille pas très longtemps... Tandis que l'artiste, il a envie d'exister très longtemps et pour exister très longtemps, il doit visiter l'éphémère. Et c'est à chaque fois qu'il aura réussi son excursion, qui durera très peu de temps et qui va marquer les esprits, qu'à un moment donné, il sera capable de se remettre en question pour retrouver un autre moment éphémère et c'est là qu'il devient un artiste. Pour moi c'est ça, l'art.

R. BT.: Du coup c'est une définition assez universelle de l'art.

I.S.: C'est ma définition à moi, j'espère que d'autres artistes se reconnaissent dans ça... Mais moi, je ne suis pas un grand théoricien, je suis venu au domaine de l'art par accident, pas parce que je l'ai voulu depuis tout petit, pas parce que j'en ai rêvé, pas parce que j'ai fait des études pour... Non, c'est arrivé et ça m'a plu.

R. BT.: Et c'est arrivé comment?

I.S.: Par accident! (Rires) et parce que on m'a un peu forcé la main, comme un peu dans tout ce que je fais: c'est des amis qui avaient monté leur groupe de rap; ils savaient qu'à l'époque j'écrivais des poèmes et des pamphlets. Ils m'ont demandé de leur écrire des chansons: je l'ai fait pour eux, parce que c'étaient des potes. Et puis, en le faisant, ça m'a éclaté, ça m'a plu. Après, d'autres potes ont voulu monter un groupe, donc ils sont venus me chercher pour voir si j'étais intéressé: je n'étais pas très intéressé, donc ils m'ont battu jusqu'à ce que j'accepte. (rires) C'est vrai en plus! Donc, c'est comme ça que j'ai commencé: par la musique. Puis, le théâtre c'est arrivé pareil: c'est un metteur en scène qui est venu me chercher pour me proposer un rôle; le cinéma aussi pareil: c'est aussi un réalisateur qui est venu me trouver... Mais je ne sais pas, j'explore, j'ai fait mon petit chemin.

R. BT.: Au feeling, quoi...

I.S.: Au feeling, exactement!

R. BT.: À quel moment le roman intervient-il dans votre parcours et pourquoi le roman?

I.S.: Le roman intervient parce que c'était le défi ultime pour moi, d'écrire un roman. Je suis un mec très pressé, qui s'emmerde très vite, qui a envie que ça aille rapidement et que les choses se passent et je passe à autre chose. Et puis quand j'étais chez Universal, à l'époque, je ne pouvais pas faire ce que je voulais dans la musique, on ne m'autorisait pas à faire la musique que je voulais faire. Et puis, j'en ai eu ma claque, je me suis vraiment pris la tête avec la boîte d'édition, avec le monde de la musique. Et aussi un peu parce que pour ma première expérience dans le cinéma... eh bien, j'étais un peu frustré de ne pas pouvoir faire ce que je vou-

lais. Donc je me suis barré, j'ai pris mes cliques et mes claques et je suis parti au Sénégal pendant environs deux ans.

Là il fallait que je fasse quelque chose, parce que c'est bien beau de reprocher aux gens leur mutisme et leur immobilisme... Maintenant, est ce qu'on est capable de se remettre en question soi-même? Alors, le roman, ça a été d'abord une remise en question artistique parce qu'il fallait que j'écrive, que je crée à partir de rien, sans compter sur personne, sans qu'il y ait d'enjeu, sans qu'il y ait de fric, sans qu'il y ait d'échéance, juste pour le plaisir et juste pour savoir si j'étais capable de le faire et, surtout, si j'étais capable d'inventer dans la littérature. Et *Sarcelles Dakar*, c'est d'abord la preuve de l'inventivité – en essayant d'être modeste, hein, je ne vais pas jouer à celui qui attend les compliments des autres – je sais ce que j'ai travaillé dans ce roman et je sais ce que les lecteurs retrouvent dans ce roman. Et bien, c'est toute cette fraîcheur après laquelle je courais. En même temps, ce roman, c'est un manuscrit que j'ai refilé à mes producteurs de disques pour leur prouver qu'on était capable, qu'il est possible de créer, de mettre sur pied une œuvre complètement désarticulée, complètement hybride et que ça plaise au public. Donc, c'étaient vraiment plusieurs enjeux en même temps et puis, par chance, j'ai été édité sans vraiment chercher.

R. BT.: Et donc, les éditions Sarbacanes, ce n'était pas un choix...

I.S.: Non, ce sont eux qui sont venus me chercher. Quand je vous dis que «j'ai le cul bordé de nouilles»! (rires) Et puis je ne suis à l'initiative de rien dans ma carrière.

R. BT.: Il y a un autre point qui m'intéresse: c'est la chronologie d'écriture. D'après ce que j'ai cru comprendre, vos textes ne sont pas nécessairement édités au-fur-et-à-mesure de l'écriture. Mais j'aimerais savoir lequel a été écrit en premier dans votre conception de l'histoire – des quatre premiers textes notamment?

I.S.: Le tout premier texte n'est pas encore édité: c'est ce qui vient pour clôturer la saga. Les protagonistes sont Lait-de-vache et Tonton Black Jacket, c'est le roman qui clôture la saga. En fait, j'ai écrit celui-là en premier, ensuite j'ai écrit *Sarcelles-Da-*

kar, après j'ai écrit *Daddy est mort*, que je ne pouvais pas sortir tout de suite parce qu'il y a eu des émeutes en banlieue, donc j'ai préféré me pencher sur *Du plomb dans de crâne*. Ensuite j'en ai écrit un autre dont le titre provisoire est *Un cœur à bloc*. C'est l'histoire de Daddy, quand il est tout petit. Ensuite, il y a eu *Gueules de bois* parce qu'il y a eu les élections aux Etats-Unis et cette effervescence et tout, donc ça s'imposait, et après il y a eu [la parution de] *Daddy est mort*. Et, le dernier *Tu seras partout chez toi*, c'était un peu un accident. C'est aussi parce que j'avais envie de faire autre chose, j'avais envie d'aller dans un autre univers, de tourner le dos un peu à tout ce que je sais déjà faire.

R. BT.: Encore une fois, un défi à soi?

I.S.: Hum... (Hochement de tête)

R. BT.: Justement par rapport à *Tu seras partout chez toi*. La différence formelle nous paraît évidente, tant au niveau de la narration que de la structure et des personnages. C'était donc pleinement délibéré?

I.S.: Hum... (Hochement de tête et sourire)

R. BT.: Par rapport à la mythologie par exemple: cette richesse, avec des renvois à une mythologie universelle, mondiale – qui ne se limite à aucun continent – est intéressante. Mais, à quel moment cet élément est-il intervenu? Est-ce que c'est venu tout de suite, ou est-ce qu'il se serait «superposé» à la réécriture du premier jet?

I.S.: Non c'est venu... parce que je voulais ce roman universel et quoi de plus universel que les mythes d'une époque? Qu'est ce qui parle le plus aux différentes cultures, qui pensent qu'elles sont différentes, qu'elles ont une identité à elles et qui ne ressemble pas à l'identité d'une autre culture qui se trouve à l'autre bout du monde? Qu'est ce qui les rattache? Eh bien, ce sont les contes, c'est ce qu'on raconte dans ces histoires, ce sont les figures de ces contes. Et c'était important que je parte de l'univers du conte si je voulais m'adresser à tout le monde, et si je voulais dire que les frontières, c'est que de la connerie et, qu'au final, il n'y a pas de «chez-moi». Il n'y a que les arbres qui ont un chez-eux parce ils sont enracinés; les hommes, ils n'ont pas de racines; d'où le fait que je ne cite aucun pays. Je parle de l'endroit des

gens pressés: c'est la ville, l'endroit des *gens pressés*, ce n'est pas la France, le pays des hommes pressés, quand on va au Sénégal, quand on est à Dakar, on ne vit pas, les gens sont pressés, quand on est à la campagne, les gens ne sont pas pressés... ça aussi c'est une manière détournée de dire: «bah, tu vois, tu viens avec tes préjugés! Et bien, maintenant je vais essayer de les défaire, regardes, tu penses que la guerre ce n'est qu'en Afrique? Tu penses que la famine ce n'est que dans le tiers monde? Tu imagines que les villages n'existent que sous l'équateur, que les concessions ça n'existe pas en Europe?»

Enfin, c'est toutes ces questions... «Et ce personnage, que tu connais, est-ce qu'il n'existe que chez toi, est-ce qu'il n'existe pas ailleurs?». Voilà, c'est le discours. Mais en réalité, quand je crée mes personnages dans tous mes romans, j'essaie de dresser des figures, et malheureusement depuis que l'homme raconte des histoires, et bien il n'a rien fait de mieux que les mythes. C'est pour ça qu'on a déjà tout raconté dans les mythes il n'y a rien de nouveau; on a parlé de l'amour, de la guerre, des dieux, on a parlé de la fraternité, de la misère, de la pauvreté, des maladies... on a parlé de tout dans les mythes et on ne fait que revisiter ce qui a déjà été raconté depuis des lustres. Maintenant, moi quand je crée mes personnages, j'essaie de leur donner quelque chose de mythique, quelque chose de l'ordre du conte. Bien sûr, ce sont des idées de personnages bien en chair, mais derrière eux, se cache un héros.

R. BT.: Finalement, ce qui est présenté sur la quatrième de couverture comme étant la comédie urbaine, ce n'est pas fini?

I.S.: Non, non, pas du tout! Elle est en dix volumes et il y en a trois qui ne sont pas encore réels: j'ai la structure, mais je n'ai pas encore le corps.

R. BT.: Justement, par rapport aux personnages: vous parliez des personnages qui ont quelque chose de mythique. J'ai cru comprendre, ou plutôt j'ai cru remarquer, dans les quatre premiers textes, que cette mythologie est parfois sous-jacente et qu'elle renvoie, grâce au paratexte, à la culture notamment américaine et des ghettos. C'est une facette que j'essaye d'explorer depuis peu. J'apprécierais que vous me donniez votre vision de

ce paratexte: comment est-ce que vous le faites intervenir dans la construction des romans, des personnages et du récit?

I.S.: Les personnages doivent tout de suite être identifiés, c'est le propre de la culture populaire. On doit savoir tout de suite où tu es, quand tu es et avec qui tu es. C'est très rigoureux, la littérature populaire, dans la façon dont on raconte une histoire à l'oral. Quand on écoute les gamins parler, le simple fait de dire «sa grosse tête», ça situe le personnage; avec «tes grandes dents», «tes grosses lèvres»... ça situe le personnage.

Ensuite, le lieu où l'on se voit est important: si tu racontes que t'es dans un parc, c'est un cadre spécial; si tu dis que t'es dans les caves, c'est une atmosphère encore différente.

Après, il y a d'autres facteurs qui entrent en jeu pour pouvoir respecter ce cahier des charges que je me suis fixé – également, de manière quand même assez instinctive aussi – c'est qu'il faut faire vivre la ville: la ville n'est pas qu'un décor, la ville est un être vivant. Ça je l'ai volé chez Chester Himes, quand il parle de New York, qu'il raconte New York une nuit d'été – pour être plus précis – il fait vivre sa ville. Et tu sais que la ville va être un personnage, qu'elle va être un personnage-clef dans sa narration. Les personnages ne font que danser autour de sa robe ou sur sa robe...

Il y a également le fait de piquer à la dramaturgie antique avec une voix qui revient, ce narrateur qui revient, ce narrateur c'est aussi le chœur antique, qui arrive et qui parle à l'oreille du lecteur et qui va, d'une certaine manière rassurer le lecteur, quand il y a trop de violence et puis le secouer aussi quand il est entrain de trop s'attendrir et de trop s'attacher au personnage: «Tu sais que ça va finir mal! Pourquoi tu lui souris? Tu sais que ça va mal finir! Arrête de te faire des illusions, ça ne finira jamais bien!»

Donc il y a tout ça que je vole à la fois à l'univers antique et à cet univers populaire, à la tradition orale et au cinéma aussi. Tarantino c'est quelqu'un qui m'inspire énormément. Spike Lee aussi, d'une certaine manière, est un réalisateur qui m'inspire. J'aime raconter des histoires où on s'y croit donc pour s'y croire, il faut que tout soit précis, mais pas précis dans la façon de détailler les choses, c'est être précis par ce qu'on comprend très ra-

pidement. Il faut que ce soient des symboles, il faut que ce soient des figures, des milieux que tout le monde peut connaître n'importe où. La cave, une réunion de gamins dans l'arrière-cour ou dans les caves ou à côté des poubelles, ça parle à toutes les cultures.

R. BT.: Donc finalement, la musique intervient comme repère? Pour situer les personnages?

I.S.: La musique, elle vient pour rythmer: elle est là parce qu'un livre, c'est aussi une grande chanson avec des ... qu'est-ce que tu retiens d'une chanson? On retient souvent le refrain! Dans mon bouquin, je veux qu'il y ait des refrains. Donc, la musique elle intervient pour rythmer... Des fois je suis dans des envolées; à un moment donné, il faut arrêter avec ces envolées et pour arrêter, eh bien, il faut créer du rythme. La musique elle vient permettre au lecteur de jamais trop s'endormir ou de jamais être trop *speed*, mais juste être dans les cadences.

R. BT.: Ma question suivante porte sur vos influences littéraires majeures. J'ai cru voir dans une petite sélection des dix romans que c'est assez hétéroclite. Mais y en a-t-il certaines qui ont exercé une influence plus importante ou plus prononcée que d'autres?

I.S.: Je dirais qu'il y en a cinq, si je dois raccourcir mes dix à cinq, en dessous de cinq je ne saurais pas le faire! (rires)

Il y a Victor Hugo, bien entendu. En réalité, je parle beaucoup des *Contemplations*, mais je connais beaucoup mieux *Les châtiments* et mon écriture est beaucoup plus proche de celle des *Châtiments* que des *Contemplations*. Il y a Chester Hymes, forcément, pour l'énergie et parce que c'est grâce à lui que j'ai pu découvrir qu'une autre littérature était possible. Il y a Lamine Kamara, avec *Safrin ou le duel au fouet*, avec cette tragédie africaine qui a tout son sens, avec cet amour pour le beau mot et pour la morale aussi. Il y a Pablo Coelho, avec *L'alchimiste*, dans sa manière de conter les choses. Là, il n'est plus dans le conte, lui, et il est plus dans «je vous emmène sur le chemin» et j'aime ça aussi: emmener les gens avec qui je discute sur un chemin. Et puis le dernier, c'est *L'aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane.

R. BT.: Je voudrais creuser une intuition qui a été la mienne: ayant lu *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane juste après *Sarcelles-Dakar*. Ce n'est pas tellement une comparaison – chacun se situe dans son époque et dans sa culture –, mais, j'ai eu cette impression que, quelque part, *Sarcelles-Dakar* serait, peut-être, une suite indirecte à *L'Aventure ambiguë*...

I.S.: Oui! Exactement.

R. BT.: D'accord, mais comment?

I.S.: C'est une suite par ce que c'est l'enfant d'aujourd'hui qui a grandi comme lui ailleurs. C'est l'enfant de la rue, ce que le personnage de Kane n'est pas, c'est moins le conflit des générations parce que lui n'est pas dans le conflit des générations, mais dans le conflit des cultures, dans ce qui reste de Soi. Et *Sarcelles-Dakar* c'est plus le conflit des générations, c'est: «Je cherche un père, je cherche une mère, où est-ce qu'ils sont? Est ce que je dois me les inventer?». C'est aussi ça: «Est-ce que je les fantasme?». Et au final et bien non: «Je n'ai ni père ni mère – pas que je me sois fait seul –, mais mes parents n'ont pas pu et ne doivent pas – dans un tel cas de figure – m'imposer leur sein ou leur poitrine». Donc c'est un peu ça et c'est aussi en écho à ce que fait Cheikh Hamidou Kane. Mais, lui, son récit commence en Afrique, se poursuit en Europe et se termine en Afrique. Moi, mon histoire, elle commence en Europe, fait un crochet en Afrique et revient en Europe.

R. BT.: Elle ne se termine pas vraiment...

I.S.: Elle ne se termine jamais... C'est nul une histoire qui se termine.

R. BT.: Je souhaiterais que vous me donniez votre point de vue par rapport à cette recrudescence de l'intérêt... quelque part... médiatique et même de la part de chercheurs universitaires, comme cela est mon cas. Comment voyez-vous ça? À votre avis ça vient d'où?

I.S.: Alors, déjà: il n'y a pas d'intérêt médiatique pour ça; il y a de la ferveur pour ça, c'est juste de la ferveur populaire. C'est qu'il y a un truc qui est en train de se passer: on le sent, et comme on le sent, on s'y intéresse forcément. Mais ce n'est pas les gens du centre-ville qui s'intéressent à ce qu'on fait: les gens

du centre-ville ne savent pas l'expliquer, ils ne savent même pas que c'est de la culture.

Pour eux, ça restera toujours de la sous-culture parce que ce sont des gens du centre-ville et c'est aussi parce que leurs enfants ne le font pas. Le jour où leurs enfants écriront ça, et bien, ils vont s'en emparer et ce sera médiatisé. Mais jusqu'à l'heure, mis à part certains journalistes qui ont fait un petit sujet, parce que, effectivement qu'on ne me connaît pas, mais est-ce qu'ils sont capables de restituer la forme, est-ce qu'ils sont capables de restituer le genre? C'est faux.

Quand France télévision vient m'interviewer sur mes créations, ils parlent de quoi? Ils parlent de Sarcelles, je suis un gamin de Sarcelles, je suis attaché à Sarcelles, je fais de la musique, je fais ceci... Mais à aucun moment ils ne racontent ce qu'il y a dans mes livres, à aucun moment ils ne parlent du style, du rythme, de cette cassure par rapport à ce qui existait déjà. Ça, ce n'est pas ce qui les intéresse, ce qui les intéresse c'est justement de dire: «oh c'est bizarre, on ne comprend pas...» Mais bon, on a vendu un petit créneau et derrière il y a la pub qui va passer!

Donc... c'est une réalité, je ne me leurre pas. Il y a quelque chose de très compliqué en France... C'est que.... C'est effectivement très difficile pour les gens qui viennent d'une autre communauté – et quand je parle de communauté, je parle de couleur. Mais c'est vrai que c'est aussi très difficile pour les gens qui viennent d'en dehors du centre-ville de ce qu'on appelle la banlieue.

Et contrairement à ce que l'on croit, c'est plus difficile pour un homme que pour une femme. Il y a une guerre qui existe: cette guerre, elle est culturelle, sociale, politique, et cette guerre a déjà son champion qui habite le centre-ville. Or, ce champion n'accepte aucune concurrence venant de nulle part. Ce champion pour être le champion attitré et incontesté, il a besoin de tuer la concurrence et c'est pour ça que c'est plus facile pour une femme d'être célébrée dans son art – quelle que soit sa couleur ou son origine sociale – que pour un homme parce qu'alors, il s'agirait de dire qu'un autre champion est né, et qui est né hors du centre-ville et ça, c'est beaucoup plus difficile. Regardez les prix Goncourt, les prix Renaudot: combien d'hommes d'autres

cultures ont été célébrés? Des femmes, il en existe parce que la femme peut le faire, parce que la femme «s'émancipe», «elle s'est émancipée de ces tocards» pour venir chez les champions. C'est ça la réalité: Fatou Diome, Léonora Miano, je peux en citer, des femmes; des hommes, j'en suis incapable...

R. BT.: C'est sûr qu'il y en a très peu, il y a Alain Mabancou? Mais c'est l'une des exceptions...

I.S.: C'est l'exception qui confirme la règle. Et une exception encore plus exceptionnelle, c'est qu'il ne vit pas en France (rires)... il vit aux États-Unis.

R. BT.: Par rapport à ce qu'on appelle les auteurs contemporains, comment vous situez-vous? Y en a-t-il que vous lisez? Que vous appréciez?

I.S.: Je ne les lis pas en me situant par rapport à eux, je les lis pour lire, parce que je tombe sur leurs romans. Mais je ne me situe pas, au mieux, je leur vole des idées. Mais sinon, je ne suis définitivement pas en concurrence avec eux: je sais ce que j'aime dans la littérature et ce que je n'aime pas, donc voilà... Après, c'est très difficile pour moi de répondre à cette question, parce que je ne me situe jamais par rapport à eux, je sais qu'ils sont capables de faire des choses que je ne sais pas faire, comme je peux faire des choses qu'eux ne sauront pas faire.

R. BT.: Justement, si vous deviez me parler des choses que vous n'appréciez pas dans la littérature contemporaine, s'il y en a, ou peut-être est-ce plus facile de citer les choses que vous appréciez dans la littérature contemporaine?

I.S.: Dans la littérature contemporaine, j'aime la remise en question, j'aime la folie de certains auteurs avec... ce besoin de ne plus aspirer à créer des héros parfaits parce que la société ne peut pas avoir des personnages parfaits. J'aime aussi le mélange des genres, ce que fait un peu Rachid Santaki notamment. J'aime la fragilité, notamment de Rachid Djaïdani, son écriture presque instinctive.... Ce n'est pas animal, il ne faut surtout pas rapporter ça à l'animal. Mais l'instinct c'est le plus dur à trouver quand tu écris, l'intuition quand tu sais que cette scène-là, cette phrase-là elle va sonner, pourquoi tu le sais? Quand les gens

parlent de la phrase et que toi tu savais qu'elle allait sonner. Djaïdani, il a ce truc là, ce côté-là instinctif.

Oui, il y a tout ça que j'apprécie. Il y a le fait, également, que, de plus en plus, on déplace le cœur de l'action derrière la ceinture périphérique. Ça, ça me plaît aussi, tu vois, qu'il y en ait de plus en plus qui occupent ce nouveau cœur de Paris; et que ce soit le théâtre de la vie, ça me plaît énormément, aussi. Mais il n'y a pas que les auteurs de ma génération qui me le font, il y a je ne me souviens plus de son nom... C'est un mec qui écrit un bouquin avec [pour personnage] un prof d'université, dont la maîtresse est l'une de ses étudiants. Et puis, il est habitué, il fréquente les prostituées et donc il sort de la ville pour aller à la découverte d'une autre vie. Ça aussi ça participe à ça et pourtant il n'est pas de ma génération. Je crois qu'il y a un truc qui se passe vraiment et qui n'est pas plébiscité ou médiatisé, mais on sent bien qu'il y a quelque chose qui existe.

R. BT.: Si vous deviez résumer votre style, comment le décririez-vous? Est-ce que ce serait possible?

I.S.: Ce serait possible, mais ce serait un mensonge parce que demain ce ne sera peut-être pas le même, donc... c'est un style à un moment donné. Car, en réalité, c'est ma thématique qui revient dans mes romans: mes romans sont des équations. Parce que comme je l'ai dit, je n'ai pas fait des études de lettres; moi, je viens des chiffres, je viens de l'économie et j'ai été habitué à traiter des équations. Mes romans sont de grandes équations, des structures et de grandes équations.

C'est pour ça que, ce qui me botte le plus, c'est de faire les structures plutôt que de les écrire, j'adore faire des structures d'histoire en calculant. Le plus précis, c'est... *Gueule de bois* est très précis, mais encore plus précis c'est *Daddy est mort*, qui est très, très, très séquencé à la seconde près: les actions se passent les unes à côté des autres, se chevauchent, il faut juste savoir quand est-ce que se passe telle action par rapport à une autre; où se trouve tel personnage au moment où je suis en train de raconter telle chose, et ça c'est une belle équation.

Et surtout, on le sait dès le départ en réalité qui est le père de *Daddy*. On le sait, mais on se ment et l'équation elle est posée dès le départ et l'*Inconnu* on le connaît dès le départ et c'est à

la fin qu'on se dit «ah ouais, putain! Oui, c'est vrai! Ah, oui! Mais bon...» Alors qu'on le savait... dans *Du plomb dans le crâne*, aussi, c'est très séquencé, c'est structuré. Donc oui, c'est une écriture très mathématique en réalité, plus mathématique que littéraire.

R. BT.: Donc le rythme ne serait pas uniquement musical mais aussi quelque part...

I.S.: physique...

R. BT.: Vos quatre romans sortent très bientôt. Appartiennent-ils à une suite ou est-ce que ce sont de nouveau projets?

I.S.: Non, non, les quatre sont nouveaux: je jongle entre différentes formes et cultures que j'ai déjà abordées par le passé. Le premier qui sort en août 2025, c'est *Mon ex, ma mère et moi*, et là on est dans la comédie et ça sort chez Slalom. Ensuite il y a *Try again*, qui est aussi une comédie autour de la sexualité des adolescents et du passage à l'acte, chez Thierry Magnier. Et ça sort, je crois, en octobre si je ne dis pas de bêtises. Et après il y a un tout petit roman, *Qui tire le premier?* C'est autour d'une classe qui doit avoir une compétition pour représenter leurs collègues sauf que personne ne les aime. C'est souvent des bêtises. Et enfin il y a *Ma vie sur une jambe* qui est plus autobiographique et qui ressemble plus à *Sarcelles-Dakar*.

R. BT.: Et ça, c'est chez qui? Sarbacane?

I.S.: C'est chez Gallimard, dans la collection Scripto.

R. BT.: D'accord. Mais ce sont des projets qui aboutissent en même temps parce qu'ils ont été en gestation en même temps?

I.S.: J'ai failli perdre ma mère en 2024. Ça a un peu chamboulé mon travail et mon agenda aussi. Après il y a eu de petits retards aussi sur le travail éditorial. C'est à la fois parce que de toute façon j'avais décidé d'en écrire, mais aussi s'ils sortent aussi rapprochés, c'est aussi à cause de ce qui s'est passé un peu l'an dernier. Dans l'écrit, il faut être dans la sérénité. Il faut être dans un recul pour vivre les émotions. Il ne faut pas trop en avoir. Il faut les gérer de loin, ces émotions. Donc là c'était impossible que je puisse aligner une seule phrase. Et comme elle est restée trois mois dans le coma, pendant trois mois je n'ai pas écrit.

R. BT.: Venons-en aux *Argonautes*: cette série qui vient un peu après la *Comédie Urbaine*, est-ce que ça ne représente pas un certain virage par rapport à ce qui s'est fait avant? Pourquoi avoir tranché en faveur de l'écriture ouvertement dite de «jeunesse», quoique ça reste une case dans laquelle on a envie de mettre quelqu'un?

I.S.: Oui, exactement.

R. BT.: Et pourquoi avoir arrêté avec la *Comédie Urbaine*?

I.S.: La *Comédie Urbaine*, ce qui est compliqué, c'est que je ne travaille plus avec Sarbacane depuis un moment. Et le souci, c'est des questions de droits. D'abord, est-ce que je peux reprendre les personnages et les faire évoluer encore avec un autre éditeur sans que Sarbacane m'en tienne grief?

J'ai choisi de faire une pause sur la *Comédie Urbaine*, même si là, dans quelques mois, je vais écrire une série et il faudra que je négocie avec Sarbacane, parce que je reprends mes deux flics fétiches, Lait de vache et Tonton Black Jacket, qui vont mener une enquête au Sénégal, qui sont affectés au Sénégal, contre la drogue, mais qui vont, malheureusement, en faisant leur enquête, ils vont découvrir les agissements des militaires français qui stationnent au Sénégal.

R. BT.: Donc, dans le genre policier, il va y avoir une veine un peu politique.

I.S.: Toujours, mais moi, je fais toujours de la politique.

R. BT.: Oui, mais là, c'est de la politique internationale.

I.S.: Oui, de la politique internationale, ça va parler de domination, de prédation, plutôt, de l'Occident sur les anciennes colonies, notamment. Ça va également parler du contexte international, du trafic de drogue international, parce qu'on a tendance en France à croire que c'est le dealer qu'on voit dans la rue qui gagne des millions, c'est complètement faux. Il y a des puissances derrière, il y a des intérêts très puissants qui sont derrière le deal, qui est quand même une manne financière internationale très importante. Pourquoi on n'arrive pas à lutter contre la drogue? Tout simplement parce qu'il y a des puissants qui sont derrière et qui mettent leur véto. J'ai pu mener des petites enquêtes quand j'écrivais *Daddy est mort*, j'ai pu visiter le 36 Quai des Orfèvres

et approcher la brigade des stups. Et puis en même temps, moi j'ai grandi à Sarcelles et le deal, c'est quelque chose que tout le monde connaît. Quand on est adolescent, jeune adulte, on le voit très bien en banlieue. Il s'avère qu'il y a une maison, il y a un pavillon non loin de Sarcelles qui, depuis des années... Cette maison tout le monde la connaît et tous les dealers du coin vont s'approvisionner dans cette maison. Les flics la connaissent parfaitement et pourtant il n'y a jamais de descente dans cette maison. Elle change à chaque fois de clan mais il n'y a jamais de descente de flics dans cette maison. Il y a bien des gens qui les protègent et des puissants qui protègent cette maison. Et ça s'est avéré, je ne suis pas le seul, il y a des journalistes d'investigation qui ont déjà vérifié. J'ai eu la chance de dîner aussi avec un ami qui était journaliste d'investigation dans le milieu de la drogue et qui connaît parfaitement cette maison.

R. BT.: C'est le même propriétaire ou ça passe de main en main?

I.S.: En fait des fois ça change, à un moment donné c'étaient des Russes, après ça a été des Marocains, ensuite ça a été des gens des pays de l'Est, ça change mais le trafic, il est toujours là. C'est incroyable. C'est pour ça que quand on explique aux gens, la plupart du temps les gens ne peuvent pas nous croire. «C'est des mensonges, c'est de la fiction». Non, c'est réel.

R. BT.: Donc tout le monde s'est mis d'accord pour que ce soit une sorte de zone que personne ne touche?

I.S.: Oui, que ce soit une ambassade. (Rires)

R. BT.: Par rapport aux autres épisodes de la *Comédie Urbaine*, la joute verbale est quantitativement beaucoup plus présente dans les *Cancres de Rousseau*. Comment est-ce que vous concevez ces fonctions esthétiques dans ce volet-là en particulier? Pourquoi est-ce que ça prend autant d'importance dans ce tome-là?

I.S.: Il ne faut pas oublier que dans les *Cancres de Rousseau*, chronologiquement, l'histoire se situe avant *Sarcelles-Dakar*. Ils sont encore au lycée. Et c'est la période du lycée où tu as plein de copains, où tu es très entouré aussi. Et l'école, c'est l'endroit où tu dois savoir te défendre avec tes poings aussi, avec tes mains.

Et cette présence, esthétiquement, ça correspond aussi à cette tranche d'âge des personnages. Et en même temps, c'est quelque chose que j'ai vraiment vécu. J'ai pris du réel. C'est-à-dire que quand j'étais au lycée, on avait créé une espèce de groupe. On l'avait appelé «le comité». Et le but de ce comité, c'était de se marrer tout le temps. De flâner, de rigoler, d'être dans la joute verbale, effectivement, pour se rire de la vie. Et se rire de nous aussi.

R. BT.: D'accord. C'est une façon de dominer un peu la réalité, quelque part?

I.S.: De dominer la réalité et de dominer les autres. Et de se dominer soi, dominer les autres par la parole.

R. BT.: Intéressons-nous justement à la jeunesse des banlieues: la mort de Nahel Merzouk, le 23 juin 2023, à Nanterre, lors d'un contrôle d'identité a remis au-devant de la scène des relations dégradées avec la police. (cfr. Fabien Truong, sociologue et auteur de *Jeunesses françaises. Les raisons de la colère*, 2015.) Donc, est-ce que vous constatez une prise de conscience collective en France par rapport aux raisons qui entretiennent ces rapports conflictuels avec la police? Et est-ce que, d'après vous, les émeutes de 2023 ont eu un impact sur le terrain, c'est-à-dire au niveau des relations qu'on a avec ces jeunes-là?

I.S.: Elles ont un impact, mais négatif.

C'est-à-dire que les jeunes sont encore plus dans la défiance, mais sont aussi encore plus effrayés par la police, et en sachant qu'ils ne seront jamais défendus. Le problème, ce n'est pas tant... Malheureusement, c'est resté un fait d'actualité. Ce n'est pas devenu un fait historique ou un fait social. Ça reste un fait d'actualité qui a été traité comme un fait d'actualité. Ce n'est même pas une mort, ce n'est même pas un drame. C'est ça ce qui est triste, ce n'est même pas un drame. Mais pourquoi? Parce que ceux qui tiennent le narratif en France, ceux qui détiennent la majorité des journaux, des médias, ils ne veulent pas qu'on les culpabilise. Et ils ont un discours sécuritaire. En même temps, ils ne peuvent pas se mettre à dos la police, parce que si la police les lâche, qui reste entre eux et la population? Qui restera?

On continue de minimiser ces morts, mais ces morts, elles ne se sont jamais arrêtées depuis les années 60. Faut pas croire qu'il y ait eu un apaisement. Non, tous les ans, il y a des jeunes issus des minorités qui sont assassinées par la police. De toute façon, une police a vocation à la violence, à la répression. Pour la simple et bonne raison que la police est payée – par nos impôts – mais en tout cas, est dirigée par une classe, une caste qui est souvent pointée du doigt par la population.

Donc, le discours, tout le narratif qui est construit dans les médias français, c'est un narratif qui dit que c'est à cause de la délinquance, de la violence, du manque de respect envers la police et les institutions. Ah, les jeunes sont mal éduqués. Ah, c'est parce que les temps ont changé. Avant, c'était mieux. Mais ce discours-là, je suis désolé, c'est très facile à vérifier. On peut taper délinquance au début du XXe siècle en France, et on tombe sur des articles de journaux qui racontent les mêmes choses qu'on raconte aujourd'hui. Ce n'étaient pas des noirs, ni des arabes. C'étaient les Polonais, c'étaient ceux-ci, c'étaient les gosses des faubourgs, etc. On oublie souvent la bande des Apaches qui semaient la terreur dans les rues de Paris à la Belle époque. C'est la Première Guerre mondiale qui a éradiqué cette jeunesse apache qui était proche des mouvements anarchistes. Donc voilà, le traitement de la violence, puisqu'elle est prononcée par un certain milieu, il lui donne une certaine connotation. Mais on ne parle jamais de la violence d'État. La violence d'État, c'est une violence qui est légitime. La violence d'État, c'est celui qui a le droit de tuer Nahel, qui ne va pas en prison et qui reçoit des sous. Voilà, c'est ça, c'est cette réalité-là. Mais cette réalité, elle existe en Tunisie, elle existe au Sénégal. C'est une réalité qui est strictement politique et sociale.

R. BT.: Tristement universelle.

I.S.: Je vais faire un parallèle avec les États-Unis. Les Afro-Américains, ils se sont longtemps soulevés. Les émeutes [du quartier] de Watts [à Los Angeles en août 1965], ça a eu une répercussion extraordinaire sur les États-Unis.

Mais est-ce que la condition des Noirs a changé? Non, il y a seulement des bourgeois Noirs aujourd'hui qui embrassent le

même discours que leurs oppresseurs d'hier. Ils mangent à la même table et ils vivent les mêmes réalités.

R. BT.: La ségrégation raciale s'est poursuivie sous forme de ségrégation sociale.

I.S.: Sociale, exactement. Le fait qu'Obama devienne président, non, ce n'est pas un bienfait pour les Afro-Américains. Ça ne s'est jamais transformé en bouleversement pour les Afro-Américains. Pour la bourgeoisie afro-américaine, oui. Mais pas pour les gens qui vivent dans les ghettos américains.

R. BT.: C'est pour ça qu'Obama meurt assassiné dans *Gueule de bois*?

I.S.: C'est parce que c'eût été mieux. Si je dis ça aux États-Unis, je suis bon pour Guantanamo. (Rires) Il aurait été préférable qu'il meure, oui.

R. BT.: Il serait resté à l'échelle du symbole?

I.S.: À l'échelle du symbole, et peut-être que les gens auraient réalisé que ce n'est pas une personne qui change le monde. C'est tout le monde qui doit changer.

R. BT.: La fiche «Pégase» de l'intervention de police suite à l'intervention ayant entraîné la mort de Nahel est rapidement contredite par la vidéo mise en ligne sur les réseaux sociaux; cela a mis en lumière les rouages d'un système qui manque – pour le moins qu'on puisse en dire – de transparence dans les cas de bavures policières.

I.S.: Déjà, «bavure policière», en France, tu n'as pas le droit de l'utiliser. C'est un terme que personne n'utilise.

R. BT.: C'est tabou?

I.S.: Quand tu le dis, c'est que tu défends les délinquants, les drogués, les dealers. La bavure, c'est un accident. C'est un incident. Mais les journalistes n'utilisent jamais ce terme. Sur les plateaux, il n'y aura aucun journaliste qui parlera de bavure policière.

R. BT.: Le lien entre la police et les jeunes des banlieues est présent dès *Sarcelles-Dakar* et en particulier dans *Du plomb dans le crâne* (2008), *Gueule de bois* (2009) et *Daddy est mort... Retour à Sarcelles* (2010). C'est cette omniprésence de

la tension, du conflit entre jeunes de banlieue et police, en tant que thème, qui m'intéresse. Pourquoi est-ce que c'est si présent dans votre œuvre?

I.S.: Parce que tant qu'on a besoin d'une police dans une nation, c'est qu'on est conscient qu'il n'y a pas d'égalité. Et qu'on est conscient que les gens doivent se méfier les uns des autres. Et qu'on est conscient qu'il y aura un discours sécuritaire quoi qu'il arrive. Donc, ce rapport entre la police et la jeunesse dans mes romans, c'est l'envie d'émancipation de cette jeunesse qui est confrontée à la réalité structurelle, la réalité politique d'un territoire. On me demande de me tenir à carreau, alors que je n'ai rien fait. On me demande de ne pas faire de vagues, alors que je n'ai toujours pas fait de vagues. On me demande de rester à ma place, alors que j'ai besoin de grandir. Donc, comment ça peut être compatible ce discours? C'est incompatible. Cette jeunesse populaire, elle est incompatible avec la police et avec l'instrument de répression de l'État. Tu sais, à la fin des années 70, les ratonnades, il y en avait beaucoup. A Paris, à Marseille, à Lyon, dans les grandes villes françaises, il y avait énormément de ratonnades. Il y avait le harcèlement des parents qui travaillaient dans les usines, surtout nord-africains, qui étaient plus ciblés que les parents noirs africains.

Ces parents, le soir, quand ils devaient traverser tout Paris pour rentrer dans leur banlieue, et souvent, ils vivaient dans des bidonvilles, il ne faut pas l'oublier, à Nanterre, notamment. Quand ils rentraient dans les bidonvilles et qu'ils traversaient Paris, ils étaient souvent confrontés à la police et aux skinheads. Ils étaient harcelés.

À la fin des années 70, début des années 80, les jeunes de banlieue et les jeunes des bidonvilles ont créé une bande qui va s'appeler les Black Dragon. C'est un haïtien apparemment qui a créé cette bande. Après, ça s'est diffusé dans toute la banlieue parisienne. Il y avait des Black Dragons partout. Même dans mon quartier, il y avait des Black Dragons. Le rôle de ces jeunes, c'était d'abord d'aller récupérer les parents qui sortaient des usines et de les aider à traverser Paris sans qu'ils se fassent harceler. Et quand ils avaient fait ça, après, le soir, ils se battaient contre les skinheads. Jusqu'au milieu des années 80, il

y avait des skinheads à Chatelet-les-halles. Et progressivement, les Black Dragons les ont vaincus et ils ont dû reculer et aller jusqu'à Boulogne, Saint-Cloud, tout ça. Voilà. C'est bien la preuve que la jeunesse qui rêve de s'inscrire dans le devenir de sa nation est incompatible avec une police qui cherche à faire en sorte que rien ne bouge dans la société. Son rôle principal, c'est ça. C'est de neutraliser tout mouvement.

R. BT.: Préserver l'ordre établi.

I.S.: Exactement. C'est d'ailleurs ça. Un policier, c'est un agent de l'ordre. Donc, l'ordre, c'est quelque chose de plat. Il semble immuable.

R. BT.: J'ai quand même l'impression que ce qui vous distingue par rapport à d'autres, c'est le fait que vous personnalisiez vos deux flics fétiches, justement. Alors que dans beaucoup d'autres romans, les flics sont anonymes. Ils n'ont ni nom, ni personnalité, ni identité. Alors que là, on a deux policiers dont les caractères sont très détaillés, qui prennent du relief au fur et à mesure des ouvrages et qui, en plus, ont cette distance critique par rapport aux pratiques de la police. C'est assez atypique, je trouve, comme façon de représenter la police.

I.S.: D'abord, le premier truc, je l'ai tiré de Chester Himes, avec ses deux flics fétiches, Aide-Cercueil et Fossoyeur. Chester Himes le fait déjà. Mais aussi, c'est parce que quand j'écris, j'écris toujours avec de l'empathie. Il n'y a jamais de grand méchant dans mes romans parce que je considère l'individu comme un animal qui essaye d'évoluer avec ses armes et avec sa singularité à l'intérieur d'une jungle. Dans *Les derniers jours d'un condamné à mort* de Victor Hugo, on ne connaît pas le nom de ce condamné à mort. Du début à la fin, on ne le connaît pas. Mais on s'attache à lui parce qu'on s'attache à ses derniers jours. C'est ça ce qui nous intéresse. Et le flic, moi je m'intéresse au flic pas seulement par sa fonction mais aussi en tant que l'individu qu'il est, celui qui se cache derrière l'uniforme.

R. BT.: Justement, que pensez-vous de la couverture médiatique qui est généralement faite des bavures policières et des émeutes qui s'en suivent souvent. Et comment vous percevez ça

en tant que citoyen sensible aux mots employés et aux stéréotypes véhiculés par les médias à ce sujet?

I.S.: Le jeune, soit on va lui inventer un passé criminel, soit dépeindre un monstre, un asocial, et une fois qu'on a focalisé sur ça, l'empathie n'existe plus, donc on essaye de faire en sorte de retirer toute l'empathie à la victime, et ensuite, on continue de parler de narratif, les jeunes se reconnaissent, ils auraient pu être Nahel, chaque gamin de moins de 30 ans en France, entre 12 et 30 ans en France, pourrait être un Nahel. Le propre d'un gamin, c'est de faire des travaux. Je ne suis pas sûr que le fils de Sarkozy, qui a eu des altercations avec la police, le traitement médiatique eût été le même s'il avait fini avec une balle dans le corps. Il y a d'abord cette relation à comment on raconte l'histoire, et qui raconte l'histoire? Une fois qu'on a dit que c'est que les jeunes qui sont en train de se lancer dans les émeutes, pourquoi les parents ne vont pas manifester, ne vont pas hurler avec les jeunes, parce que ça pourrait être leur enfant qui est tué par la police?

Encore une fois, comment on raconte l'histoire? Pourquoi les étudiants, quand ça se passe, ne se disent pas qu'on crée aussi un distinguo entre le gamin qui se fait tuer, lui c'était une racaille, moi je fais des études, moi je vais m'en sortir, et je ne serai jamais pris sur le feu de la police, ce qui est complètement faux. Ce qui fait qu'on raconte une histoire qui est fictive.

Nahel a été tué pour la simple et bonne raison que c'est un gamin de banlieue, c'est un gamin de la couche sociale pauvre de France, et qu'il n'a pas respecté l'ordre. Par ailleurs, quand on raconte cette histoire fictive, on fait en sorte que les gens ne soient pas solidaires des gamins qui vont se lancer dans les émeutes, et on va faire en sorte de les diaboliser eux aussi. Ils font ça que pour foutre le bordel, comme s'il n'y avait pas de discours, comme s'ils n'étaient pas capables d'être intelligents et de savoir pourquoi ils se révoltent.

Ce faisant, une fois qu'on a dit tout ça, la réalité c'est que la machine répressive depuis les émeutes de 2005, elle a fait aussi sa révolution. Le premier truc qu'ils ont fait pendant les émeutes de banlieue de 2005, ça a été de construire des commissariats

dans toutes les zones sensibles de France. Il n'y en a pas une seule où il n'y a pas un commissariat flambant neuf.

À Villiers-le-Bel, là d'où sont parties les émeutes de 2007, il y a un commissariat flambant neuf. À Clichy-sous-Bois, un commissariat flambant neuf, avec des barricades. Ils se barricadent carrément dans leurs commissariats. La machine répressive, elle sait se remettre en question très très vite.

R. BT.: En même temps, 2007, et ce qui s'en suivait, c'est le virage sarcoziste. Est-ce que vous pensez que le virage à droite au niveau sécuritaire, notamment avec la suppression de ce qu'on appelait police de proximité, est-ce que ça a vraiment changé quelque chose? Parce que ça revient dans le discours politique de gauche contre la droite, où on reproche souvent à cette dernière d'avoir supprimé la police de proximité, d'avoir un peu empiré la situation dans les banlieues. Est-ce que ça a eu véritablement un impact?

I.S.: Ça a eu un impact, mais pas un impact incroyable. Ça a eu un impact parce qu'effectivement, la police est définitivement plus répressive que préventive, ça c'est une réalité, mais les gens de droite comme de gauche, ils appartiennent à la même classe bourgeoise, ils ont des différends sur des stratégies pour maintenir l'ordre dans le peuple. C'est juste des différences de stratégie, c'est tout. Mais on ne pourra pas me faire croire qu'ils ne garantissent pas leurs propres intérêts. Pendant le Covid, en France, on a fait voter une loi pour protéger la classe politique en cas de décision qui aurait des conséquences négatives sur la population. Donc on ne peut plus porter plainte contre eux, c'est quand même incroyable.

La démocratie, c'est un système qui est fait pour protéger la classe dominante, c'est juste ça. Et les autres sont des bêtes à aller voter. Mais dans le monde, il y a un réveil et on se dit «nous on veut voter, mais pas pour des élus. Pourquoi on ne voterait pas pour des idées?»

R. BT.: On sent dans vos romans une grande sensibilité à la difficulté que ça représente d'être un citoyen noir en France. Est-ce que votre récent déménagement au Sénégal a un lien avec ce ressenti?

I.S.: Mes fils sont adolescents, je n'ai pas envie qu'ils vivent les contrôles policiers, les bavures policières. C'est quoi ce terme qu'ils ont inventé pour dire que les frères musulmans, qui ont un groupuscule, et pourtant, ils n'ont même pas cité des noms, il y a des frères musulmans qui essayent d'avoir une influence dans la société française, dans l'ordre musulman, dans les médias. D'ailleurs, ils ont un nouveau mot qu'ils utilisent. Déjà pour qu'on puisse intégrer la société française et la manipuler, il faudrait qu'on ait des sociétés un peu puissantes. Pour l'instant, je n'en connais pas trop moi, des sociétés à part l'Arabie Saoudite, quelques pays du Moyen-Orient, mais qui sont surtout des alliés des grandes puissances occidentales et qui n'ont pas vocation à les changer. Donc on est dans la conspiration, on parle de l'ennemi intérieur.

Et quand on parle de ça, on refuse de dire que, bizarrement, il y a un média en France qui s'appelle I24, qui propage des horreurs sur les Palestiniens. On a des députés qui sont en rapport avec Israël, qui défendent à longueur de journée Israël. On a l'ancien député des Outre-mer de la France, des Français d'Outre-mer, qui est de confession juive et qui raconte des abominations, et qui est un pro-sioniste, qui est un pro-Nétanyahou.

Et ça, on ne se dit pas, oui, là, ce qu'on dit sur les musulmans, si on le dit pour les Israéliens en France, on va passer pour un antisémite. Sauf que les Français sont là. Les Juifs ont des chaînes en France. On leur en met plein. Les Juifs ont leurs associations qui sont puissantes, et qui influent, et qui invitent le président de la République, et qui donnent des directions, des directives à nos politiciens. Donc, à un moment donné, l'ennemi de l'intérieur, peut-être qu'on se trompe de visage. Mais ça, quand on le dit, on passe pour un antisémite.

Et puis surtout, moi, ce que je trouve affligeant en France, c'est qu'on ne défend pas les juifs. En faisant ce traitement de l'actualité, on fait en sorte que la plupart des gens soient dans un refus de l'individu juif, alors que l'individu juif, c'est un individu de l'ordre du normal, c'est un individu qui a les mêmes intérêts que la majorité des individus des autres confessions ou des autres systèmes. Mais en laissant parler que des sionistes et des gens qui ont des discours qui sont nazis, des juifs qui ont des

discours nazis, malheureusement, on contribue à l'expansion de l'antisémitisme. C'est ce que je trouve grave. Moi, j'ai grandi avec des juifs, et je pense qu'ils ont honte du traitement médiatique qu'on fait du conflit, qu'on fait de cet État qui ne respecte aucun droit, qui ne respecte aucun droit international.

Est-ce qu'on a fait le même traitement médiatique sur Poutine quand il a envahi l'Ukraine? Bien sûr que non.

R. BT.: Merci beaucoup. Je suis très contente d'avoir pu approfondir l'entretien. J'espère qu'on pourra rediscuter bientôt, après la parution de vos prochains opus. Ce serait super. Merci, à très bientôt.

I.S.: Merci beaucoup. Au revoir.

Bibliographie / Bibliography

- Aati, Ridha, Nordine Zaghdani, *La Cité du fada*, Marseille, L'Écailler du Sud, 2000.
- Abd al Malik, *Camus, l'art de la révolte*, Paris, Hachette Pluriel, 2016.
- , *La guerre des banlieues n'aura pas lieu*, Paris, Cherche Midi, 2010.
- , *Le dernier français*, Paris, Cherche Midi, 2012.
- , *Qu'Allah bénisse la France*, Paris, Albin Michel, 2004.
- , *Réconciliation. Comment faire peuple au XXI^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 2021.
- Aftab, Kaleem, *Mathieu Kassovitz on La Haine: "I made the movie because kids die"*, BFI, 2012, <<https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/interviews/mathieu-kassovitz-la-haine-legacy>>, consulté le 17 août 2025.
- Ahearn, Laura M., *Language and agency*, «Annual Review of Anthropology», 30, 2001, pp. 109-137.
- Auti, Francesca, *Letteratura e musica rap in Francia. Le seconde generazioni migranti come bacino d'innovazione socio-culturale*, Turin, L'Harmattan Italie, 2024.
- Albertini, Adrien, Stéphane Cordier, Louise Couvelaire, Abel Mestre et Éric Pommiers, *Quatre mois après les émeutes, le gouvernement dévoile des nouvelles mesures et affiche une image de fermeté*, «Le Monde», 26 octobre 2023, <https://www.lemonde.fr/politique/article/2023/10/26/mesures-post-emeutes-le-gouvernement-affiche-une-image-de-fermete_6196672_823448.html>, consulté le 18 aout 2025.
- Allemand, Serge, *Marseille. Une terre d'asile séculaire à l'épreuve des politiques nationales d'intégration*, «Hommes & Migrations», 1301, 2013, pp. 168-173.
- Amellal, Karim, *Cités à comparaître*, Paris, Stock, 2006.
- Amnesty International, *Public Outrage: Police Officers above the Law in France*, London, Amnesty International, 2009.
- , *Un droit, pas une menace: restrictions disproportionnées à la liberté de réunion pacifique en France*, London, Amnesty International, 2017.
- , *France: un usage excessif de la force lors des manifestations doit cesser*, London, Amnesty International, 2020.

- , *Policing the pandemic: Human rights violations in the enforcement of COVID-19 measures in Europe (France section)*, London, Amnesty International, 2020.
- Anon, *Gagarine: dossier de presse*, Unifrance, <<https://medias.unifrance.org/medias/238/129/229870/presse/gagarine-dossier-de-presse-francais.pdf>>, 2021, consulté le 9 octobre 2025.
- Anthias, Floya, *Evaluating diaspora: beyond ethnicity?*, «*Sociology*», 32.3, 1998, pp. 557-580.
- Arditty, Jo, Philippe Blanchet, *La "mauvaise langue" des "ghettos linguistiques": la glottophobie française, une xénophobie qui s'ignore*, «*Asylon(s)*», 4, 2008, <<http://www.reseau-terra.eu/article748.html>>, le 28 janvier 2025.
- Arkana, Keny, *Entre ciment et belle étoile*, CD audio, 2006.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, London/New York, Routledge, 1989.
- Assbague, Sihame, Nathalie Cazenave, Esther Gresh, #zyedetbouna, *le procès 2.0*, YouTube, canal Stop le contrôle au faciès, <<https://www.youtube.com/watch?v=nqoXGqj5fdc>>, le 15 novembre 2021.
- Augé, Marc, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmoderne*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- Baage, Silvia U., *Postcolonial mobilities and the islanding of identities in the works of Salim Hatubou: The case of Mayotte and the Comoros in the Indian Ocean*, «*Journal of Romance Studies*», 17.2, Summer 2017, pp. 173-192.
- Bachmann, Christian, *Jeunes et banlieues*, in Gérard Ferréol (dir.), *Intégration et exclusion dans la société française contemporaine*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992, pp. 128-154.
- Baillet, Dominique, *La "langue des banlieues", entre appauvrissement culturel et exclusion sociale*, «*Hommes et migrations*», 1231, 2001, pp. 29-37.
- Baratier, Édouard, *Histoire de Marseille*, Toulouse, Édouard Privat, 1973.
- Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1966.
- Basier, Luc, Christian Bachmann, *Le verlan: argot d'école ou langue des Keums?*, «*Mots*», 8 mars 1984, pp. 169-187.
- BBC News, *France shooting: Who was Nahel M, shot by French police in Nanterre?*, 1^{er} juillet 2023, <<https://www.bbc.co.uk/news/world-europe-66052104#:~:text=The%20killing%20of%20Nahel%20M,education%20was%20described%20as%20chaotic>>, consulté le 8 janvier 2025.

- Ben-Rafael, Eliezer, Elana Shohamy, Muhammad Hasan Amara, Nira Trumper-Hecht, *Linguistic Landscape as a Symbolic Construction of the Public Space: The Case of Israel*, in Durk Gorter (edited by), *Linguistic Landscape: A New Approach to Multilingualism*, Clevedon-Buffalo-Toronto, Multilingual Matters, 2006, pp. 7-30.
- Ben Said, Selim, Luanga A. Kasanga, *The discourse of Protest: Frames of Identity, Intertextuality and Interdiscursivity*, in Robert Blackwood, Elizabeth Lanza et Hirut Woldemariam (edited by), *Negotiating and Contesting Identities in Linguistic Landscapes*, London, Bloomsbury, 2016.
- Bernstein, Robin, *Racial Innocence: Performing American Childhood from Slavery to Civil Rights*, New York, New York University Press, 2011.
- Berthaut, Jérôme, *La banlieue du "20 heures": Ethnographie de la production d'un lieu commun journalistique*, Marseille, Agone, 2013.
- Béru, Laurent, *Le rap français, un produit musical postcolonial?*, «Volume!», 6.1-2, 2008, pp. 61-79.
- Béthune, Christian, *Le rap: une esthétique hors-la-loi*, Paris, Autrement, 1999.
- Blass, Sophie et Jean-Louis Fabiani, *Marseille, a City beyond Distinction*, «Nottingham French Studies», 50.1, mars 2011, pp. 83-94.
- Body-Gendrot, Sophie, *Police marginality, racial logics and discrimination in the banlieues of France*, «Ethnic and Racial Studies», 33.4, 2010, pp. 656-674.
- Bosséno, Christian, *Immigrant Cinema: National Cinema. The Case of Beur Film*, in Richard Dyer et Ginette Vincendeau (edited by), «Popular European Cinema», London, Routledge, 1992, pp. 47-57.
- Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.
- Bremner, Charles, *Emmanuel Macron shaken by French ghetto film Les Misérables*, «The Times», 20 novembre 2020, <<https://www.thetimes.co.uk/article/emmanuel-macron-shaken-by-french-ghetto-film-les-miserables-l087990m7>>, le 20 juillet 2025.
- Bretillon, Chong, *True Grit: Representing the Quartiers Nord of Marseille in Karim Dridi's Films*, in Mark Ingram et Kathryn Kleppinger (edited by), *The Marseille Mosaic: A Mediterranean City at the Crossroads of Cultures*, New York, Berghahn, 2023, pp. 163-181.
- Bricco, Elisa et al., *Présentation*, in Elisa Bricco et al. (dir.), «Banlieues: entre imaginaires et expériences», 3, 2016, pp. 3-7.
- Bücker, Nina, *Les geôles de la différence? Quêtes identitaires post-migratoires d'une minorité noire en France urbaine*, Berlin, Peter Lang Verlag, 2013.

- Butler, Judith, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, New York, Routledge, 1997.
- Carpenter, Juliet, *The French Banlieue: Renovating the Suburbs*, in John Hannigan et Greg Richards (edited by), *The Routledge Companion to the Suburbs*, Abingdon, Routledge, 2018.
- Carpenter, Juliet, Christina Horvath, *Regards croisés sur la banlieue*, Bruxelles, Peter Lang, 2015.
- , *Co-creation and the city: arts-based methods and participatory approaches in urban planning*, «Urban Planning», 7.3, 2022, pp. 311-314.
- Carpenter, Juliet, Christina Horvath, Bryony Spencer, *Co-Creation as an agonistic practice in the favela of Santa Marta, Rio de Janeiro*, «Urban Studies», 58.9, 2021, pp. 1906-1923.
- Carpenter, Juliet, Christina Horvath (edited by), *Voices and images from the banlieue/Voix et images de la banlieue*, Oxford, Banlieue Network, 2014.
- Casanova, Pascale, *La République mondiale des lettres* (1999), Cambridge (MA), Harvard University Press, 2004.
- Cello, Serena, *La littérature des banlieues. Un engagement littéraire contemporain*, Rome, Edizioni Aracne, 2019.
- Champagne, Patrick, *Violence visible, violence invisible*, in Thomas Ferenczi (dir.), *Faut-il s'accommoder de la violence?*, Bruxelles, Éditions Complexes, 2000, pp. 235-246.
- Collectif, *Morts pour rien*, CD audio, Paris, éditions Naïve, 2007.
- Collectif «Qui fait la France?», *Chroniques d'une société annoncée*, Paris, Stock, 2007.
- Collet, Sabine, *La manifestation de rue comme production culturelle militante*, «Ethnologie Française», 12.2, 1982, pp. 167-176, <<http://www.jstor.org/stable/40988713>>, consulté le 5 janvier 2025.
- Crenshaw, Kimberlé, *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*, «University of Chicago Legal Forum», Vol. 1989, Issue 1, Article 8, 1989, <<http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>>, last accessed 9 october 2025.
- , *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color*, «Stanford Law Review», 43.6, 1991, pp. 1241-1299.
- Delahaye, Vincent et Robert Rochefort, *Promesses de banlieue*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2006.
- Delporte, Christian, Laurent Gervreau et Denis Maréchal (dir.), *Quelle est la place des images en Histoire?*, Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines,

- CHCSC, Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, Nouveau-monde éditions, 2008.
- Deltombe, Thomas, *L'islam imaginaire, la construction médiatique de l'islamophobie en France, 1975-2005*, Paris, La Découverte, 2005.
- Denis-Constant, Martin, *Quand le rap sort de sa bulle. Sociologique politique d'un succès populaire*, Paris, Irma/Seteun, 2010.
- Derrida, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- Diallo, Diaty, *Deux secondes d'air qui brûle*, Paris, Seuil, 2022.
- , *J'avais l'envie, à travers ce texte, de donner de la force aux corps dominés dont je fais partie*, propos recueillis par Johan Faerber, <<https://diacritik.com/2022/08/23/diaty-diallo-javais-lenvie-a-travers-ce-texte-de-donner-de-la-force-aux-corps-domines-dont-je-fais-partie-deux-secondes-dair-qui-brule/>>, 22 août 2022, consulté le 9 octobre 2025.
- , *Comment sauver la peau de mes frères: c'est ça, l'idée du livre*, propos recueillis par Gérard Lefort, <<https://www.lesinrocks.com/livres/diaty-diallo-comment-sauver-la-peau-de-mes-freres-cest-ca-lidee-du-livre-490414-26-08-2022/>>, 26 août 2022, consulté le 9 octobre 2025.
- , *On n'est pas dupes*, propos recueillis par Manon Pelinq, <<https://www.manifesto-21.com/on-nest-pas-dupes-rencontre-avec-diaty-diallo/>>, 11 novembre 2022, consulté le 9 octobre 2025.
- , *À un moment, je me suis demandé si la fiction était le bon outil pour raconter la violence*, <<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/par-les-temps-qui-courent/diaty-diallo-ecrivaine-7227180>>, 19 septembre 2022, consulté le 9 octobre 2025.
- , *Une cité, des flics, une émeute, et la force d'un roman*, propos recueillis par Alex Gorz et David Dufresne, <<https://www.auposte.fr/deux-secondes-dair-qui-brule-diaty-diallo/>>, 23 septembre 2022, consulté le 9 octobre 2025.
- Djaziri, Nemetodorum, *Nanterre est une ville meurtrie qui continue de vivre*, «Le Bondy Blog», consulté le 3 mai 2025.
- Djaïdani, Rachid, *Boumkœur*, Paris, Seuil, 1999.
- , *Viscéral*, Paris, Seuil, 2007.
- Djibaba, Youssouf, *Comme des rois*, Marseille, Wildproject, 2014.
- Dobson, Julia, *Dislocations: Mapping the Banlieue*, in David Forrest, Graeme Harper et Jonathan Rayner (edited by), «Filmurbia: screening the suburbs», London, Palgrave MacMillan, 2017, pp. 29-48.
- Donzelot, Jacques, Philippe Estèbe, Marie-Christine Jaillet, Hugues Lagrange, Nathalie Lempereur, Marc-Olivier Padis, *Nuits de novembre 2005. Géographie des violences*, «Esprit», 320.12, décembre 2005, pp. 5-21.
- Drachline, Paul, *Le Fait divers au XIXe siècle*, Paris, Hermé, 1991.

- Drira, Chaïma, *La banlieue à l'épreuve du sensible. Expériences, récits et attachements*, «Mondes & Migrations», 1349, avril-juin 2025.
- Dubois, Régis, *Les Noirs dans le cinéma français*, La Madeleine, LettMotif, 2017.
- Ducas, Sylvie, *Le prix Femina: la consécration littéraire au féminin*, «Recherches féministes», 16.1, 2003, pp. 43-95.
- Duprez, Dominique, *Comprendre et rechercher les causes des émeutes urbaines de 2005, Une mise en perspective*, «Déviance et société», 4.30, 2006, pp. 505-520.
- Duprez, Dominique, Mahieddine Hedli, *Le mal des banlieues? Sentiment d'insécurité et crise identitaire*, Paris, L'Harmattan, 1992.
- Fairclough, Norman, *Discourse and Social Change*, Cambridge, Polity Press, 1992.
- Fanchette, Frédérique, *Anne Weber et les flâneurs du "Neuf-trois"*, «Libération», 19 janvier 2025, <https://www.libération.fr/culture/livres/anne-weber-et-les-flaneurs-du-neuf-trois-20250119_CV2CEUQZXBB3DGXSFB-3MK2AWNQ/>, consulté le 10 juillet 2025.
- Fassin, Didier, *Punir*, Paris, Seuil, 2017.
- Faure, Alain, *Les premiers banlieusards: aux origines des banlieues de Paris, 1860-1940*, Paris, Créaphis, 1991.
- Fieni, David, *What a wall wants, or how graffiti thinks: nomad grammatology in the French Banlieue*, «Iconographies», 40.2, 2012, pp. 72-93.
- Fourcaut, Annie, *Pour en finir avec la banlieue*, «Géocarrefour», 75.2, 2000, pp. 101-105.
- Fuller, Thomas, *How Marseille escaped France's Urban Unrest*, «The New York Times», 14 novembre 2005, <<https://www.nytimes.com/2005/11/14/world/europe/how-marseille-escaped-frances-urban-unrest.html>>, consulté le 2 juin 2025.
- Gadet, Françoise (dir.), *Les parlers jeunes dans l'Ile-de-France multiculturelle*, Paris, Ophrys, 2017.
- Gadet, Steve, *Les cultures urbaines dans la Caraïbe*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2016.
- Galichon, Isabelle, *Quel laboratoire mémoriel pour les banlieues?*, «Mémoires en jeu», février 2016, <<https://www.memoires-en-jeu.com/varia/quel-laboratoire-memoriel-pour-les-banlieues>>, consulté le 9 octobre 2025.
- Gastaut, Yvan, *Marseille cosmopolite après les décolonisations: un enjeu identitaire*, «Cahiers de la Méditerranée», 60, 2003, pp. 269-285.

- Géraud, Alice, *La banlieue un genre de fiction*, «Libération», <https://www.liberation.fr/livres/2014/06/10/la-banlieue-un-genre-de-fiction_1037687/>, consulté le 9 octobre 2025.
- Ghio, Bettina, *Sans fautes de frappe*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2016.
- , *A l'ammoniaque: Rap, trap et littérature*, Marseille, Le mot et le reste, 2024.
- Global Association of Literary Festivals, *FLUP – Festa Literária das Periferias*, 2023, <<https://www.gaolf.org/festivals/flup-festa-literaria-das-periferias/>>, consulté le 8 mars 2025.
- Nonon, Laetitia, *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIXe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.
- Gouard, David, *La banlieue rouge. Ceux qui restent et ce qui change*, Bordeaux, Éditions Le bord de l'eau, 2013.
- Goudaillier, Jean-Pierre, *Comment tu tchatches! Dictionnaire du français contemporain des cités* (1997), Paris, Maisonneuve & Larose, nouvelle édition 2019.
- , *Français contemporain des cités: langue en miroir, langue du refus, «Adolescence»*, 25.1, 2007, pp. 119-124.
- Guillaume Bresson Versailles, Paris, In Fine éditions d'art, 2025.
- Guiraud, Pierre, Argot, in *Encyclopédia Universalis*, vol. II, distributeur France Britannica, 1988, p. 934.
- Haas, Valérie et Christelle Vermande, *Les enjeux mémoriels du passé colonial français: analyse psychosociale du discours de la presse lors des émeutes urbaines de novembre 2005*, «Bulletin de psychologie», 63.2, 2010, pp. 109-120.
- Hajjat, Abdellali et Marwan Mohammed, *Islamophobie: comment les élites françaises fabriquent le problème musulman*, Paris, La Découverte, 2016.
- Hamon, Philippe, *Introduction. Fait divers et littérature*, «Romantisme», 97, 1997, pp. 7-16.
- Hammou, Karim, *Une Histoire du rap en France*, Paris, La Découverte, 2012.
- Hammou, Karim, Kaoutar Harchi, *Nos plumes, nos voix?*, in Omar Slaouti et Olivier Le Cour Grandmaison (dir.), *Racismes de France*, Paris, La Découverte, 2020, pp. 292-307.
- Harchi, Kaoutar, *Comme nous existons*, Arles, Actes Sud, 2021.
- , *Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne*, Paris, Pauvert, 2016.
- Harchi, Kaoutar, *Banlieue writers: The struggle for literary recognition through collective mobilization*, in Kathryn Kleppinger et Laura Reeck (edited by), *Post-migratory Cultures in Postcolonial France*, Liverpool, Liverpool University Press, 2018, pp. 44-59.

- Hargreaves, Alec G., *De la littérature «beur» à la littérature de «banlieue»: des écrivains en quête de reconnaissance*, «Africultures», 97, 2014.
- Harzoune, Mustapha, *Un fil entre les Comores et Marseille*, «Hommes & Migrations», 1253, 2005, pp. 118-121.
- Hatubou, Salim, *Chronique d'une littérature comorienne naissante*, «Hommes & Migrations», 1215, 1998, pp. 124-125.
- , *L'odeur du béton*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Henning, Kristin, *The Rage of Innocence: How America Criminalizes Black Youth*, New York, Pantheon Books, 2021.
- Henry, Gilles, *Des «micro» lieux du territoire du cercle familial et des jeunes. Un passage entre le «dedans» et le «dehors»*, thèse de doctorat, Université Paul Verlaine – Metz, 2009.
- Higbee, Will, *Screening the 'other' Paris: Cinematic representations of the French urban periphery in La Haine and Ma 6-T Va Crack-er*, «Modern and Contemporary France», 9.2, 2001, pp. 197-208.
- , *Post-Beur Cinema: North African Émigré and Maghrebi-French Filmmaking in France Since 2000*, Edinburgh, EUP, 2013.
- Horvath, Christina, *Le roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2007.
- , *Banlieue Narratives: Voicing the French Urban Periphery*, «Romance Studies», 36.1-2, 2018, pp. 1-4.
- , *Conceptualizing peripheral urban literature in France and Brazil*, «Romance Studies», 36.1-2, 2018, pp. 46-62.
- , *Literary festivals as Co-Creation? Challenging territorial stigmatisation in alternative ways*, in Christina Horvath, Juliet Carpenter (edited by), *Co-Creation in Theory and Practice: Exploring Creativity in the Global North and South*, Bristol, Policy Press, 2020, pp. 291-298.
- , *Écrire la banlieue dans les années 2000-2015*, in Bertrand Wallon (dir.), *Banlieues vues d'ailleurs*, Paris, CNRS Éditions, 2016, pp. 47-68.
- Horvath, Christina, Juliet Carpenter (edited by), *Co-Creation in Theory and Practice: Exploring Creativity in the Global North and South*, Bristol, Policy Press, 2020.
- Horvath, Christina, Tomasz Rawski (edited by), *Pathways to Agonism: Disputed Territories and Memory*, Leyde/Boston, Brill, 2025.
- IAM, *Le Feu*, Delabel, 1994.
- Impellizzeri, Fabrizio, *Parcours variationnels du français contemporain*, «Repères – Dorif», 8, 2015, <<https://www.dorif.it/reperes/category/8-parcours-variationnels-du-francais-contemporain/>>, consulté le 5 juillet 2025.
- INSEE, *Dossier complet: Département de la Seine-Saint-Denis (93)*, 2024, <<https://www.insee.fr/fr/statistiques/2011101?geo=DEP-93>>, consulté le 7 mai 2024.

- Ivkovic, Dejan, Lotherington, Heather, *Multilingualism in cyberspace: Conceptualising the virtual linguistic landscape*, «International Journal of Multilingualism», 6.1, 2009.
- Jablonka, Ivan, *Le Troisième Continent ou La littérature du réel*, Paris, Seuil, 2024.
- James, Kery, «*Je m'écris*», 2008.
- James, Kery, Leïla, Sy, *Banlieusards*, Liège, Les Films du fleuve, 96 min., 2019.
- Jazouli, Adil, *L'été des Minguettes 1981, les rodéos de la colère*, Radio France, 22 juin 2017, <<https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/affaires-sensibles/l-ete-des-minguettes-1981-les-rodeos-de-la-colere-7720633>>, consulté le 15 juillet 2025.
- Jenkins, Henry, *The Aesthetics of Transmedia. Response to David Bordwell*, <http://henryjenkins.org/blog/2009/09/the_aesthetics_of_transmedia_i.html>, consulté le 9 octobre 2025.
- Jobard, Fabien, Jacques de Maillard, *Identity Checks as a Professional Repertoire*, in Jacques De Maillard et Wesley G. Skogan (edited by), *Policing in France*, Abingdon, Routledge, 2020, pp. 202-218.
- Jousse, Thierry, *Le banlieue-film existe-t-il?*, «Cahiers du cinéma», 492, pp. 37-39.
- Kallen, Jeffrey L., *Changing Landscapes: Language, Space and Policy in the Dublin Linguistic Landscape*, in Adam Jaworski, Crispin Thurlow (edited by), *Semiotic Landscapes: Language, Image, Space*, Continuum, London-New York, 2010, pp. 41-58.
- Karp, Ivan, *Agency and social theory: A review of Anthony Giddens*, «American Ethnology», 13.1, 1986, pp. 131-137.
- Kassovitz, Mathieu, *La Haine*, 98 min., 1995.
- Kechiche, Abdellatif, *L'esquive*, 117 min., 2004.
- Kleppinger, Kathryn et Reeck, Laura (edited by), *Post-migratory Cultures in Postcolonial France*, Liverpool, Liverpool University Press, 2018.
- Kokoreff, Michel, *Violences policières, généalogie d'une violence d'État*, Paris, Textuel, 2021.
- Kokoreff, Michel, Didier Lapeyronnie, *Refaire la cité. L'avenir des banlieues*, Paris, Éditions du Seuil, 2013.
- Kokoreff, Michel, Olivier Steinauer et Pierre Barron, *Les émeutes urbaines à l'épreuve des situations locales*, «SociologieS», 2007, <<http://journals.openedition.org/sociologies/254>>, consulté le 27 janvier 2025.
- Kojok, Salma, *Diaty Diallo plonge au cœur d'une jeunesse mise en marge*, <<https://www.lorientlejour.com/article/1350801/diaty-diallo-plonge-au-coeur-dune-jeunesse-mise-en-marge.html>>, 29 septembre 2023.

- Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.
- Lacquaniti, Luigi, *I muri di Tunisi. Segni di rivolta*, Roma, Exorma, 2015.
- Lafargue de Grangeneuve, Loïc, *Comment Marseille est devenue l'autre capitale du rap français. Politique musicale et identité locale*, «Géographies et musiques», 59, 2006, pp. 57-70.
- Lagrange, Hugues et Oberti, Marco (dir.), *Sociétés et jeunesse en difficulté*, 2 automne 2006, mis en ligne le 23 octobre 2006, <<http://journals.openedition.org/sejed/224>>, consulté le 25 août 2025.
- Lafargue de Grangeneuve, Loïc, *Politiques du Hip-Hop. Action publique et cultures urbaines*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008.
- Lagues, Benjamin, Emma Hugault, *Révoltes de 2005: dix ans après, un traitement médiatique tristement ordinaire*, ACRIMED, 21 décembre 2015, <<https://www.acrimed.org/Revoltes-de-2005-dix-ans-apres-un-traitement>>, consulté le 5 juillet 2025.
- Landry, Rodrigue, Richard Y. Bourhis, *Linguistic landscape and ethnolinguistic vitality: An empirical study*, «Journal of Language and Social Psychology», 16, 1997, pp. 23-49.
- Lapeyronnie, Didier, *La banlieue comme théâtre colonial, ou la fracture coloniale dans les quartiers*, in Pascal Blanchard, Nicolas Bancel et Sandrine Lemaire (dir.), *La fracture coloniale*, Paris, La Découverte, 2005, pp. 209-218.
- , *Mort de Zyed et Bouna: “La relaxe des policiers est un verdict politique”*, «Le Monde», 19 mai 2015.
- , *Révolte primitive dans les banlieues françaises: Essai sur les émeutes de l'automne 2005*, «Déviance et Société», 30, 2006, pp. 431-448.
- Larouche, Alexandre, *Des musiques docu-critiques. L'usage de l'hymne national dans “Aux armes et caetera” de Serge Gainsbourg*, «Captures», 9.1, 2024, <<https://doi.org/10.7202/1114652ar>>, consulté le 25 août 2025.
- Lebeau, Boris, *Une banlieue “créative” dans le Grand Paris*, «EchoGeo», 27, 2014, <<https://journals.openedition.org/echogeo/13718>>, consulté le 25 août.
- Le Corbusier et la Cité Radieuse de Marseille*, <<https://www.marseille.fr/culture/actualites/le-corbusier-et-la-cite-radieuse-de-marseill>>, consulté le 25 août 2025.
- Lefebvre, Henri, *The Production of Space*, traduit par Donald Nicholson Smith, Oxford, Blackwell, 1991.
- Lepoutre, David, *Cœur de banlieue. Codes, rites, langages*, Paris, Odile Jacob, 1997.
- Ly, Ladj, *Les Misérables*, Paris, SRAB Films, 103 min., 2019.
- , *Ladj Ly: Zyed & Bouna, morts pour rien? Entretien avec Hugo Vitrani*,

- «Mediapart», <<https://www.youtube.com/watch?v=eyXqcAxCAEk>>, consulté le 25 août.
- Maameri, Karim, *Nos Plumes* [documentaire, 83 min.], Champigny-sur-Marne, Derniers de la Classe Productions, 2016.
- Maingueneau, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Colin, 2004.
- Mandin, Didier, *Banlieue Voltaire*, Fort-de-France, Desnel, 2006.
- Manopoulos, Monique, *La Cite du fada ou de-construction de la Marseille traditionnelle chez Ridha AATI et Nordine ZOGHDANI*, in Najib Redouane (dir.), *Où en est la littérature «beur»?*, Paris, L'Harmattan, 2012, pp. 165-173.
- Maspero, François, *Les passagers du Roissy-Express*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.
- Messili, Zouhour et Ben Aziza, Hmaid, *Langage et exclusion. La langue des cités en France*, «Cahiers de la Méditerranée», 69, 2004, pp. 23-32, <<http://journals.openedition.org/cdlm/729>>, consulté le 10 février 2025.
- Michel, Basile, *Centralité périphérique: quand les arts et la culture dessinent des centralités en banlieue*, «Revue des sciences sociales», 71, 2024, pp. 70-81.
- Mitchell, Katharyne, *Marseille's Not for Burning: Comparative Networks of Integration and Exclusion in Two French Cities*, «Annals of the Association of American Geographers», 101.2, 2011, pp. 404-423.
- Mouffe, Chantal, *Agonistics: Thinking the World Politically*, Londres/New York, Verso, 2013.
- Mucchielli, Laurent, *Violences urbaines, réactions collectives et représentations de classe chez les jeunes des quartiers relégués de la France des années 1990*, «Actuel Marx», 26, 1999, pp. 85-107.
- Mucchielli, Laurent, Véronique Le Goaziou (dir.), *Quand les banlieues brûlent... Retour sur les émeutes de novembre 2005*, Paris, La Découverte, 2006.
- Netflix, *What we Watched: a Netflix Engagement Report*, 2023, <<https://about.netflix.com/en/news/what-we-watched-a-netflix-engagement-report>>, last accessed 7 june 2025.
- Niang, Mame-Fatou, *Identités Françaises: Banlieues, Féminités et Universalisme*, Boston, Brill, 2019.
- NTM, «Qu'est-ce qu'on attend», Sony Music Entertainment / Epic Records, 1996.
- OCDE, *What is the impact of the COVID-19 pandemic on immigrants and their children? OECD Policy Responses to Coronavirus (COVID-19)*, Paris, OECD Publishing, 2020. DOI: 10.1787/e7cbb7de-en.

- Ouassak, Fatima, *Comme Ali*, La Laune, Au Diable Vauvert, 2025.
- , *Pour une écologie pirate*, Paris, La Découverte, 2023.
- , *La Puissance des mères*, Paris, La Découverte, 2020.
- Papen, Uta, *Commercial discourses, gentrification and citizens' protest: The linguistic landscape of Prenzlauer Berg, Berlin*, «Journal of Sociolinguistics», 16.1, 2012, pp. 56-80.
- Pecqueux, Anthony, *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Peraldi, Michel et Claire Duport, *Marseille, une affaire d'état*, 27 septembre 2021, <https://www.transverscite.org/IMG/pdf/marseille_une_affaire_d_etat_aoc_2021.pdf>, consulté le 25 août 2025.
- Perrot-Corpet, Danielle et Anne Tomiche, *Storytelling et contre-narration en littérature au prisme du genre et du fait colonial (XX^e-XXI^e s.)*, Bruxelles, Peter Lang Verlag, 2018.
- Pettersen, David, *French B Movies: suburban spaces, universalism and the challenge of Hollywood*, Bloomington, Indiana University Press, 2023.
- Philipps, Axel, *Visual protest materials as empirical data*, «Visual Communication», 11.1, 2012, pp. 3-21.
- Pointsot, Marie, *Banlieues en (re)composition*, «Mondes & Migrations», 1349, avril-juin 2025.
- Pourquoi Marseille n'a pas explosé*, «Le Monde», 14 décembre 2005, <https://www.lemonde.fr/a-la-une/article/2005/12/14/pourquoi-marseille-n-a-pas-explose_721201_3208.html>, consulté le 25 août 2025.
- Pour une "littérature-monde" en français*, «Le Monde», 15 mars 2007, <https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html>, consulté le 25 août 2025.
- Pruvot, Stéphane, *A Top-Down Experiment in Co-Creation in Greater Paris*, in Christina Horvath et Juliet Carpenter (dir.), *Co-Creation in Theory and Practice*, Bristol, Policy Press, 2020, pp. 137-154.
- Puccino, Oxmo, *Mines de Cristal*, Au diable Vauvert, 2012.
- Puig, Steve, «*Enfermés dehors*»: *représentations de la banlieue dans les romans de Rachid Djaidani*, «Formules», 14, 2009, pp. 179-190.
- , *Littérature urbaine et mémoire postcoloniale*, Paris, L'Harmattan, 2019.
- , *La culture urbaine au secours de la République: vers une nouvelle "francité"?*, in Michel Gueldry et Armelle Crouzières-Ingenthal (dir.), *La France contemporaine: unité et diversités, polarisations et solidarités*, Illinois, American Association of Teachers of French, 2020.
- Puțan, Ioana, *La problématique de l'«entre(-)deux» dans la littérature des «intrangères»*, thèse de doctorat, Université Paris 8, 2014.

- Rabaté, Ulysse, *Streetologie: savoirs de la rue et culture politique*, Rennes, Éditions du commun, 2024.
- Rachedi, Mabrouk, *Le Poids d'une âme*, Paris, JC Lattès, 2006.
- Rancière, Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique Editions, 2000.
- , *Who is the subject of the rights of man?*, «South Atlantic Quarterly», 103.2-3, 2004, pp. 297-310.
- Raufer, Xavier, *27 juin-4 juillet 2023: en France, les pires émeutes depuis un siècle*, «Sécurité globale», 25, 2023, pp. 55-74.
- Razane, Mohamed, *Dit violent*, Paris, Gallimard, 2006.
- Razane, Mohamed, *Naissance du Collectif Qui fait la France?*, <<http://razane.blogg.org/date-2007-04-19-billet-576870.html>>, 19 avril 2007, consulté le 25 août 2025.
- Rebourcet, Sébastien, *La postcolonialité de la littérature urbaine: vers une francophonie de l'intérieur?*, «Romance Studies», 36.1-2, 2018, pp. 18-31.
- Reeck, Laura, *Gender and Genre in Banlieue Film, and the Guerrilla Film Brooklyn*, «Romance Studies», 36.1-2, 2018, pp. 76-90.
- Remedium, *Obsidion: chronique d'un embrasement volontaire: Seine-Saint-Denis 2005*, Paris, L'esprit frappeur, 2011.
- Remund, Grégoire, *Diaty Diallo, romancière radicale*, <<https://seinesaintdenis.fr/actualite/culture-patrimoine/Diaty-Diallo-romanciere-radicale>>, 18 novembre 2022, consulté le 25 août 2025.
- Rigaud, Sylvain, *Sarkozy et les banlieues*, JT 19 20, édition nationale, France 3, 31 octobre 2005, in Inathèque, <<https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/2954175001011/sarkozy-et-les-banlieues>>, 5 février 2022, consulté le 25 août 2025.
- Rigouste, Mathieu, *L'ennemi intérieur: la généalogie coloniale et militaire de l'ordre sécuritaire dans la France contemporaine*, Paris, La Découverte, 2009.
- , *La Domination policière: une violence industrielle*, Paris, La Fabrique, 2012.
- Rose, Steve, *Divines director Houda Benyamina: 'It's better to make a film than a bomb'*, «The Guardian», 10 novembre 2016, <<https://www.theguardian.com/film/2016/nov/10/divines-director-houda-benyamina-is-better-to-make-a-film-than-a-bomb>>, consulté 27 janvier 2025.
- ROST, *Enfants des lieux bannis*, Paris, Robert Laffont, 2008.
- Roux, Guillaume, Anaïs Purenne et Julien Talpin, *Expérience des discriminations et citoyenneté: Enquête auprès d'habitants de quartiers populaires*, «Appartenances & Altérités», 3, 2023, <<https://doi.org/10.4000/alterites.486>>, consulté le 25 août 2025.

- Rubdy, Rani, *Conflict and Exclusion: The Linguistic Landscape as an Arena of Contestation*, in Rani Rubdy et Selim Ben Said (edited by), *Conflict, Exclusion and Dissent in the Linguistic Landscape*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015.
- Ryam, Thomté, *Banlieue Noire*, Paris, Présence Africaine, 2006.
- Sala Pala, Valérie, *Sous les émeutes urbaines, la politique*, «French Politics, Culture & Society», 24.3, 2006, pp. 111-129.
- Salim Hatubou: le passeur de mémoire*, <<https://www.marseille.fr/culture/actualites/salim-hatubou-le-passeur-de-memoire>>, consulté le 2 juin 2025.
- Sané, Insa, *Daddy est mort... Retour à Sarcelles*, Paris, Sarbacane, coll. «Exprim'», 2010.
- , *Du plomb dans le crâne*, Paris, Sarbacane, coll. «Exprim'», 2008.
- , *Gueule de bois*, Paris, Sarbacane, coll. «Exprim'», 2009.
- , *Sarcelles-Dakar*, Paris, Sarbacane, coll. «Exprim'», 2006.
- Santaki, Rachid, *Flic ou caillera*, Paris, Éditions du Masque, 2013.
- Sarr, Mohamed, *La plus secrète mémoire des hommes*, Paris, Philippe Rey, 2021.
- Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, Poétique, 1989.
- Sedel, Julie, *Les médias et la banlieue*, Lormont, INA/Bord-de-l'eau, 2013 [2009].
- Service de l'Observatoire Départemental, *Portrait de territoire Seine-Saint-Denis*, Direction de la stratégie, de l'organisation et de l'évaluation, 2018, <https://ressources.seinesaintdenis.fr/IMG/pdf/2018_dsoe-sod_portraitdeseinesaintdenis.pdf>, consulté le 5 janvier 2025.
- Shohamy, Elana G., *Language Policy: Hidden Agendas and New Approaches*, London/New York, Routledge, 2006.
- Shohamy, Elana, Gorter, Durk (edited by), *Linguistic Landscape: Expanding the Scenery*, London, Routledge, 2008.
- Simoes, Jean-Marc, *Chiens de la casse*, Bruxelles, Husson éditeur, 2013.
- Simporé, Bintou, *Rencontre avec l'autrice Diaty Diallo pour son premier roman "Deux secondes d'air qui brûle"*, <<https://www.nova.fr/news/rencontre-avec-lautrice-diaty-diallo-pour-son-premier-roman-deux-secondes-dair-qui-brule-198437-13-09-2022/>>, consulté le 25 août 2025.
- Slaouti, Omar et Olivier Le Cour Grandmaison (dir.), *Racismes de France*, Paris, La Découverte, 2020.
- Solà-Morales, Rubió Ignasi, *Terrain Vague*, in Cynthia C. Davidson (edited by), «Anyplace», Cambridge, MIT Press, 1995, pp. 118-123.
- Soprano, *La Colombe*, CD audio, Street Skillz, 2010.

- Spivak, Gayatri Chakravorty, *Can the Subaltern Speak?*, in Cary Nelson et Lawrence Grossberg (edited by), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313.
- Talpin, Julien, *Bâillonner les quartiers: comment le pouvoir réprime les mobilisations populaires*, Paris, Éditions Les Étaques, 2020.
- Tarr, Carrie, *Reframing Difference: Beur and Banlieue Film making in France*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2005.
- Thomas, Dominic, *Black France: colonialism, immigration, and transnationalism*, Bloomington, Indiana University Press, 2007.
- Tonani do Patrocínio, Paulo Roberto, *Escritos à Margem: A presença de autores de periferia na cena literária brasileira*, Rio de Janeiro, Faperj, 2013.
- Tribalat, Michèle, *Les yeux grands fermés. L'immigration en France*, Paris, Denoël, 2010.
- Turpin, Béatrice, *Discours et sémiotisation de l'espace. Les représentations de la banlieue et de sa jeunesse*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- Vaillant, Emmanuel et al., *Moi, jeune, autoportrait d'un âge des (im) possibles*, Paris, Éditions les Petits matins, 2022.
- Vaillant, Emmanuel et al., *Vies majuscules, autoportrait de la France des périphéries*, Paris, Éditions les Petits matins, 2020.
- Viard, Dominique, *Les "fictions critiques" de la littérature contemporaine / Daewoo de François Bon*, Fayard, 300 p. / *L'adversaire, d'Emmanuel Carrère*, Gallimard, 219 p. / *Corps du roi* de Pierre Michon, Verdier, 101 p., «Spirale», 201, mars-avril 2005, p. 11, <<https://www.erudit.org/fr/revues/spirale/2005-n201-spirale1059198/18724ac.pdf>>, consulté le 2 juin 2025.
- Vieillard-Baron, Hervé, *Quartiers "sensibles" et politique de la ville: bilan d'une recherche*, «L'Espace géographique», 29.3, 2000, pp. 237-254.
- Vitali, Ilaria, *De la littérature beure à la littérature urbaine: le regard des "Intrangers"*, «Nouvelles Études Francophones», 24, 2009.
- , «À l'avant-garde du réel». Interview avec Mohamed Razane et Karim Amellal du Collectif *Qui fait la France?*, in Ilaria Vitali (dir.), *Les Manifestes littéraires au tournant du XXI^e siècle*, «Francofonie», 59, 2010.
- (dir.), *Intrangers*, tomes I et II, Louvain-La-Neuve, Academia, 2011.
- , *La nebulosa beur. Scrittori di seconda generazione tra spazio francese e letteratura-mondo*, Bologne, I libri di Emil/Odoya, 2014.
- (dir.), *Traduire la banlieue: pratiques, enjeux et perspectives*, «TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction», 31.1, 2018.
- Wacquant, Loïc, *Urban Outcasts: A Comparative Sociology of Advanced Marginality*, Oxford, Polity Press, 2008.

- Wallon, Bernard (dir.), *Banlieues vues d'ailleurs*, Paris, CNRS Éditions, 2016.
- Ward, Geoff, *The Black Child-Savers: Racial Democracy and Juvenile Justice*, Chicago, IL, University of Chicago Press, 2012.
- Weber, Anne, *Annette, une épopée*, Paris, Éditions du Seuil, 2020.
- , *Bannmeilen. Ein Roman in Streifzügen*, Berlin, Matthes & Seitz, 2024.
- , *Kirio*, Paris, Éditions du Seuil, 2017.
- , *Neuf-trois. Roman itinérant*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2025.
- , *Vaterland*, Paris, Éditions du Seuil, 2015.
- Y.B., *Commissaire Krim*, Paris, Grasset, 2008.

Notices biographiques / *Biographical notes*

Ridha Aati est éducateur spécialisé intervenant dans les Quartiers Nord de Marseille. Son engagement professionnel et son approche littéraire s'inspirent directement des réalités sociales et humaines qu'il côtoie au quotidien. Il est l'auteur de deux romans policiers parus aux Éditions de l'Écailler du Sud, *La Cité du Fada* (2000 et 2001) et *Les Bienveillants* (2006), il y explore les fractures sociales, les quêtes identitaires et les parcours. Son recueil de nouvelles, *Je voudrais changer de vie* (2020), s'attache à saisir les aspirations, les rêves, les défis et les résistances qui animent le quotidien, souvent méconnu, des habitants des quartiers populaires.

Francesca Aiuti est chercheuse postdoctorale en littératures et cultures francophones et italophones au sein du projet ERC *Afroeurope&Cyberspace* à l'Université de Brême et professeure de langue française et traduction à l'Université de Macerata. Docteure en études françaises et francophones de l'Université Roma Tre (Erasmus+ Visiting Fellow à Sorbonne Université), elle est spécialiste des intersections entre littérature, cultures numériques et musiques urbaines, avec un focus particulier sur les productions artistiques issues des diasporas afro-européennes. Elle est l'autrice de *Letteratura e musica rap in Francia* (L'Harmattan Italia, 2024) et a publié de nombreux articles dans des revues internationales. Elle a reçu le Prix Recherche au Présent (Princeton-Emory, 2022) et coordonne divers projets de recherche financés, dont l'atelier *Research Perspectives on the Black European Archive* (VolkswagenStiftung, 2026). Elle est membre active de plusieurs associations scientifiques internationales, telles que l'ALA, APELA, LPCM et INPUTS.

Rym Ben Tanfous est maître-assistante en langue et littérature françaises (ISEAH, U. Gafsa, Tunisie) et chercheuse affiliée au laboratoire de recherche Intersignes (Faculté des sciences humaines et sociales, U.TUNIS). Elle a soutenu sa thèse de doctorat en littérature française intitulée *Décentrement et intermédialité dans trois romans de Banlieue* (FSHST, 01/12/2018, Pre. Kasab-Charfi). Ses recherches postdoctorales portent sur le roman de l'extrême-contemporain avec pour objectif d'exposer l'intention poétique contre-narrative qui transparaît chez les auteurs francophones des périphéries urbaines.

Juliet Carpenter est géographe urbaine et Directrice de la Recherche au Global Centre on Healthcare and Urbanisation (GCHU). Ses travaux portent sur la marginalité urbaine, la justice sociale et les méthodes participatives fondées sur les arts, notamment la co-création. Elle a dirigé le projet européen *La Ville cohésive: lutter contre la stigmatisation dans les quartiers urbains défavorisés* (2017-2022, Accord de subvention n° 734770). Elle est co-autrice, avec Christina Horvath, de plusieurs ouvrages consacrés à la banlieue française, dont *Voix et images de la banlieue* (2014), *Regards croisés sur la banlieue* (2015) et *Co-Creation in Theory and Practice* (2020). Elle a également co-organisé le Festival des Littératures en Marges à Saint-Denis en 2023.

Myriam Geiser est germaniste et comparatiste, enseignante-chercheuse à l'Université Grenoble Alpes, et membre du laboratoire ILCEA4 (EA 7356). Ses recherches portent sur les concepts de transculturalité et de métissage, sur les littératures et le cinéma de la (post)migration en Europe, sur les esthétiques du plurilinguisme, les *border studies* et les expressions artistiques de la ‘postmémoire’. Monographie: *Der Ort transkultureller Literatur in Deutschland und in Frankreich. Deutsch-türkische und frankomaghrébinische Literatur der Postmigration*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2015.

Faïza Guène est romancière, scénariste, et réalisatrice. Son œuvre littéraire met en scène les réalités sociales et culturelles des quartiers populaires, abordant la migration et l'exil, l'identité culturelle et nationale, et les dynamiques de familles immi-

grées. Surtout, Faïza Guène reste profondément engagée dans la valorisation des voix des quartiers populaires et dans le combat contre toutes formes de discriminations. Entre *Kiffe kiffe demain* (2004) et sa suite *Kiffe kiffe hier* (2024), elle publié plusieurs romans remarqués, dont *Du rêve pour les oufs* (2006), *Un homme, ça ne pleure pas* (2014) et *La discrédition* (2020), confirmant sa place parmi les auteures majeures de la littérature contemporaine en France. Elle prépare actuellement son premier ouvrage de non-fiction.

Will Higbee is Professor of Film Studies at the University of Exeter (UK). His research focuses on questions of national and transnational cinemas, with a particular interest in French cinema, cinemas of the Maghreb and its diaspora and industry studies. He is the (co-)author of *Moroccan Cinema Uncut* (EUP, 2020), *Post-beur cinema* (EUP 2013) and *Mathieu Kassovitz* (MUP, 2005) and the co-editor of *Transnational Moroccan Cinema: critical dialogues* (EUP, forthcoming 2026) and *De-Westernizing Film Studies* (Routledge, 2012). He was the Principal Investigator of the AHRC-funded Transnational Moroccan Cinema project (2015-18) and the subsequent project (2019-22) to restore, digitise and distribute two key Moroccan films from the 1980s and 1990s – *A Door to the Sky* (Bellyazid, 1989) and *The Cliff* (Bensaïdi, 1997) – to new audiences in Morocco and around the world.

Christina Horvath est professeure associée d'études françaises à l'Université de Bath (Royaume-Uni). Ses recherches portent sur les littératures périphériques françaises et latino-américaines contemporaines, la culture urbaine et les représentations des espaces marginalisés. Elle s'intéresse également aux pratiques artistiques participatives, à la co-création et à la mémoire urbaine comme outils de justice sociale. Elle est l'autrice de *Le Roman urbain contemporain* (2007) et a co-dirigé de nombreux projets et ouvrages collectifs sur la ville, la périphérie et la mémoire urbaine, dont *Voix et images de la banlieue* (2014), *Regards croisés sur la banlieue* (2015), *Co-Creation in Theory and Practice* (2020), *Breaking the Dad Silence* (2024) et *Pathways to Agonism* (2025). Elle a co-organisé le premier Festival des Littératures en Marges à Saint-Denis en 2023.

Kathryn Kleppinger is Associate Professor of French and Francophone Studies and International Affairs at The George Washington University. Her research centers on the related fields of French cultural studies and contemporary French and Francophone Literature, with a focus on questioning the construction of literary labels and the social power dynamics inherent to cultural production. Her first book, *Branding the Beur Author: Minority Writing and the Media in France, 1983-2013* (Liverpool, 2015), studies the mainstream media promotion of literature written by the descendants of North African immigrants to France. She has also co-edited two previous scholarly volumes: *French Cultural Studies for the 21st Century* (with Masha Belenky and Anne O'Neil-Henry, 2017) and *Post-Migratory Cultures in Postcolonial France* (with Laura Reeck, 2018).

Ioana Marcu est maître-assistante à la Faculté des Lettres, Histoire, Philosophie et Théologie de l'Université de l'Ouest de Timișoara (Roumanie). Elle est docteur de l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis en littérature française (thèse soutenue en 2014 portant sur La problématique de l'«entre(-)deux» dans la littérature des «intrangères»). Elle enseigne des cours de littérature française (Classicisme, XVIII^e siècle et XX^e siècle) et de littératures francophones. Ses recherches portent sur la littérature issue de l'immigration maghrébine, les littératures francophones, la littérature du trauma, la littérature urbaine. Elle a co-coordonné plusieurs numéros thématiques de la revue *Dialogues francophones* et du volume *Agapes francophones*; a publié l'ouvrage *La problématique de l'«entre(-)deux» dans la littérature des «intranger.e.s»* (L'Harmattan, 2019) et plusieurs articles dans des volumes collectifs ou dans des revues nationales ou internationales. Elle a co-organisé plusieurs éditions du Colloque international d'études francophones CIEFT; a participé à des colloques nationaux ou internationaux (France, Portugal, Géorgie, etc.). Elle est co-responsable du Centre de Réussite Universitaire (AUF) de l'Université de l'Ouest de Timișoara. Elle est rédactrice adjointe des revues *Dialogues francophones* (à partir de 2018) et *Agapes francophones* (à partir de 2024).

Fatima Ouassak est politologue, autrice et militante française d'origine marocaine, engagée dans les luttes féministes, antiracistes et écologistes. Cofondatrice en 2016 du collectif Front de Mères, elle milite pour la reconnaissance des mères comme sujet politique collectif et contre les discriminations raciales et sociales. Elle est l'autrice de *La Puissance des mères. Pour un nouveau sujet révolutionnaire* (La Découverte, 2020) et de *Pour une écologie pirate. Et nous serons libres* (La Découverte, 2023), qui explorent le potentiel politique des mères des classes populaires et une écologie décoloniale des quartiers. Elle a également publié les romans *Rue des rêves* (2022) et *Comme Ali* (2024), prolongeant son engagement en faveur de la justice sociale, raciale et environnementale dans les quartiers populaires français.

Stève Puig est professeur de littérature française et franco-phone à St. John's University à New York où il enseigne la littérature de la Caraïbe francophone ainsi que les cultures urbaines en France. Titulaire d'un Master's de l'Université de Caroline du nord et d'un doctorat de la City University of New York, il a publié plusieurs articles sur des écrivains de la Caraïbe francophone (Louis-Philippe Dalembert, Maryse Condé, et Jean-Claude Charles entre autres.)

Il est également l'auteur d'un livre sur la littérature urbaine intitulé *Littérature urbaine et mémoire postcoloniale* ainsi que de divers articles sur les liens entre études postcoloniales et rap français. Il prépare actuellement un ouvrage sur les représentations de New York dans la littérature française contemporaine.

Laura Reeck est chercheuse et traductrice indépendante. Elle a été professeure d'études françaises et d'études internationales à Allegheny College ainsi que professeure invitée à l'Université Grenoble Alpes. Elle est l'auteure de *Writerly Identities in Beur Fiction and Beyond* (2011; 2013) et a codirigé avec Kathryn Kleppinger *Post-Migratory Cultures in Postcolonial France* (2018). Ses recherches portent sur les cultures des banlieues et de la post-migration, le cinéma contemporain, ainsi que les formes de représentation des migrants et des réfugiés dans les arts.

Insa Sané est un slameur, acteur et écrivain sénégalais immigré en France à l'âge de 6 ans. Il s'est réinstallé au Sénégal durant

l'été 2025. En parallèle avec sa saga urbaine publiée entre 2006 et 2017 chez Sarbacane, il a fait paraître plusieurs romans ainsi qu'une trilogie (*Cité des Argonautes*). Il accorde son attention à diversifier les styles, les tons et les formes romanesques, tout en cherchant à représenter la jeunesse française des quartiers populaires. Viennent de paraître ses deux textes intitulés *Mon ex, ma mère et moi* (Slalom) et *Try again* (Thierry Magnier). En 2019, il a par ailleurs traduit de l'anglais un roman en vers de Jason Reynolds (*Long way down*).

Ilaria Vitali est professeure associée à l'université de Macerata, en Italie, où elle enseigne la traduction littéraire. Docteure en littérature française et comparée de l'université de Bologne et de la Sorbonne, elle est traductologue et traductrice littéraire, spécialiste des littératures de la migration et de la post-migration. Parmi ses publications les plus influentes dans ce domaine, on peut citer la direction des ouvrages collectifs *Intrangers* (2011), *Banlieues en textes* (2018), *Traduire la banlieue* (2018) et la monographie *La nebulosa beur* (2014). Elle a notamment traduit des œuvres de Saphia Azzeddine, Samuel Benchetrit, Bessora, Rachid Djaïdani, Mabrouck Rachedi, Jérôme Ruillier, Shan Sa et du collectif Qui fait la France?. Ses autres domaines de recherche incluent le conte de fées français de l'âge d'or, la traduction intersémiotique et la narration transmédiale, la transfiction, ainsi que les enjeux traductologiques liés à la bande dessinée.

Experimetra

Collana di studi linguistici e letterari comparati
diretta da Marina Camboni e Patrizia Oppici

La collana intende pubblicare volumi di carattere multi- e interdisciplinare, in italiano e in altre lingue, capaci di misurarsi e dialogare con la critica internazionale, proponendo una innovativa esplorazione e trasgressione dei confini teorici, linguistici, ideologici, geografici e storici delle lingue e delle letterature moderne e contemporanee, al fine di dare un contributo originale al dibattito transnazionale sulla ridefinizione del ruolo delle discipline umanistiche nel XXI secolo.

1. *Moda e modi di vita. Figure, generi, paradigmi*, a cura di Luciana Gentilli, Patrizia Oppici, Susi Pietri, 2017
2. *L'Architecture du texte, l'architecture dans le texte*, sous la direction de Patrizia Oppici, Susi Pietri, 2018
3. *Histoire de lectures. Avec Susi*, sous la direction de Patrizia Oppici, 2021
4. *Lo snodo/la svolta. Permanenze, riemersioni e dialettica dei livelli di cultura nel testo*, a cura di Mauro de Socio, Cristina Di Maio, Maria Valeria Dominion, Giulio Martire, 2021
5. *Sistema binario. Sulle molteplici prospettive del viaggio: dimensione reale e virtuale*, a cura di Gioele Marozzi, Federica Marti, Federica Piangerelli, 2024
6. *Il sermone puritano tra adattamenti e contaminazioni*, a cura di Giuseppe Nori, Mirella Vallone, Carla Vergaro, 2024
7. *Revivals. Studi Linguistici, Filologici, Letterari*, a cura di Giuseppe Nori, 2025
8. *Banlieues 2005-2025. De la révolte à l'art / From revolt to art*, sous la direction de / edited by Ilaria Vitali, 2025

Banlieues 2005-2025

De la révolte à l'art / *From revolt to art*

De quelle manière l'art peut-il naître de la révolte? Vingt ans après les émeutes qui ont embrasé les banlieues françaises, ce livre propose d'analyser les représentations littéraires, linguistiques et artistiques des périphéries urbaines. Les contributions réunies examinent les modalités par lesquelles des écrivains, des cinéastes et des artistes issus des banlieues construisent des contre-récits pour répondre aux discours médiatiques et politiques dominants. S'appuyant sur un corpus d'ouvrages parus depuis les émeutes de 2005, ce volume explore les enjeux esthétiques et sociaux d'une production culturelle désormais difficile à ignorer, et met en lumière la façon dont la littérature, le cinéma et l'art en général participent à la réécriture du récit national français et à la légitimation de voix longtemps marginalisées.

How does art emerge from revolt? Twenty years after the riots that engulfed the French suburbs, this volume analyses literary, linguistic and artistic representations of France's urban peripheries. Contributions examine how writers, filmmakers, and artists from these regions construct counter-narratives responding to dominant media and political discourses. Through an analysis of works produced since the 2005 riots, this book explores the aesthetic and social issues involved in this increasingly central cultural output. It also highlights how literature, cinema, and art are contributing to the rewriting of the French national narrative and the legitimisation of long-marginalised voices.

Avec les contributions de / *With contributions from:* Ridha Aati, Francesca Aiuti, Rym Ben Tanfous, Juliet Carpenter, Myriam Geiser, Faïza Guène, Will Higbee, Christina Horvath, Kathryn Kleppinger, Ioana Marcu, Fatima Ouassak, Stève Puig, Laura Reeck, Insa Sané, Ilaria Vitali.



eum edizioni università di macerata

€ 18,00

ISSN 2532-2389

ISBN 979-12-5704-068-0



9 791257 040680