

Université McGill

**Constructions identitaires des jeunes de banlieue
dans le roman francophone contemporain**

par Céline Kodia

Département des littératures de langue française, de traduction et de création

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures en vue de
l'obtention du grade de Docteur (Ph.D.)
en littératures de langue française

Août 2020

Plan de thèse

Remerciements.....	4
Résumé.....	5
Abstract.....	6
Introduction.....	7
Première partie : Bienvenue en banlieue.....	17
Chapitre I : La banlieue : contexte historique et sociologique.....	18
1. L'émergence de la banlieue en France.....	18
2. Crise des banlieues populaires.....	23
Chapitre II : Discours croisés sur la banlieue.....	30
1. La construction du « jeune de banlieue ».....	30
2. Le discours médiatique sur les banlieues.....	35
Chapitre III : Les banlieues dans l'univers littéraire.....	44
1. Premiers romans de banlieue : une « littérature beur » ?.....	44
2. Au-delà de la « littérature des banlieues ».....	47
Deuxième partie : Écritures et discours identitaires.....	58
Chapitre I : Énonciations subjectives du jeune de banlieue.....	59
1. Présentation de soi et stéréotypes.....	59
2. De la double identité.....	75
Chapitre II : Discours et pouvoirs du personnage-narrateur.....	86
1. Caractéristiques langagières des narrateurs.....	86
2. Discours narratifs et identités banlieusardes.....	95
Chapitre III : Procédés verbaux et constructions identitaires.....	111
1. La réappropriation de la langue par les jeunes.....	111
2. Plurilinguisme romanesque.....	128
Troisième partie : Rhétoriques du vêtement et de l'accessoire.....	135
Chapitre I : L'habit des personnages masculins.....	136
1. De la garde-robe à l'affirmation de soi.....	136
2. Le rôle social du vêtement.....	144
Chapitre II : Sémantique du vêtement féminin.....	161
1. Tissus, étoffes et falbalas.....	155
2. Les pouvoirs de l'habit féminin.....	172
Chapitre III : Accessoires et identités : l'exemple des armes à feu.....	180
1. Revolvers, fusils et discours alternatifs.....	180
2. Stéréotypes de l'arme.....	191
Quatrième partie : Rhétoriques corporelles et non-verbales.....	201

Chapitre I : Corps et pouvoir.....	202
1. Corps résistants.....	202
2. Corps libérés, corps enfermés.....	217
Chapitre II : Inerties corporelles.....	224
1. Scénarisation du réveil.....	224
2. (Im)mobilité des « galériens ».....	241
Chapitre III : Corps en combat.....	254
1. Constructions identitaires à travers la boxe.....	254
2. Combats de rue.....	269
Conclusion.....	281
Bibliographie.....	289

Remerciements

Je remercie mon directeur, Mbaye Diouf, pour son soutien constant durant ces années, son aide et ses corrections précieuses.

Merci également à tous ces professeurs que j'ai pu côtoyer au Canada, en France et aux États-Unis.

À ma famille et à celui ou celle qui était avec moi à chaque instant durant les derniers mois de rédaction, j'espère que tu seras fier-e de moi.

Résumé

Depuis une quarantaine d'années, le « jeune de banlieue » est une figure récurrente dans le débat social, politique ou médiatique. Il est toutefois rare que les jeunes des cités opèrent une véritable prise de parole : leur représentation commune demeure à l'heure actuelle modelée par de persistants préjugés négatifs. La littérature, en offrant une voix aux personnages de jeunes, élabore un discours alternatif et présente des identités complexes et multidimensionnelles.

Après une introduction sur l'histoire et la présentation médiatique de la banlieue en France, un tour d'horizon sur la place des thèmes des quartiers populaires dans la littérature contemporaine, la présente thèse s'articule autour de trois grands axes : langue, vêtement/accessoire, corps. Les jeunes banlieusards des romans construisent leur identité à travers un usage singulier de la langue (autoprésentation décalée de soi, usage créatif du verlan, énonciation plurilingue), une utilisation signifiante du vêtement et de l'accessoire (prise de pouvoir par l'habit, la chaussure ou l'arme à feu) ainsi que des dynamiques corporelles spécifiques (langages corporels, narration du mouvement et de l'immobilité, postures de combat). Les œuvres romanesques de Rachid Djaïdani, Insa Sané, Faïza Guène et Abd Al Malik présentent une jeunesse paradoxale, tout à la fois dynamique, inventive et amorphe, mais qui revendique fortement une reconnaissance socioéconomique et une place à part entière dans la société française contemporaine.

Abstract

For the last forty years in France, the « jeune de banlieue » (housing project youth) has been the subject of endless debates in social and political spheres and in the media. Yet this youth has seldom produced its own narrative, and its representation remains influenced by a myriad of negative clichés. Literature, by giving a voice to these speechless characters, sets an alternative discourse and introduces complex and multidimensional identities.

After a brief introduction on the history of the French banlieue and its coverage in the media, this dissertation is divided into three parts: language, clothing/accessory and body. The banlieusards of the novels shape their identity through language (original self-presentation, creative use of « verlan », multilingualism), meaningful use of clothing and accessories (empowerment through clothes, shoes or weapons), as well as specific body dynamics (literary body language, narratives of movement and immobility, bellicose poses). The novels by Rachid Djaïdani, Insa Sané, Faïza Guène and Abd Al Malik present a paradoxical, dynamic, resourceful and apathetic youth, claiming socioeconomic recognition and a full place into French society.

Introduction

France, novembre 2005 : les banlieues¹ brûlent.

La mort par électrocution de Zyed Benna et Bouna Traoré, deux adolescents qui avaient été poursuivis par les forces de l'ordre à Clichy-sous-Bois, amorça trois semaines de troubles urbains, extrêmement médiatisés, dans de nombreuses cités² françaises. Cette « crise des banlieues », caractérisée par de violents affrontements entre les jeunes et les forces de l'ordre, la dégradation de biens publics et privés ainsi que l'absence de claires revendications de la part des émeutiers, amena de nombreux intellectuels et artistes français à s'interroger sur l'univers des banlieues. Au cours de l'année 2006, on nota la parution de nombreux essais et œuvres de fiction développés autour du thème des banlieues (Tchumkam, 2013, 12).

Dix ans après la crise de 2005, les attentats de Charlie Hebdo en janvier 2015, les attaques du 13 novembre 2015 et l'attaque du 14 juillet 2016 semblèrent devenir le prétexte à de nouveaux débats sur le problème des banlieues françaises et celui de l'intégration des jeunes Français issus de l'immigration.

L'ensemble de ces événements, de même que les questionnements qui en découlent, sont une source d'inspiration pour de nombreux écrivains contemporains. Les sphères médiatiques et intellectuelles françaises, quant à elles, s'interrogent longuement sur les causes du malaise des banlieues et les solutions pour y répondre. Ces discours, qui évoquent notamment la marginalisation des quartiers populaires et le repli identitaire des

¹ Dans un article paru en 2011 et intitulé « Banlieue, quartier, ghetto : de l'ambiguïté des définitions aux

² Dans ce travail, ce terme, de même que la notion de « quartier populaire » seront utilisés en tant que synonyme de « banlieue ».

jeunes banlieusards³, ne manquent pas d'influencer la production littéraire sur les banlieues. La présente recherche étudie la façon dont s'instaurent les processus de construction identitaire des jeunes de banlieue dans les textes littéraires et démontre l'élaboration d'identités alternatives par les personnages à travers le langage, le vêtement et l'accessoire ainsi que les langages corporels des protagonistes. Nous proposons d'étudier un corpus primaire de sept romans, ainsi qu'un corpus secondaire de deux romans, rédigés par quatre auteurs français ayant grandi en banlieue parisienne⁴ et eux-mêmes issus de l'immigration maghrébine et d'Afrique subsaharienne : Rachid Djaïdani : *Boumkæur* (1999), *Mon Nerf* (2004) et *Viscéral* (2007), Insa Sané : *Sarcelles-Dakar* (2006), *Du plomb dans le crâne* (2008), *Gueule de bois* (2009) et *Daddy est mort... Retour à Sarcelles* (2010), Faïza Guène : *Kiffe Kiffe demain* (2004) et Abd Al Malik : *La guerre des banlieues n'aura pas lieu* (2011)⁵. Le cadre fictionnel des romans à l'étude est la France, l'intrigue se situant à Paris ou dans ses périphéries⁶. Les personnages principaux des romans sont tous de jeunes Français, issus des migrations subsahariennes, maghrébines ou ultramarines et résidant en banlieue.

Né d'un père algérien et d'une mère soudanaise en 1974, Rachid Djaïdani grandit dans une cité des Yvelines. À l'âge de vingt ans, il travaille en tant qu'agent de sécurité

³ Le terme « banlieusard », popularisé ces dernières années à travers la culture populaire pour désigner la jeunesse des cités (par exemple la chanson « Banlieusards », ou le film du même nom par l'artiste Kery James), sera employé dans ce travail sans connotation péjorative. Cette notion est, selon nous, intéressante car contrairement à la locution « jeunes de banlieue », elle est utilisée par les individus pour se définir eux-mêmes et possède un caractère fédérateur. Nous ferons ainsi usage du terme « banlieusards » pour désigner les personnages de jeunes de banlieue et souligner la dimension de fierté rattachée à ce statut, notamment aux yeux des protagonistes qu'il désigne.

⁴ Abd Al Malik a quant à lui grandi dans une banlieue populaire de la ville de Strasbourg.

⁵ Dans la thèse, les romans seront référencés sous le format suivant : MN pour *Mon Nerf*, VL pour *Viscéral* pour, BK pour *Boumkæur*, SD pour *Sarcelles-Dakar*, DEM pour *Daddy est mort... Retour à Sarcelles*, PC pour *Du plomb dans le crâne* et GB pour *Gueule de bois*, KKD pour *Kiffe Kiffe demain* et GBPL pour *La guerre des banlieues n'aura pas lieu*.

⁶ Les seuls instants où l'action quitte la métropole parisienne correspondent au mouvement du héros pour des raisons familiales (séjour au Sénégal pour assister aux obsèques du père dans *Sarcelles-Dakar*.)

sur le tournage du film *La Haine* (1995) de Mathieu Kassovitz. Par la suite, Djaïdani entame une carrière de boxeur (la boxe constitue un thème central dans son œuvre), puis d'acteur. Son premier roman, *Boumkœur*, est publié en 1999 par les Éditions du Seuil. Rachid Djaïdani est également scénariste et réalisateur de courts-métrages, de films et de documentaires.

Le second auteur de notre corpus, Insa Sané, est né à Dakar en 1974. À l'âge de six ans, il quitte le Sénégal avec ses parents. La famille s'installe alors en banlieue parisienne, à Sarcelles, ville qui servira de toile de fond à la plupart des romans d'Insa Sané. Son premier roman, *Sarcelles-Dakar*, est publié en 2006 par l'éditeur jeunesse Sarbacane, en tant que première œuvre de sa nouvelle collection de littérature pour jeunes adultes, « Exprim' ». Parallèlement à son activité d'écrivain, Insa Sané est également rappeur, slameur et comédien.

La nouveauté de notre recherche tient tout d'abord au fait que les romans des auteurs de notre corpus, et de manière générale la littérature en français portant sur les banlieues, font encore rarement l'objet d'études critiques. Ces vingt dernières années, la multiplication des ouvrages de littérature des banlieues (tels que *Du rêve pour les oufs* (2006) de Faïza Guène, *Le poids d'une âme* (2006) de Mabrouck Rachedi ou *Kiffer sa race* (2008) de Habiba Mahany), a imposé à la critique une rapide cadence d'analyse. Ce constat, de même que le fait que ces œuvres ne soient parfois pas considérées

comme proprement littéraires, ne rendent que trop rares les travaux de chercheurs sur le thème de la littérature des banlieues⁷.

Par ailleurs, si les représentations de certains stéréotypes en littérature, tels que celui du Juif, du Noir ou du Tzigane, sont particulièrement documentées, la figure du jeune de banlieue, récurrente dans les récits contemporains, n'a pas encore été vraiment exploitée dans le cadre des études littéraires⁸. Notre but est donc de proposer une nouvelle analyse sémiotique et narratologique du personnage de jeune de banlieue, confronter sa présentation dans les récits avec des représentations stéréotypiques pour mieux circonscrire la figure⁹ du jeune de banlieue et en tracer les contours dans un contexte romanesque.

Si l'on exclut les thèses de doctorat de Stève Puig (*Inscription du passé colonial dans la littérature urbaine contemporaine* (2013)) et de Serena Cello (*La « littérature des banlieues : quel engagement contemporain ?* (2015)), les romans de Sané n'ont pas fait l'objet d'études critiques. Les chercheurs s'étant penchés sur l'œuvre de Rachid Djaïdani, tels Claudia Mansueto, Ilaria Vitali ou Sabah Sellah, ont souvent choisi d'aborder les

⁷ Les notions pour désigner ces romans sont multiples : littérature des banlieues, littérature « beur », littérature urbaine, etc. Les critiques littéraires Stève Puig et Christina Horvath considèrent ainsi les romans sur la banlieue comme appartenant au genre de la littérature urbaine. Dans le cadre de cette thèse, nous faisons le choix d'employer le terme de « littérature des banlieues » ou « roman des banlieues », tout en ayant conscience du fait que cette expression demeure imparfaite et approximative.

⁸ Le numéro de la revue *Présence francophone* sur « La France et ses banlieues » (voir bibliographie), constitue ainsi une contribution inédite à cette question.

⁹ Le terme de figure littéraire se réfèrera dans ce travail à la notion de personnage établie par Vincent Jouve et portant notamment en elle les questions de réception par le lecteur. Dans *L'Effet-personnage dans le roman*, Jouve définit le personnage comme suit : « Nous pensons que le personnage romanesque présente des caractéristiques propres et que les effets de lecture qui lui sont liés ne se retrouvent pas nécessairement dans les autres genres littéraires. Le personnage de roman se caractérise en effet par son appartenance à un écrit en prose (se distinguant par-là du personnage de théâtre qui ne s'accomplit, lui, que dans la représentation scénique), assez long (ce qui lui donne une « épaisseur » que ne peuvent avoir les acteurs de textes plus courts comme le poème ou la fable), et axé sur une représentation de la « psychologie » (à l'inverse, donc, de récits plus « événementiels » comme le conte ou la nouvelle). Il est donc clair que certaines constantes du personnage romanesque (présentation dans la durée, survalorisation de la fonction référentielle) fondent un mode de réception spécifique » (Jouve, 1992, 22).

réécrits sous l'angle de la littérature « beur ». Les romans de Djaïdani furent ainsi parfois considérés dans leur dimension ethno-culturelle, voire religieuse. Nous pensons que le fait d'analyser les romans de Sané et de Djaïdani en abordant les processus textuels de constructions identitaires des personnages de jeunes permet d'apprécier toute la dimension littéraire des œuvres et d'ouvrir de nouvelles pistes de recherche.

Dans la première partie de notre thèse, afin de mieux comprendre la façon dont s'articulent les discours sur l'univers de la banlieue et sur ses jeunes, nous nous appuyons sur les travaux de différents spécialistes qui se sont intéressés à ces questions tels que Alain Bertho, Robert Castel ou Alain Finkielkraut. Dans son article « La discrimination négative : le déficit de citoyenneté des jeunes de banlieue », Robert Castel s'interroge sur le manque de civisme des jeunes de banlieue reconnus coupables de dégradation de biens publics pendant les émeutes de novembre 2005 :

À défaut de la possibilité de se faire représenter par le vote ou la délégation de pouvoir à travers des institutions légitimes, on peut être contraint d'user de « paroles de pierre » » (Castel, 2006, 799).

Ces « paroles de pierre » représentent un concept référentiel fort des jeunes de banlieue qui résument aussi bien un moyen, un mode et un contexte de communication polémique. Nous montrerons que la représentation des jeunes banlieusards dans les romans se construit en réaction à ces « paroles de pierre » et à un discours politique et médiatique souvent négatif sur eux. Les constructions identitaires des personnages de jeunes sont influencées par des discours et des contre-discours sur l'univers de la

banlieue. Le statut narratif des banlieusards reprend ainsi un véritable archétype du jeune de banlieue pour mieux l'interroger, le déconstruire et en montrer les limites¹⁰.

La seconde partie se penchera sur le lien entre écritures et discours identitaire dans les romans. À travers l'analyse des phénomènes d'énonciation subjective, de parole du narrateur et des procédés verbaux mis en œuvre dans les textes, nous montrerons que les jeunes parviennent à se construire une identité unique, multidimensionnelle et alternative, loin des stéréotypes qui circulent habituellement sur eux. Cette partie s'intéressera en outre aux sociolectes spécifiques des cités, qui circulent dans les différentes œuvres du corpus et distinguent sémantiquement les prises de paroles des jeunes. Dans les univers romanesques, le parler des jeunes se définit comme un « langage de frontière » (Begag, 2000, 6), caractérisé par des emprunts aux langues étrangères (arabe dialectal, langues africaines, anglais, etc.), un usage du verlan et une créativité lexicale liée à l'usage de néologismes. Nous montrerons comment, à travers ces procédés linguistiques, le roman des banlieues vient glorifier une culture urbaine et une nouvelle identité banlieusarde en dépliant de nouvelles modalités syntaxiques et littéraires.

Dans la troisième partie, nous nous pencherons sur les symboles identitaires du vêtement et de l'accessoire. En 2013, Fabien Truong publiait une étude sociologique sur les jeunes de banlieue intitulée *Des capuches et des hommes*. Le titre de cet ouvrage évoque un accessoire vestimentaire, représentatif de l'association d'idées qui se fait

¹⁰ Cette hypothèse est intéressante car elle stipule que le roman, bien qu'en se plaçant en réaction à un discours normalisé sur les jeunes de banlieue, n'annihile pas les stéréotypes mais paraît plutôt donner lieu à de nouveaux archétypes.

lorsqu'on évoque le terme de « jeune de banlieue ». Marie Bertucci remarque à ce propos :

Les « jeunes de banlieues » forment un groupe très médiatisé, présent en littérature ou au cinéma, objets de nombreux articles de presse. Ils sont visibles sans que l'objet social qu'ils constituent en acquière forcément plus de clarté théorique (Bertucci, 2015, 144).

L'affirmation de Bertucci s'avère tout à fait applicable au jeune de banlieue en tant qu'objet textuel. Lorsque qu'il est confronté à un personnage de jeune de banlieue, le lecteur peut appréhender le texte avec un ensemble d'idées préconçues qui lui laisseraient croire qu'il se trouve devant un personnage qu'il connaît et comprend relativement bien. Cette perception rappelle qu'une certaine distance doit être adoptée dans l'analyse romanesque de la figure du « jeune de banlieue », une entité dont les interprétations découlent à la fois des domaines médiatique, sociologique, politique, cinématographique et philosophique. Dans le cadre de notre analyse, nous définirons le « jeune de banlieue » comme un(e) adolescent(e) ou un(e) jeune adulte, âgé(e) de douze à trente ans et résidant et/ ou ayant grandi dans des quartiers populaires du territoire métropolitain.

La troisième partie analysera les caractéristiques vestimentaires des personnages de jeunes, leur usage de l'accessoire et de l'habit en relation avec les stéréotypes véhiculés sur eux, ainsi que l'élaboration d'un discours alternatif et de nouveaux ethos à travers le vêtement. Nous démontrerons également que les œuvres du corpus se placent en réaction à une certaine présentation de la banlieue et que dans un même roman, le discours dominant peut être successivement déconstruit et réaffirmé.

Dans la continuité de la partie sur le vêtement et l'accessoire, la quatrième et dernière partie étudiera les rhétoriques des corps des jeunes de banlieue. Isaac Bazié résumait dans son article « Corps perçu et corps figuré » les multiples interprétations des corps dans l'œuvre littéraire :

Ce que ce corps sous-tend, c'est aussi ce qu'il entraîne à sa suite dans le cadre de l'œuvre littéraire, convoquant ou renvoyant plus ou moins explicitement à un contexte social, culturel, à des pratiques et des perceptions diverses et particulières à la fois (Bazié, 2005, 11).

Par le biais de leur corps, les jeunes protagonistes inventent de nouveaux langages, qui remettent en question les discours consacrés et produits à leur propos. Nous analyserons les différentes représentations des corps pour en dévoiler les dynamiques identitaires et les enjeux discursifs. Cette partie montrera que le corps des jeunes devient dans les romans un lieu de contestation du stéréotype et d'affirmation de soi.

D'un point de vue méthodologique, nous ferons principalement appel à trois grands courants théoriques : la sémiotique, la narratologie et la sociocritique. Nous nous appuierons ainsi sur les travaux de la linguiste Catherine Kerbrat-Orecchioni (*La connotation* (1977), *L'énonciation de la subjectivité dans le langage* (1980), *Les actes de langage dans le discours* (2010)) pour étudier la façon dont les personnages se présentent et produisent leur discours. Les enjeux de la prise de parole du « je » abordés par Kerbrat-Orecchioni serviront de point de départ à l'analyse de la prise de parole des jeunes comme d'une affirmation identitaire. Le concept de polysémie, également étudié par Orecchioni, permettra d'explorer les différentes composantes de l'énonciation des personnages.

Les notions d'« antilangue » et de « tension énonciative », développées par Dominique Maingueneau dans *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation* (2004), nous seront respectivement utiles dans l'analyse des sociolectes des jeunes de banlieue et des sens cachés de leurs discours. Les travaux de Jean-Michel Adam et de Ruth Amossy sur l'ethos et sa construction (*Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos* (1999), *La présentation de soi : ethos et identité verbale* (2010)) nous aiderons à analyser la construction identitaire des jeunes à travers l'usage d'un accessoire, d'un vêtement et de leur corps. L'autoperception des jeunes et leur désignation par les autres personnages adultes laissent voir une série d'« ethos pré-discursif » (Amossy, 2010, 15), de stéréotypes (Amossy, 1991), et de clichés (Amossy, 1982, 2007) qui révèle l'ancienneté du discours péjoratif et subalterne sur l'habitant de la banlieue et particulièrement sur « le jeune banlieusard ».

Notre étude sur les discours des personnages-narrateurs convoquera aussi les notions d'« objectivité narratorial » abordée par Gilian Lane-Mercier dans *La parole romanesque* (1989) et de « métamorphose du narrateur » expliquée par Wolfgang Kayser dans « Qui raconte le roman ? » (1977). Le concept d'« objet métonymique », développé par Francis Berthelot dans *Le corps du héros* (1997) nous aidera à démontrer que les armes à feu sont de véritables supports identitaires pour les jeunes des romans. L'analyse des rituels quotidiens des jeunes (tour du quartier, stationnement sous les immeubles) s'appuiera sur les réflexions de Michel de Certeau sur l'appropriation des espaces dans l'ouvrage *L'invention du quotidien : arts de faire* (1990).

Afin de mieux comprendre la façon dont se construisent les identités des jeunes des romans, nous nous appuierons par ailleurs sur les travaux de Vincent Descombes (*Les*

embarras de l'identité (2013) et d'Axel Mucchielli *L'identité* (2009), notamment par le biais des concepts d'images identitaires ou de double-identité. Enfin, le concept de « banlianophobie » mentionné par Thomas Guénolé dans *Les jeunes de banlieue mangent-ils les enfants ?* (2015) et les traitements médiatiques et essayistiques des quartiers populaires chez Alain Finkielkraut (2006), Achille Mbembe (2005) ou Jérôme Berthaut (2013) permettent de comprendre les relations entre l'image dépréciée des cités et les perceptions que les personnages possèdent d'eux-mêmes.

Sigles utilisés pour les romans des corpus primaire et secondaire

MN : *Mon Nerf*

VL : *Viscéral*

BK : *Boumkœur*

SD : *Sarcelles-Dakar*

DEM : *Daddy est mort... Retour à Sarcelles*

PC : *Du plomb dans le crâne*

GB : *Gueule de bois*

KKD : *Kiffe Kiffe demain*

GBPL : *La guerre des banlieues n'aura pas lieu*

Première partie

Bienvenue en banlieue

Chapitre I

La banlieue : contexte historique et sociologique

1. L'émergence de la banlieue en France

Il semble intéressant de débiter ce premier chapitre par une remise en contexte historique. Dans leur ouvrage *Idées reçues : Les Banlieues* (2001), Véronique Le Goaziou et Charles Rojzman nous rappellent que le terme *banlieue* date du Moyen Âge et renvoie à « l'espace d'environ une lieue autour d'une ville sur lequel s'exerce le pouvoir du suzerain » (Le Goaziou et Rojzman, 2001, 2). Les chercheurs précisent que « le sens de sanction, voire d'exclusion est présent dès l'origine », le préfixe *ban* désignant en effet « une loi dont la non-observance entraîne une peine » (*Ibid.*). Au cours des XVII^{ème} et XVIII^{ème}, le sens du mot *banlieue* se rapproche de celui qu'on lui connaît actuellement et désigne les « territoire[s] et ensemble des localités environnant une grande ville ». Le terme dérivé de *banlieusard* apparaît quant à lui en 1889, pour désigner « de manière péjorative les élus des communes suburbaines, et qui s'applique désormais principalement aux habitants de la banlieue parisienne » (*Ibid.*). Les deux auteurs concluent leur parenthèse étymologique en affirmant : « Le sens actuel du mot *banlieue* est comme chargé de cette histoire : c'est un espace qui se situe hors-centre, à la

périphérie, plus loin, mais qui est néanmoins sous la dépendance du pouvoir central » (*Ibid.*)¹¹.

Par ailleurs, comme le rappelle le titre de l'article de l'historienne Annie Fourcaut, « [l]es banlieues populaires ont aussi une histoire » (2007). Bien que les banlieues populaires apparaissent dans les médias sous le prisme des émeutes et de la délinquance, « leur histoire doit s'analyser dans la moyenne durée de deux siècles d'urbanisation et d'industrialisation, puis de disparition de la société industrielle » (Fourcaut, 2007, 1). Contrairement au monde anglo-saxon, où les *suburbs* logent les classes moyennes blanches¹², les banlieues françaises ont été, dès leurs débuts, pensées pour accueillir les classes populaires. Sous le Second Empire, la volonté politique de moderniser les grandes métropoles et l'exode partiel des habitants du centre vers les faubourgs donne naissance à la banlieue contemporaine. Dès le XIX^{ème} siècle, la banlieue accueille, en plus des entrepôts et de l'industrie, les fonctions que la ville transformée rejette : cimetières, hôpitaux, champs d'épandage, logements sociaux. À cette époque, l'absence d'unité administrative morcèle la banlieue en des espaces socialement très différenciés : villégiature et résidences bourgeoises, souvent à l'Ouest, et la « banlieue noire », celle des faubourgs industriels limitrophes (*Ibid.*).

L'arrivée de la Première Guerre mondiale renforce l'industrialisation des métropoles situées loin du front, Paris, Lyon ou Toulouse, un phénomène qui précède le

¹¹ Il est utile de noter que la dépendance de la banlieue envers le pouvoir central est également inscrite étymologiquement. L'œuvre littéraire met similairement en lumière une forme de dépendance du pouvoir central *envers* la banlieue. Les textes montrent que la banlieue renforce la légitimité du pouvoir central et, en cela, assure sa continuité.

¹² Ce détail est en fait riche de sens, notamment en raison de références fortes, dans les romans du corpus, au monde anglo-saxon et notamment étasunien.

transfert massif des usines vers la grande banlieue, amorcé par une volonté de décentralisation.

L'entre-deux-guerres marque ensuite une période de construction massive, dans les banlieues populaires, de logements pavillonnaires de qualité médiocre. Ces villes nouvelles dépourvues de tout équipement logent les « mal-lotis », des petits propriétaires ayant acheté leur parcelle à crédit qui deviendront des figures emblématiques de l'exclusion banlieusarde.

La période d'après-guerre, pendant laquelle sont combinées une forte natalité, un début de croissance économique, une reprise de l'immigration étrangère et provinciale ainsi qu'une explosion de la population urbaine, voit l'émergence d'une crise du logement de plus en plus intolérable. Dans les années 50, plusieurs initiatives nationales pour le logement sont lancées. Les objectifs affichés de cette politique publique visent à :

sortir les classes populaires des taudis, faire bénéficier l'ensemble des salariés des bienfaits de l'hygiène et de la modernité, contrôler l'usage prévisionnel du sol urbain et donner à tous les enfants air, lumière et soleil » (*Ibid.*).

Cet élan de construction, avec la sortie de terre des emblématiques *grands ensembles*, marque le début de la banlieue au sens qui lui est attribué de nos jours. À ce moment-là, les banlieues françaises se couvrent de cités nouvelles, édifiées rapidement et avec des formes simples et standardisés (recours à des plans types pour les appartements, tours érigées sur de larges parcelles de terrain).

Véronique Le Goaziou et Charles Rojzman rappellent qu'à cette époque, la construction de ces grands ensembles, qui représentait une forme indéniable de progrès, a été accueillie par les populations avec grand enthousiasme :

On a aujourd'hui du mal à l'imaginer, mais les premiers emménagements dans ces buildings, gratte-ciel ou cités champignons, que l'on regardait avec ébahissement, se sont faits dans l'euphorie. C'est dans une certaine griserie qu'ont emménagé les premiers occupants, dont la plupart venaient de logements dits de transit, insalubres et sombres. Dans ce que l'on appellera bientôt les « grands ensembles », ils trouvent des logements neufs, clairs, aérés et spacieux, qui avaient tout pour les séduire, même s'ils ne les avaient pas choisis et même si la maison individuelle avec jardin restait le rêve d'une majorité de Français (Le Goaziou et Rojzman, 2001, 16).

L'« euphorie » (Le Goaziou et Rojzman, 2001, 16) des nouveaux habitants lors de leur installation dans les grands ensembles, décrite dans l'extrait, se retrouve dans la littérature. L'ouvrage d'Azouz Begag, *Le gone du Chaâba*, illustre bien l'enthousiasme et l'optimisme initiaux des populations, qui habitaient autrefois les bidonvilles, lorsqu'elles ont emménagé dans ces appartements neufs. Dans son ouvrage *Des grands ensembles aux cités : L'avenir d'une utopie*, Pierre Merlin mentionne que les logements des grands ensembles offraient aux ménages, en échange d'un loyer très raisonnable, des appartements plus vastes que la moyenne de l'époque et un « confort sanitaire presque inespéré » (2012, 15). Une enquête menée en 1964 par l'Institut National des Études Démographiques révélera même que les deux-tiers des habitants estimaient que les avantages l'emportaient sur les inconvénients (absence d'emploi local, longues distances à parcourir, médiocrité de la desserte par les transports en commun, insuffisance des équipements et des services publics et privés ou banalité de l'architecture) et 90% des personnes interrogées se considéraient correctement logées (Fourcaut, 2007, 1). À leurs débuts, ces logements sociaux se trouvent toutefois fermés à toute une frange de la population française. Annie Fourcaut précise en effet :

Les plus pauvres, les familles très nombreuses, les populations d'origine étrangère et immigrée sont logés ailleurs : taudis des villes anciennes, bidonvilles, foyers pour célibataires immigrés, hôtels meublés, cités de

transit ou d'urgence. Ces logements spécifiques, avec parfois un fort encadrement de travailleuses sociales, sont explicitement destinés aux « inadaptés sociaux », qu'il faut éduquer avant de les loger dans les cités nouvelles construites pour les salariés français, suivant des méthodes expérimentées dans l'entre-deux-guerres dans les cités-jardins. Le logement des étrangers est conçu sur le mode de la différenciation : soit ils se logent par eux-mêmes dans le parc ancien, soit la puissance publique contribue à leur fournir des logements à part, aux normes de confort inférieures (Fourcaut, 2007, 7).

La population logée au sein des grands ensembles se caractérise à l'origine par une certaine mixité sociale, avec une cohabitation entre classes moyennes et ouvrière. Les classes moyennes ont toutefois rapidement quitté ces ensembles pour se diriger vers un habitat pavillonnaire. Dans *Refaire la cité : L'avenir des banlieues*, Michel Kokoreff et Didier Lapeyronnie rappellent que, très peu de temps après leur construction, les « grands ensembles » des banlieues françaises n'ont pas tardé à faire l'objet de vives critiques :

Sur le plan esthétique et urbanistique, ils rompaient avec l'idéal urbain traditionnel incarné par les centres-villes, un idéal de mixité et de circulation, d'équilibre et de diversité, auquel ils opposaient leur monotonie et leur « pauvreté » architecturale et urbanistique. Sur le plan social, ils ne permettaient pas non plus le développement d'une vie urbaine intense et apparaissaient d'emblée comme le produit de la ségrégation sociale, de l'homogénéité et surtout de la privation du « droit à la ville » (Kokoreff et Lapeyronnie, 2013, 13).

L'euphorie des débuts laisse rapidement place au désenchantement face à des logements imaginés et construits trop vite, avec des matériaux de qualité médiocre et en négligeant de faire de ces cités nouvelles de véritables lieux de vies. Le Goaziou et Rojzman précisent à ce propos :

On a pensé au garage et aux parkings, mais on a oublié les boutiques et les cafés. On a négligé l'importance du commerce pour l'animation de la vie urbaine, on n'a pas pensé qu'il était important de faire la fête, de se

rencontrer ou de flâner dans les rues de ces « nouvelles villes » (Le Goaziou et Rojzman, 2001, 16)¹³.

Dans les œuvres du corpus, la configuration générale des banlieues, avec l'absence de réels lieux de rencontre et d'« animation de la vie urbaine » (Le Goaziou et Rojzman, 2001, 18) livre les personnages de jeunes de banlieue à un même ennui. Les protagonistes doivent quitter la banlieue et rejoindre le centre-ville pour faire la fête (sortie à la boîte de nuit parisienne « L'Iguane » dans *Gueule de bois*), faire du lèche-vitrines ou rencontrer des filles (scène de séduction d'une passante près de la gare du Nord dans *Sarcelles-Dakar*). Les romans présentent les quartiers populaires avant tout comme des espaces de vie, dans lesquels les jeunes sont contraints de mettre en place des stratégies alternatives afin de pouvoir s'occuper (aménagement des caves comme de nouveaux lieux d'animation ou de rencontre avec l'installation de chaînes satellites, consoles de jeux, etc, ou instauration de marches rituelles dans le quartier).

2. Crise des banlieues populaires

Dans la décennie 1970-1980, une série de décisions conjecturelles et sectorielles ouvre, à terme, une ère de crise pour les banlieues populaires. Avec l'arrivée de nouveaux plans politiques et d'aides gouvernementales pour promouvoir l'accès à la propriété, les classes moyennes quittent massivement les logements sociaux des banlieues. La vie sociale dans les cités est alors dominée par l'effondrement des formes traditionnelles d'organisation des quartiers populaires et la disparition, autour des grandes villes, de la

¹³ Cette remarque rappelle l'importance de la description des équipements et infrastructures publics dans les romans, ce qui est présent dans l'environnement immédiat des personnages (écoles, gymnases, épiceries...) devient, en ce sens, presque aussi important que ce qui ne l'est pas.

« banlieue rouge » (Kokoreff et Lapeyronnie, 2013, 18). À cette époque, le paysage des banlieues populaires est en outre considérablement modifié : les bidonvilles des métropoles et de la région parisienne sont résorbés et leur population relogée dans les grands ensembles, le logement social s'ouvre de façon très volontariste aux familles étrangères, qu'on espère ainsi conduire aux normes de vie urbaines de la société française. Dans les romans de notre corpus, dont l'action se situe selon les œuvres entre la fin des années 90 et le début des années 2000, les personnages d'habitants des banlieues sont majoritairement d'origine extra-européenne et issus des classes sociales les moins aisées. Les œuvres soulignent ou suggèrent que les parents des jeunes de banlieue ont emménagé dans les grands ensembles dans la décennie 1970-1980.

Dans les faits, les tentatives d'assimilation des populations d'origine immigrée par le biais du logement social se sont heurtées à certains obstacles, les logiques territoriales de regroupement communautaire n'ayant été ni pensées, ni anticipées. Par le biais de l'affectation massive de populations d'origine étrangère au sein des grands ensembles, « la figure du jeune ouvrier est [progressivement] remplacée par celle du jeune fils d'immigré » (Fourcaut, 2007, 18). Les romans du corpus parviennent ainsi à mettre en lumière le fait que l'histoire des banlieues est indissociable de logiques raciales, et demeure également marquée par une forme de racisme institutionnel. La dimension ethnique, présente dans la notion de « jeune fils d'immigré » (*Ibid.*) est effacée dans la locution « jeune de banlieue », mais le terme porte toujours en lui une importante composante raciale. Dans les œuvres, le jeune de banlieue est un jeune homme systématiquement racisé, d'origine maghrébine ou afro-descendante.

Au cours des années 1970-1980, si tous les éléments caractérisant ce que l'on nommera bientôt le « problème des banlieues » sont déjà en place, l'ampleur et la visibilité de ces réalités s'intensifient (dégradation des conditions sociales des habitants, augmentation de la violence et du chômage, intensification des questions liées à l'immigration). Cette période marque le début, dans les banlieues, des premiers « rodéos » et violences imputables aux jeunes, des actes qui demeurent minimisés et incompris

14

Michel Kokoreff et Daniel Lapeyronnie affirment que les « rodéos » marquent une évolution des comportements :

Si les violences populaires ont toujours été présentes, les « rodéos » ne sont pas des bagarres. L'émergence de manifestations et de protestations morales comme la Marche pour l'égalité, en grande partie dirigée contre la police, signalent une évolution importante des comportements. Ceux-ci ne se réfèrent plus à un principe central d'organisation, comme la « frustration » des blousons noirs oscillant entre leur appartenance à la classe ouvrière et l'accès à une culture de masse, mais associent un ensemble de dimensions, sans véritable hiérarchie : la désorganisation sociale des quartiers, la frustration de l'exclusion, la colère contre la condition vécue, lesquels signent à la fois la fin d'un mode d'organisation sociale et des politiques qui lui étaient liées (autour du travail essentiellement) et l'apparition de conduites plus instables et complexes, plus déstabilisantes aussi (Kokoreff et Lapeyronnie, 2013, 19).

Dans les romans, les scènes d'émeutes et de violences urbaines commises par les jeunes ne sont également « pas des bagarres » (*Ibid.*). Dans cet extrait de *Du plomb dans le crâne*, le personnage d'Alassane s'apprête à incendier des locaux publics et explique sa démarche à Prince :

¹⁴ Annie Fourcaut précise à ce propos : « À La Courneuve, en 1971, un jeune est tué au café Le Nerval ; dans la même cité, en juillet 1983, un enfant algérien de dix ans est tué d'un coup de fusil par un habitant, et le quartier s'embrase ; en banlieue lyonnaise, premiers incidents en 1971, à Vaulx-en-Velin, dans une cité construite pour accueillir des harkis ; 1975, premières mises à sac de locaux scolaires ; en 1978, premiers « rodéos », généralisés aux Minguettes en 1981, où la presse nationale rend compte du phénomène pour la première fois, avec des reportages télévisés qui montrent les voitures qui brûlent au pied des tours, laissant « hébétés » habitants et élus » (Fourcaut, 2007, 11).

T'as vraiment rien compris, renoi. J'suis pas à vendre, moi. J'suis ici pour changer les choses, tout casser pour reconstruire en dur. Et j'suis prêt à balayer tout ce qui se trouvera sur mon passage, alors reste pas devant (PC, 136).

Le discours d'Alassane met en lumière la volonté d'un changement de système, la « frustration de l'exclusion » (Kokoreff et Lapeyronnie, 2013, 19) et « la colère contre la condition vécue » (*Ibid.*), des éléments aussi illustrés par les « rodéos ». La crise des banlieue de 2005 à laquelle fait référence la scène de *Du plomb dans le crâne* se situe dans la lignée de nouvelles violences en banlieue, avec la perpétuation d'actes plus éclatés et déstabilisants qu'auparavant, et dont une lecture s'avère plus difficile par l'opinion publique.

En France, à la suite des « rodéos » des Minguettes, l'État français, inquiet par les émeutes qui ont lieu le même moment en Angleterre, réagit en mettant en place une série de mesures qui ciblent les populations des quartiers défavorisés, et en particulier les jeunes. Ainsi, les opérations « anti-été chaud » ou « prévention été » (OPE), les commissions locales de prévention de la délinquance, les missions locales et les permanences d'accueil pour lutter contre le chômage, le développement social des quartiers (DSQ) et les zones d'éducation prioritaires (ZEP) sont destinées explicitement à traiter les dimensions sociales, éducatives et sécuritaires de la question des banlieues. Ces politiques s'appuient sur la décentralisation, en donnant la priorité aux pouvoirs locaux, et veulent démontrer à la population que l'État agit en sa faveur. D'ailleurs, la confiance de la population dans les institutions de la République et leur légitimité reste forte. En 1983, la Marche pour l'égalité en constitue une manifestation spectaculaire. Cette initiative, parfois appelée la « Marche des beurs », avait été lancée pour répondre à une

vague de crimes racistes et de bavures policières. Elle amplifie des mobilisations naissantes et démontre la capacité des habitants des banlieues, notamment des jeunes, à s'organiser et manifester. La « Marche pour l'égalité » reçoit le soutien d'associations, de larges secteurs institutionnels et de l'opinion publique, ce qui lui donne une ampleur inespérée. Elle se termine par un grand rassemblement parisien, avec plus de 100 000 personnes ; et ses leaders sont reçus à l'Élysée par le président de la République. Kokoreff et Lapeyronnie concluent ainsi leur analyse de cette période d'optimisme retrouvé pour les banlieues et leurs habitants :

En 1984 et 1985, d'autres manifestations de ce type sont organisées, mais elles rencontrent beaucoup moins de succès et se heurtent directement à SOS Racisme, une association nationale, largement extérieure aux quartiers, mise en place sous l'impulsion du Parti socialiste au pouvoir. L'idée d'un mouvement des banlieues et d'une initiative « beur » disparaît et débouche sur une amère désillusion, sinon un échec. Les conséquences en sont importantes. Non seulement les militants de cette génération ne pourront intégrer le système politique, mais plus encore, le sentiment de la manipulation s'impose durablement parmi eux et dans les cités.¹⁵ En 2010, un appel d'associations marseillaises s'intitulait d'ailleurs : « Nous ne marcherons plus ». L'idée d'une structuration politique alternative à la banlieue rouge s'efface et ne reprendra plus corps. En l'absence de représentation et de processus démocratiques, l'espace s'ouvre pour la violence émeutière (Kokoreff et Lapeyronnie, 2013, 20).

Les années 1980, marquées par l'enthousiasme puis la grande désillusion quant à l'avenir des banlieues, signent en fait le début de la progressive marginalisation des grands ensembles. Dans les romans du corpus, les différences de représentation de « la banlieue » entre les auteurs qui ont vécu au sein des quartiers populaires dans les années 1970-1980 ou ayant connu « la banlieue rouge », et les auteurs plus jeunes sont particulièrement notables. La « banlieue » des auteurs précurseurs est ainsi souvent

¹⁵ Cette remarque s'avèrera essentielle dans notre analyse des thèmes de la désillusion générale et du désintérêt politique des personnages de jeunes, thématiques récurrentes dans les œuvres du corpus.

décrite, malgré les problèmes qui la rongent (pauvreté, délinquance ou nombreux décès des premiers utilisateurs de « crack » par exemple) comme un lieu chaleureux, caractérisé par ses actes d'entraide et de solidarité. Dans un même ouvrage, les auteurs mettent parfois en scène ces changements et l'évolution de cet espace urbain, notamment par les biais de leurs personnages. Dans *Du plomb dans le crâne* se côtoient les personnages de deux frères : l'un, âgé au moment du récit d'une trentaine d'années, décrit la forme d'insouciance qui a rythmé son enfance, et l'autre est un adolescent qui prend part aux émeutes de 2005.

Comme l'indique Pierre Merlin dans son ouvrage *Des grands ensembles aux cités : L'avenir d'une utopie*, une nouvelle ère s'ouvre pour les banlieues à partir des années 1980: celle d'une mise à l'écart, à la fois sociale, physique et économique :

L'exclusion est la forme extrême de la ségrégation. Elle ne concerne pas les grands ensembles et fait donc l'objet de politiques nationales. Mais les grands ensembles concentrent de plus en plus d'exclus et surtout le sentiment d'exclusion y devient prédominant, alors que ce n'est pas le cas dans certains quartiers des centres villes ou des banlieues pavillonnaires (Merlin, 2012, 86-87).

L'association de divers paramètres (tels que des problèmes de construction, d'urbanisation, d'attribution, de mixité ou de l'isolement des grands ensembles) donne lieu à des situations de plus en plus conflictuelles entre les jeunes issus des quartiers populaires d'une part, et de l'autre, l'État et ses représentations. Des événements, tels que les troubles de Vaulx-en-Velin en 1990, qui font suite à la mort d'un jeune motard d'origine italienne renversé par une voiture de police, ou la « crise des banlieues » de 2005, successive aux décès, à Clichy-sous-Bois, de deux jeunes d'origine maghrébine et

africaine qui s'étaient réfugiés dans un transformateur EDF alors qu'ils étaient poursuivis par la police, demeurent des marqueurs de ces relations tendues. Aujourd'hui, les banlieues populaires font toujours l'objet d'un traitement à part, voire d'une forme d'exclusion. Avec les années s'est ainsi mis en place autour des banlieues un univers nouveau, partiellement fantasmé, mais également construit par les mondes médiatique, politique ou artistique.

Chapitre II

Discours croisés sur la banlieue

1. La construction du « jeune de banlieue »

Au fil des années, une nouvelle figure va émerger de l'univers médiatique : celle du « jeune de banlieue ». Selon Kokoreff et Lapeyronnie, les émeutes de la cité du Mas-du-Taureau, à Vaulx-en-Velin, en banlieue lyonnaise, constituent un « point d'inflexion important » dans la représentation des banlieues et leur perception dans l'imaginaire commun :

[Ces émeutes] sont suivies par une vague de violences et d'affrontements avec la police dans la banlieue parisienne entre octobre 1990 et juin 1991, notamment à la cité des Indes, à Sartrouville et au Val-Fourré, à Mantes-la-Jolie. Il s'agit à proprement parler des premières émeutes urbaines, les « rodéos » des Minguettes en 1981 étant davantage des échauffourées. Tout au long des années 1990, des émeutes éclatent dans de nombreuses villes, autour de Paris, mais aussi en province et dans les petites villes. Ce deuxième âge de la banlieue est marqué par ce que les pouvoirs publics nomment alors la « violence urbaine », avec notamment les émeutes de la cité du Mirail à Toulouse, en 1998, qui ont un fort impact politique (Kokoreff et Lapeyronnie, 2013, 22).

Pierre Merlin rappelle toutefois que : « La violence urbaine n'est pas un fait nouveau : la classe ouvrière au XIX^{ème} siècle, les « banlieues rouges » au XX^{ème}, ont toujours fait peur aux « bourgeois » » (Merlin, 2012, 96). Si les banlieues ont donc depuis longtemps suscité une forme d'incompréhension, voire de crainte, la représentation

collective des cités françaises semble évoluer dans les années 1980 et 1990. Les périodes de troubles dans les quartiers populaires, largement relayées par les sphères médiatiques, modifient l'image de la banlieue et de l'immigré, « perçu jusque-là comme pacifique quand il n'était pas victime de ratonnades » (Lochard, 2016, 825). Les images de courses-poursuites avec la police ou d'incendies de voitures volées révèlent ainsi les difficultés croissantes de ces « immigrés de deuxième génération ». Ces jeunes, nés en France, sont progressivement perçus comme des perturbateurs, porteurs de menace pour l'ordre républicain. Ce relais médiatique fait émerger dans les esprits la figure du « jeune de banlieue », un personnage qui deviendra représentatif de ces espaces et des problèmes qu'ils posent. Dans son article « La figure du « jeune des banlieues » en France : Genèse, mutations et déterritorialisation », Guy Lochard rappelle que :

Le « jeune des banlieues » n'est pas en effet une figure récente. Il n'est que l'actualisation d'une lignée de jeunes déviants urbains, émergeant dès le XIX^{ème} siècle, s'imposant au début du XX^{ème} siècle pour s'ethniciser dans les années 1980 sous la forme du « jeune immigré de deuxième génération », avant de se dégrader à la fin des années 1990 sous les traits de la « caillra » puis du « barbu » et d'être perçu plus récemment comme un « djihadiste » en puissance (Lochard, 2016, 817).

Le « jeune de banlieue » est ainsi le produit d'une longue filiation¹⁶ et d'un imaginaire urbain alimenté par les médias (presse, radio, télévision, Internet), les acteurs politiques ou le cinéma. Selon Guy Lochard, les représentations du « banlieusard » sont depuis longtemps, « placé[es] sous les effets d'un régime de visibilité asymétrique et d'une hégémonie discursive pénalisante » (*Ibid.*). En effet, l'habitant des périphéries urbaines françaises est l'objet d'un processus de stéréotypage qui se traduit par la

¹⁶ Pour Guy Lochard, l'actuel « jeune des banlieues » aurait pour ancêtres des figures folkloriques ou popularisées par la littérature, la presse ou le cinéma, telles que l'« apache », le « salopard à casquette », le « blouson noir » ou le « loubard » (Lochard, 2016, 821-825).

construction de différents personnages porteurs de valeurs antagonistes mais tout aussi caricaturaux (le bon ouvrier tempéré et économe s'oppose par exemple au mauvais sujet paresseux et alcoolique). Dans les romans du corpus, les personnages de jeunes semblent s'opposer aux jeunes gens issus des classes moyennes supérieures et établis dans le centre parisien. Les protagonistes sont présentés comme différents des habitants du centre-ville à travers divers paramètres, tels que leurs origines ethniques ou sociales, leur mode de vie ou leur langage. L'antagonisme entre ces deux figures est souligné à plusieurs reprises dans les œuvres, notamment lors de la rencontre entre Lies et la directrice de casting « bobo » dans *Viscéral* ou le passage à tabac, par une bande de jeunes de banlieues, d'individus résidant dans Paris intra-muros dans *Du plomb dans le crâne*.

Si l'Histoire semble inscrire le « jeune des banlieues » dans la généalogie des figures du marginal ou du jeune voyou, son appartenance ethnique, initialement nord-africaine, distingue néanmoins ce nouveau personnage. L'ascendance de cette figure pourrait également être retracée à la génération « beur », adolescente dans les années 1980. Les premiers « jeunes de banlieue » sont ainsi désignés comme des « beurs », un terme qui possède, en outre, une forte connotation genrée. Le terme « beur », qui tend à s'estomper à la fin des années 80, va en effet subsister dans sa version féminine à travers le personnage de la « beurette » travailleuse et méritante qui conforte plus que son équivalent masculin la thèse d'une possible intégration de ces « immigrés de deuxième génération ». Les œuvres présentent elles-mêmes plusieurs personnages de « beurettes ». Dans *Sarcelles-Dakar*, Farah est une jeune étudiante maghrébine, studieuse et discrète, dont le héros du roman tombe amoureux. Le personnage de Shéhérazade dans *Viscéral*

incarne une autre variation de la beurette : la jeune femme est vive d'esprit, audacieuse et indépendante. Elle refuse de recevoir des ordres de ses parents ou de ses frères et habite seule dans son propre appartement dans la cité, un logement dans lequel elle reçoit parfois son petit ami Lies pour la nuit.

En France, le stéréotype et les promesses d'intégration du « beur » laissent place aux visages inquiétants de la « caillera » et du « lascar », des figures vivant de divers trafics, en premier lieu celui de la drogue au sein des cités. Ces entités semblent émerger à travers la prolifération de programmes télévisés sur les banlieues, ou par le biais de certains films à grand succès, tels que *La Haine*, en 1989, ou *Ma 6-T va craquer*, en 1996. Selon Guy Lochard, une sous-catégorisation du « processus d'ethnisation du jeune de banlieue » émerge également à la fin des années 1980 :

[À] côté des « garçons arabes », [apparaissent] des groupes de « zoulous », auto-dénomination de jeunes africains noirs d'origine qui se heurtent violemment dans les quartiers Nord de Paris avec des gangs de skinheads xénophobes en osmose avec des groupuscules d'extrême-droite. Systématiquement associé à la violence, parfois désigné explicitement comme porteur de nouvelles formes de barbarie, le « jeune de banlieue » non-blanc s'affirme alors définitivement comme une figure-repoussoir, symptôme d'un délitement de la société française et de ses cadres traditionnels de socialisation (Lochard, 2016, 827).

Cette nouvelle classification, qui achève d'inscrire le personnage dans une généalogie « non-blanche », précède l'avatar le plus récent du « jeune de banlieue », intégrant cette fois-ci une dimension extrémiste, celui du « barbu ». Ce personnage, auparavant discret et lointain, s'impose dans l'imaginaire avec ses attributs vestimentaires, sa barbe non taillée et ses comportements prosélytes à l'égard de sa communauté, aggravés par ses attitudes répressives envers ses membres féminins.

Le terme de « jeune de banlieue » peut ainsi suggérer, dès les années 1990, des caractéristiques religieuses, voire intégristes. De façon plus récente, et non loin du personnage du « barbu », s'inscrit ainsi la figure du jeune djihadiste français. Ce personnage, qui n'est pas toujours issu des quartiers populaires, pourrait-il incarner une projection moderne du « jeune de banlieue » ? Par ailleurs, les événements en France de l'actualité récente (manifestations contre le racisme et les violences policières, attentats, conflits armés contre Daech en Iraq et en Syrie, débats autour d'une montée supposée de l'islam radical) sont-ils en train d'éclipser la thématique des banlieues et la figure du jeune de banlieue ? Ces deux conceptions perdurent-elles dans les représentations sociales, alimentant un problème public persistant ? L'émergence de la figure de l'islamiste française, voilée, fanatisée et complice des agissements criminels de ses pairs masculins, est-elle aussi venue modifier l'image sympathique de la « beurette » ?

Finalement, la figure de « jeune de banlieue » paraît assez floue, marquée par des attributs autant explicites (son âge) qu'implicites (son origine extra-européenne apparente). Dès lors, existerait-il autant de définitions de ce terme que de projections, finalement différentes pour chacun, de ce qu'est un « jeune de banlieue » ? Dans *Les jeunes de banlieue mangent-ils les enfants ?*, Thomas Guénolé dresse le portrait-type du « jeune de banlieue » hostile et dangereux, tel que le représentent les « banlianophobes » :

C'est un Arabe mal rasé de 13-30 ans vêtu d'un survêtement à capuche. Il se promène avec un cocktail Molotov dans une main et un couteau à cran d'arrêt dans l'autre. Il fume du shit dans les cages d'ascenseur. Il brûle des voitures. Il gagne sa vie grâce à des trafics de toutes sortes et en fraudant les allocations sociales. Sa sexualité consiste à violer les filles en bande dans des caves ; sa spiritualité, à écouter les prêches djihadistes de l'« islam-des-banlieues », dans des caves également. Il hait la France,

l'ordre, le drapeau et bien sûr, il déteste les Français (comprendre les Blancs). Il aime le djihad et l'islamisme. Son rêve : partir en Syrie se battre aux côtés d'Al Qaïda ou de Daech, pour ensuite revenir en France commettre des attentats » (Guénolé, 2015, 14).

Cette description sarcastique souligne la grande ambivalence de la notion de « jeune de banlieue » et les sentiments, parfois contradictoires, que le terme est apte à susciter. Le « jeune de banlieue » cristallise de nombreuses peurs, telles que la hantise du chaos et de l'anarchie, la peur de l'Autre et de l'Immigré, voire la crainte inavouée et inavouable d'une forme de déchéance de la « race » et de déliquescence de la patrie. La figure du « jeune de banlieue », victime expiatoire du système, est ainsi une construction collective de notre société, mise en place par différents acteurs, parmi lesquels l'univers médiatique joue un rôle important. Ce portrait, volontairement grossi et caricatural, nous interroge en fait sur ce qui caractérise le jeune de banlieue dans notre propre imaginaire. Sa description nous confronte aussi à nos propres peurs et préjugés. La figure du « jeune de banlieue » dans les romans adopte-t-elle spontanément les traits d'un jeune homme d'origine maghrébine, comme cela est le cas dans la représentation du banlianophobe de Guénolé ? Comment ces idées préconçues influencent-elles notre lecture, lorsque dans un roman nous trouvons confrontés à un personnage de jeune de cité ?

2. Le discours médiatique sur la banlieue

En France, le regard porté sur les banlieues est ainsi conditionné par une culture urbaine structurée par l'opposition entre le centre et la périphérie, et dans laquelle la banlieue n'a pas droit de cité. De cette façon, les médias jouent un rôle central dans la construction de cet imaginaire urbain et trouvent dans ces espaces « le cadre d'une

matière informative sérielle et sensationnaliste » (Lochard, 2016, 818). Dans les médias français, la télévision explore ainsi particulièrement le sujet des banlieues. Les moments de tension au sein de ces espaces demeurent toutefois privilégiés et chaque période de « crises des banlieues » a fait l'objet une couverture importante. Certaines images télévisées de la banlieue se caractérisent par leur mise en scène de la violence :

[Cette logique d'affrontement] concernait ces annonces, quotidiennement répétées du nombre de voitures brûlées ou d'établissements détruits dans chacune des villes concernées et dans un second temps ces décomptes des comparutions et de condamnations devant les tribunaux. On a pu également remarquer la référence et l'assimilation par certains de ces jeunes émeutiers au phénomène de l'Intifada menée par les jeunes Palestiniens dans les territoires occupés par l'État d'Israël. Tout aussi notable était la logique de victimisation des autres habitants des banlieues qui est intervenue dans un second temps à travers une multiplication de sujets consacrés aux dommages commis sur les infrastructures économiques et les services publics. Images furtives de cars calcinés, séquences plus conséquentes sur des usines, des dépôts détruits ou encore sur des équipements publics dévastés. Appuyée par des témoignages d'employeurs, de salariés et d'usagers tous unis dans la réprobation, ce fut sur les écrans de télévision une phase de déploration et de condamnation qui est venue accompagner la narration proprement factuelle (Lochard, 2016, 828).¹⁷

Selon Henri Boyer, qui a analysé les reportages télévisés mettant en scène la banlieue entre 1990 et 1996, ces derniers ont systématiquement recours à « une configuration stéréotypée des lieux et des rôles » dont « personne, du moins au départ, ne semble protégé » (Boyer, 1997, 196) :

On peut observer par ailleurs que les jeunes agresseurs sont toujours en bande (lorsqu'ils s'adonnent à la violence), alors que les agressés (ou les victimes potentielles) sont plutôt isolés, en état de choc ou tout au moins d'angoisse permanente. On ne voit, on n'entend pratiquement jamais les pères et les mères de ces adolescents (preuve visuelle de leur « démission ?) Contre ces « hordes » il y a bien sûr les forces de l'ordre, débordées mais qui essaient de limiter les dégâts. [...] Est également construite la figure de l'intermédiaire/du médiateur compréhensif, qui

¹⁷ La couverture médiatique à laquelle fait ici référence Guy Lochard correspond à la période des « émeutes » de novembre 2005.

essaie (souvent avec un certain succès) de faire le lien entre les adultes agressés et les jeunes agresseurs, entre ces mêmes jeunes et les autorités ; rôle parfois tenu par un « grand frère », parfois par un adulte non immigré qui vit dans la cité, parfois même par un « expert » (Boyer, 1997, 196-197).

Les romans eux-mêmes mettent en scène des configurations stéréotypées similaires à celles décrites par Boyer. Les scènes de luttes informelles opposent souvent des groupes de jeunes à des individus isolés ou des groupes qui s'opposent à des forces de l'ordre débordées. Dans *Viscéral*, les figures des pères sont des hommes mutiques et effacés, tandis que les « grands frères » sont ceux qui instaurent une forme d'harmonie dans la cité. Ce constat nous interroge sur la capacité des œuvres à établir des schémas alternatifs, en réelle rupture avec les représentations traditionnelles. Le roman peut-il vraiment se détacher des fortes conceptions générées par l'univers médiatique ou s'inscrit-il nécessairement dans la continuité relative de ces perceptions ?

Dans son article « Le jeune de banlieue à la télévision : Représenté ou instrumentalisé ? » Guy Lochard affirme que les productions diffusées entre 1992 et 1994, attestent d'un « mouvement de correction par rapport à une étape marquée par la dramatisation et la stigmatisation » (Lochard, 2004, 44) :

Cet infléchissement peut être partiellement mais raisonnablement référé aux réactions provoquées en France par la couverture dramatisante des événements de Vaulx-en-Velin à la fin 1990. Ceux-ci entraînent en effet un intense débat public dans lequel s'engagent à la fois des intellectuels critiques, des journalistes et des acteurs politiques qui, à des titres divers, mettent en cause la responsabilité du média télévisuel dans la production de représentations pénalisantes des marges urbaines et de leurs populations (*Ibid.*).

Au cours de cette période, celle d'une interrogation nationale et collective sur le « mal-être » des banlieues, sont diffusées « plusieurs émissions caractérisées par une volonté de rachat et de réparation » (*Ibid.*)¹⁸. Ces émissions, dans lesquelles les immigrés de deuxième génération sont invités à exposer leurs situations, n'échappent toutefois pas à des logiques de stéréotypage. En effet, ces programmes présentent souvent des jeunes « beurs » méritants et entreprenants, et font la promotion du personnage de la « beurette ». Ces émissions montrent une forme « de mise de soi » de la part des jeunes intervenants issus des banlieues. Lorsqu'ils sont interrogés par les médias, les jeunes habitant dans les quartiers populaires ont tendance à répéter le discours qui est tenu sur eux, et de cette façon, participent à la perpétration des stéréotypes sur la banlieue :

Si cette représentation fait peu de place au discours des dominés, c'est aussi que ces derniers sont particulièrement difficiles à entendre. Ils sont parlés plus qu'ils ne parlent et lorsqu'ils parlent aux dominants, ils tendent à avoir un discours d'emprunt, celui que les dominants tiennent à leur propos. Cela est particulièrement vrai lorsqu'ils parlent pour la télévision, restituant les discours entendus la veille dans les médias, parlant parfois d'eux-mêmes à la troisième personne (« les jeunes, ils veulent un local pour se réunir », dit par exemple un jeune dans un reportage) La manière même dont les journalistes travaillent et la conception des enquêtes de terrain ont pour résultat qu'ils tendent à recueillir involontairement leur propre discours sur les banlieues (Champagne, 1991, 68).

Ces remarques s'avèrent pertinentes dans l'analyse des œuvres. Les personnages de jeunes adoptent parfois « un discours d'emprunt, celui que les dominants tiennent à leur propos » (*Ibid.*). Ce processus met en lumière une forme de superposition énonciative : les discours d'emprunt du groupe dominant par les jeunes (conscients et inconscients) côtoient les contre-discours que les protagonistes mettent en place. Cet

¹⁸ Guy Lochard fait mention de quelques émissions, dont les titres évoquant des orientations problématiques contrastent avec les périodes antérieures, telles que « Touche pas à ma banlieue » en novembre 1992, ou « Cités : comment s'en sortir sans en sortir ? » en mars 1993.

extrait de *Viscéral*, dans lequel un jeune de banlieue anonyme décrit sa frustration quant aux représentations erronées sur les habitants des quartiers populaires, illustre bien cette juxtaposition des discours :

La prison, elle en a pris combien dans cette cité ? Combien y sont ressortis dans du sapin ? On nous croit insensibles à la douleur, à la solitude, sans larmes, avec une carapace si épaisse qu'on nous insulte pire que les chiens. Parfois, je comprends que des frères en finissent... On nous dit qu'on a des droits et des devoirs, et eux, ils ont les antisèches et le pouvoir. Même chez moi, ma télé m'analyse avec des sociologues qui ne comprennent rien de nos codes, qui parlent en mon nom pire que si j'étais un cafard... Ces mangemorts me volent ma parole pour dire que j'ai pas de repères, que je suis une merde, que mes parents ont lâché l'affaire... On est peut-être des cailleras mais quand un frère meurt, c'est tout le monde qui met la main à la poche pour aider la famille... J'ai bien réfléchi et tout ça, c'est de la discrimination pacifiste, on nous extermine en nous empêchant d'être visibles et d'avoir notre mot à dire... Heureusement, parfois ça crame pour montrer qu'on est là... (VL, 149).

Le personnage reprend un terme courant dans la rhétorique sur les jeunes de banlieue, « cailleras » (*Ibid.*) afin de proposer une représentation alternative de cette figure décriée. Dans son discours, les banlieusards ne sont « peut-être que des cailleras » (*Ibid.*), mais ils sont attachés à des valeurs que les autres ne soupçonnent pas (entraide, humanité). Comme s'il souhaitait s'exprimer au nom de tous les jeunes de banlieue, le personnage dénonce le monopole d'une énonciation unique et d'une confiscation totale du discours aux jeunes des cités. « Ces mangemorts [qui lui] volent la parole » (*Ibid.*) au quotidien ont face à eux, dans l'univers du roman, une parole alternative apte à contrecarrer leur discours.

Les romans tout comme les productions médiatiques démontrent ainsi l'existence d'un discours unique et uniformisant sur « la banlieue ». Guy Lochard affirme qu'aujourd'hui la figure du « jeune de banlieue » n'est présente dans les grilles des

programmes télévisuels que sous le mode de la caricature ou de la satire. Selon lui, deux éléments principaux expliquent cette situation :

[Les raisons de cette minoration durable] tiennent d'une part aux normes incorporées des professionnels des médias, réticents à l'idée d'accueillir des paroles indécises, plurivoques et parfois peu contrôlables, là où sont essentiellement souhaités des discours prédictibles, maîtrisés et maîtrisables. Cette situation tient d'autre part, et plus largement, à la fonction de l'adolescent dans nos sociétés contemporaines occidentales. Un personnage non pas analyseur mais avant tout instrumentalisé par les discours adultes comme une figure emblématisée cristallisant les angoisses d'une société d'autant plus inquiète qu'elle semble avoir abdiqué un impératif de transmission générationnelle (Lochard, 2004, 45).

Dans *La banlieue du « 20 heures »* (2013), Jérôme Berthaut confirme ce constat et explique que les images de la banlieue proposées par les sphères médiatiques suivent une logique définie à l'avance, parfaitement mise au point. Jérôme Berthaut, qui a suivi pendant plusieurs années les équipes du journal de France 2, décrit le mode de fabrication de ces reportages, conçus notamment avec l'aide des « fixeurs », des personnes souvent elles-mêmes issus des quartiers populaires et qui servent d'intermédiaires entre les rédactions et « l'univers des banlieues ». Le but de ces « fixeurs » est de rapporter ce qui a été demandé : une réalité sociale pré-sélectionnée et préorientée en fonction des besoins et des attentes des entreprises médiatiques (Berthaut, 2013, 212). Le monde médiatique veille ainsi à ce que la présentation de l'espace de la banlieue lui-même réponde à une logique bien définie :

[L]es aires géographiques désignées par le qualificatif de « banlieues » ou de « cités » qui correspondent à ces caractéristiques supposées ne constituent souvent qu'une partie du territoire des communes en question et ne sont pas représentatives de la géographie de ces villes. [...] [L]es banlieues des médias, qu'elles soient décrites sous la plume de reporters de presse écrite ou illustrées par des images, sont des quartiers recréés par les journalistes, qui s'efforcent de dresser un décor conforme aux représentations courantes sur « les cités » (Berthaut, 2013, 214-215).

Au-delà de la figure du « jeune de banlieue », alimentée entre autres par les univers artistique, politique ou médiatique, « les banlieues » deviennent similairement une construction presque folklorique et qui doit être conforme à un certain nombre de codes (hautes tours délabrées, présence de graffitis et de nombreuses paraboles sur les façades, bandes de jeunes au pied des immeubles..., etc.). Le témoignage de Jérôme Berthaut, alors parti avec les équipes de France 2 pour tourner quelques images dans un quartier de Clichy-sous-Bois, est particulièrement significatif :

Les images de tours et de barres paraissent quasi constitutives du genre visuel du « reportage en banlieue », et tout particulièrement leur déclinaison sous forme de travelling. Il faut dire que ce procédé offre à la fois une solution esthétique (animer des images d'immeuble, grâce au mouvement de la caméra) et une solution aux impératifs de sécurité puisqu'il permet aux reporters de rester à l'abri dans leur véhicule, sans devoir s'arrêter. [...] D'ailleurs, le lendemain, à la découverte de ces images filmées à Clichy-sous-Bois, la monteuse s'esclaffe : « *Aaah, que serait un sujet sur la banlieue sans le travelling sur les tours* [rires] (Berthaut, 2013, 217-219).

Cette réalité interroge évidemment les modes de présentation des « cités » par les sphères médiatiques, mais également la conception même de ce qu'est la « banlieue » dans l'imaginaire collectif. En effet, au-delà des événements tragiques et des images sensationnalistes par lesquelles elles se retrouvent au centre de l'actualité, les banlieues françaises semblent, dans les faits, davantage rythmées par une forme de routine, voire d'ennui :

Il y a des moments de basse intensité où il ne passe rien ou presque. Ce n'est pas seulement que la vie ordinaire suit son cours ; ce sont la morosité et l'ennui qui l'emportent sur la « chaleur communicative de la communauté » (Kokoreff et Lapeyronnie, 2013, 68).

Ce constat se reflète particulièrement dans les romans du corpus. Les personnages évoluent en effet dans un environnement où dominant l'ennui et l'absence de

perspectives. Dans les textes, les personnages de jeunes de banlieue sont souvent sans emploi ou vivent entre différents emplois alimentaires, souvent sans lien avec leur formation initiale. Dans *Gueule de bois*, le personnage de Farrell, qui vient de perdre son emploi à l'usine Citroën d'Aulnay-sous-Bois et est « redevenu un chômeur au quotidien incertain », se demande « comment est-ce qu'il va s'en sortir avec les Assdec pour seul revenu ? » (GB, 38). Les personnages de jeunes, qui rapportent qu'on ne parle d'eux que lorsque « ça crame » (VL, 149), font en réalité l'expérience d'un quotidien difficile et monotone. Dans son article « La Banlieue s'ennuie », l'écrivain Tahar Ben Jelloun pose un constat similaire en affirmant : « La douleur, c'est l'ennui qui creuse le sillon du malheur dans des corps désœuvrés ne sachant que faire de leur jeunesse, de leurs ambitions, de leurs rêves » (Ben Jelloun, 2004, 1). Loin des caméras, la banlieue apparaît surtout comme un lieu pauvre en loisirs et rares en événements extraordinaires. Ainsi, pour « ceux-là, qui s'ennuient et ne savent que faire du temps qui les encombre » (*Ibid.*), il est aisé de comprendre que la perception des banlieues est bien différente de celle offerte par les médias. Les moments « d'action », captés par les journalistes, sont inhabituels en comparaison des nombreuses journées de langueur, vécues par les jeunes dans leur quotidien.

La banlieue de la « galère », cet espace au sein duquel, la plupart du temps, il ne se passe rien, devient le double discret de la « banlieue du 20 heures », préférée par les médias. Pour le spectateur devant son écran ou le lecteur, la banlieue constituerait-elle un espace *miroir*, autre et fascinant ? De cette façon, l'attraction certaine pour les banlieues s'expliquerait-elle en partie par la représentation, inavouable, de ces lieux comme les derniers espaces métropolitains en marge de la « civilisation » ? Dans « La construction

médiatique des malaises sociaux », Patrick Champagne semble aller dans le sens de ces hypothèses :

Les dominés sont les moins aptes à pouvoir contrôler leur représentation d'eux-mêmes. Le spectacle de leur vie quotidienne ne peut être, pour les journalistes, que plat et sans intérêt, d'autant que culturellement démunis, ils sont incapables de s'exprimer dans les formes requises par les grands médias (Champagne, 1991, 68).

Les sphères médiatiques ont participé à la construction d'une représentation de la banlieue et de ses habitants aujourd'hui ancrée dans notre imaginaire collectif. Finalement, quelle influence pourraient avoir ces questions sur la production littéraire « banlieusarde », mais également sur la perception par le public de ces écrits ? Si les médias présentent majoritairement les jeunes de banlieue comme des êtres culturellement démunis, la littérature opère-t-elle un renversement, ou du moins une remise en question de ces préjugés ? Le monde littéraire, dont les ambitions sont supposément plus nobles que celles des univers médiatiques, est-il épargné par cette vision unidimensionnelle ? Certains lecteurs sont-ils similairement attachés aux représentations de la banlieue comme d'un espace sensationnel et hors-du-commun, si différent de leur quotidien qu'il en devient presque *exotique* ?

Dans un cadre littéraire, les enjeux de ces questions semblent majeurs. Le processus de stéréotypage de la banlieue par la sphère médiatique octroie au livre une forme de *mission*, celle d'un voi(x)e alternative pour les habitants des quartiers populaires, au-delà du discours unique qui les analyse et qui, derrière les bonnes intentions affichées, ne leur donne que rarement l'occasion d'exprimer leurs propres réalités et points de vue.

Chapitre III

Les banlieues dans l'univers littéraire

1. Premiers romans de banlieue : une « littérature beur » ?

Depuis l'émergence des premières banlieues populaires au XIX^{ème} siècle, de nombreux auteurs francophones ont eu l'occasion d'aborder cette thématique dans leurs romans. Nous pensons par exemple à Victor Hugo, avec *Les Misérables* (1862), à *L'assommoir* (1877) de Zola, dans lequel est décrit le quartier de la Goutte-d'Or, que ne contiennent pas encore les murs de Paris, ou encore au *Voyage au bout de la nuit* (1932) de Céline, pour ne citer que les auteurs les plus célèbres.

D'autres œuvres, telles que *La terre et le sang* (1953) de Mouloud Feraoun, *Le polygone étoilé* (1966) de Kateb Yacine, ou *Topographie idéale pour une agression caractérisée* (1975) de Rachid Boudjedra, ont également exploré l'univers des quartiers périphériques.

La « littérature des banlieues » telle qu'on l'entend aujourd'hui semble toutefois n'émerger qu'à partir des années 1980, lors de la parution des premiers ouvrages de « littérature beur »¹⁹. Les auteurs de ce nouveau genre sont des « Français de deuxième génération », une expression calquée sur l'anglais et usitée à l'époque pour désigner ces

¹⁹ Selon les sources, les termes de « littérature des banlieues », « littérature de l'émigration/ immigration », « littérature beur » ou « littérature maghrébine francophone » demeurent proches et, parfois, se superposent.

enfants d'immigrés maghrébins, arrivés en France quelques années plus tôt, souvent pour y occuper des emplois peu qualifiés. Certaines de ces œuvres rencontreront un important succès commercial. En 1983, un auteur inconnu, Mehdi Charef, publie ainsi *Le thé au harem d'Archimède*, une œuvre qui sera considérée comme l'un des premiers romans « beurs ». Trois ans plus tard paraît *Le gone du Chaâba*, d'Azouz Begag, une œuvre à caractère autobiographique et qui raconte l'enfance d'un jeune garçon d'origine algérienne, d'abord dans les bidonvilles lyonnais puis au sein des grands ensembles. Ces deux romans feront l'objet d'adaptations cinématographiques (*Le thé au harem d'Archimède* (1985) et *Le gone du Chaâba* (1997)). L'engouement médiatique à l'égard des banlieues, successif notamment à la « Marche pour l'égalité », entraîne une multiplication des ouvrages rédigés par des « auteurs beurs ». On peut mentionner Ahmed Zitouni, *Avec du sang déshonoré d'encre entre les mains*, (1983), *Les A.N.I du Tassili* d'Akli Tadjer (1984), *Le sourire de Brahim* (1985) de Nasser Kettane, *Les Beurs de Seine* (1986) de Mehdi Lallaoui, *L'escargot* (1986) de Jean-Luc Yacine, *Palpitations intra-muros* (1986) de Mustapha Raïth, *Point kilométrique 190* (1986) d'Ahmed Kalouaz et *Georgette !* (1986) de Farida Belghoul. De nombreuses autres œuvres, à la qualité et au succès variables, ont toutefois été publiées au cours des années 1980. L'un des spécialistes de la « littérature beur », Alec Hargreaves, comptabilise ainsi vingt-sept titres, entre 1981 et 1989, pouvant s'intégrer dans cette production (Hargreaves, 2008, 195).

Ce mouvement d'écriture, sans s'être jamais vraiment arrêté, redémarre au milieu des années 1990 avec notamment la publication de nombreux récits-témoignages, qui intéressent plus les médias sur le plan sociologique que littéraire. L'ouvrage *Née en*

France d'Aïcha Benaïssa, écrit avec Sophie Ponchelet, paraît ainsi en 1990, la journaliste Souad Belhadad publie *Entre deux Je : Algérienne ? Française ? Comment choisir...* en 1996, les éditions Marsa éditent les *Beur Stories* de Madjid Talmats, Nora Merniz et Nasser en 2001. En 2003, vingt ans après la « marche des Beurs », se tient ainsi une « marche des femmes des cités ». Ce mouvement amorce des débats publics autour des violences sexistes dont seraient victimes les femmes « des quartiers » et justifie la publication de plusieurs récits sur ces thèmes tels que *Dans l'enfer des tournantes* (2002), *Vivre Libre* (2003) ou *Ni putes ni soumises* (2003). Dans le même temps paraissent également plusieurs récits de « filles de harkis », tels que *Mon père, ce harki* (2003) de Dalila Kerchouche ou *Moze* (2003) de Zahia Rahmani.

Si la moyenne des livres publiés par les auteurs « beurs » était de trois volumes par an dans les années 1980, celle-ci passe à dix dans les années 2000 (Le Breton, 2006, 13). L'année 2006, consécutive à la crise des banlieues de novembre 2005, est ainsi pour la « littérature des banlieues » une « crue exceptionnelle », avec la publication de dix-sept œuvres d'auteurs issus des banlieues françaises, sans compter trois ouvrages collectifs majoritairement de récits provenant de mêmes milieux (Hargreaves, 2008, 202). Dans son article « De la littérature beur à la littérature de banlieue », Mireille Le Breton notait :

En 2005, le discours autour de l'identité nationale qui est d'ordinaire le cheval de bataille de la droite conservatrice et de l'extrême droite est alors investi par un spectre politique plus large. L'immigration et l'identité nationale font la une des discours publics et des débats politiques. Cette année concrétise, comme à Dreux et dans le 20^{ème} arrondissement de Paris en 1983, et lors des élections présidentielles de 2002, la résurgence du FN en France et d'une droite radicale. Les éditeurs comme les médias portent, dans ces périodes de crise, une attention toute particulière aux romans en provenance de la banlieue. Cet engouement de la part des maisons d'éditions et des médias semble notamment favoriser une forte publication de romans écrits par les enfants de l'immigration maghrébine (Le Breton, 2013, 21).

Finalement, ce large panel d'ouvrages pose une question importante : cette « littérature de banlieue » est-elle apte à être circonscrite comme un champ spécifique ? Quelles œuvres peuvent être intégrées dans cet ensemble et quels en seraient les critères de sélection ? L'« authentique » littérature des banlieues est-elle rédigée par les seuls auteurs ayant passé un certain nombre d'années de leur vie dans les banlieues françaises ? L'origine sociale des écrivains entre-t-elle nécessairement en compte dans la classification de leur œuvre comme de la « littérature des banlieues » ? Par exemple, le roman *Azima la rouge*, qui raconte l'histoire d'une adolescente dans un quartier populaire, peut-il être classifié comme faisant partie de la littérature des banlieues, bien que son auteur soit Aymeric Patricot, l'ancien attaché culturel de l'ambassade de France au Japon, formé dans les grandes écoles parisiennes (H.É.C.) et ayant grandi au Havre ?

Christiane Chaulet-Achour propose de délimiter la « littérature des banlieues » aux auteurs ayant, dans leur vie, fait l'expérience des grands ensembles (Chaulet-Achour, 2005, 134). Toutefois, comme le demande Mireille Le Breton, le marquage de « littérature des banlieues » « reflète-t-il avec justesse ce que revendiquent les textes » (Le Breton, 2013, 13)²⁰ ? Les auteurs, à travers leur démarche d'écriture, n'aspirent-ils pas à transcender les catégorisations raciales et socio-géographiques ?

2. Au-delà de la « littérature des banlieues »

Bien que pratique, et au-delà du fait qu'elle assigne, d'une certaine façon, les auteurs à leur identité ethnique et leur environnement d'origine, l'expression « littérature

²⁰ À notre sens, le terme de « littérature beur » est aujourd'hui encore moins pertinent, car il exclut des auteurs s'étant fait connaître à la fin du XX^{ème} siècle, tels que Abd Al Malik ou Insa Sané et dont les origines se situent hors du Maghreb.

des banlieues » demeure approximative. Ce terme regroupe des œuvres pouvant être très différentes dans l'esprit des interlocuteurs, de même que diverses projections, celles d'un espace identifié ainsi et porteur d'une expression littéraire. Par ailleurs, comment classer, puis analyser, les œuvres de façon neutre et objective alors que souvent la notion de « banlieues » cristallise tant de fantasmes et de préjugés ? Christiane Chaulet-Achour rappelle que les quartiers populaires font périodiquement l'objet d'un intense engouement de la part des médias, et qu'entre « les témoignages de la banlieue » et la « littérature des banlieues » la frontière est parfois floue :

Pêle-mêle des manifestations... pour les trois jours de novembre 2004 pendant lesquels se tenait le colloque sur « Situations de banlieues » à l'université de Cergy-Pontoise : le mercredi 25 novembre, une conférence-débat à l'Institut du Monde Arabe de Paris sur « La France et ses « beurs » : imaginaire des appartenances et des exclusions » ; le mardi 23 novembre, Laurent Ruquier recevait à 19h sur le plateau de « On a tout essayé », Jamel Debbouze et il fut question de ...banlieue et de son sketch : « visiter la classe de l'année prochaine »... la visite de la prison de Fleury-Mérogis ! Enfin l'émission « Ça se discute » de Jean-Luc Delarue du mercredi 24 novembre était consacrée à... « Les filles des cités doivent-elles se rebeller ? » avec sur le plateau Faïza Guène, présentée comme écrivaine mais qui eut peu de questions consacrées à la littérature car on était dans la logique de la télé-réalité et donc du témoignage vécu (Chaulet-Achour, 2005, 133).

L'exemple de Faïza Guène, surnommée par les médias La « Sagan des banlieues », est particulièrement représentatif de la place ambiguë des auteurs issus des quartiers populaires dans le paysage littéraire français. Auteure à succès, Faïza Guène a vendu plus de quatre cent mille exemplaires de son premier roman, *Kiffe Kiffe demain*²¹. Dans son entretien avec le journal *The Guardian* en 2005, Faïza Guène avouait ainsi être

²¹ Faïza Guène confie, dans plusieurs entretiens, que le succès inattendu de son premier roman est en partie le fait du hasard. Selon elle, la parution de *Kiffe Kiffe demain* en 2004, coïncide en effet avec une période de grand intérêt médiatique pour les banlieues, attention qui se reflète notamment par le biais des nombreuses évocations à l'association « Ni putes, ni soumises », aux violences commises contre les femmes en banlieue, ou aux débats autour de la place du voile islamique dans l'espace public.

souvent considérée avec dédain par certains membres du milieu littéraire (Chrisafis, 2005, 3). Par ailleurs, en 2018, plus de douze ans après la parution de *Kiffe Kiffe demain* et après avoir publié un total de cinq romans, Faïza Guène affirmait qu'il lui arrivait toujours d'être réduite à un statut « d'écrivaine des banlieues », ainsi que d'être citée comme un exemple de la possibilité pour les jeunes des quartiers de « s'en sortir ».

La situation de Faïza Guène semble commune à beaucoup d'auteurs originaires des banlieues, des écrivains qui ne disposent, dans le milieu littéraire, que d'une reconnaissance relative. Ce manque de considération a été expliqué de diverses raisons, telles que l'origine sociale souvent modeste des auteurs, la pratique par les romanciers, d'autres activités artistiques moins valorisées (rap, slam), ou encore la difficulté à intégrer pleinement ces écrivains souvent d'origine extra-européenne et dont certains des écrits, mais aussi la simple condition d'artiste francophone, évoquent également des périodes compliquées de l'Histoire française. Mireille Le Breton soupçonne une logique commerciale derrière la classification de l'œuvre de ces auteurs comme relevant de la « littérature beur » ou « littérature de banlieue » :

Ainsi, les catégories « beur » puis « banlieue » ne seraient utilisées qu'à des fins lucratives, créant des phénomènes de mode, d'abord centrés sur l'appartenance ethnoculturelle (beur), puis géographique (la banlieue). Si le terme « beur » pouvait alors être « vendu » pour son aspect « exotique » dans un discours médiatique encensé, il en est de même pour la banlieue, qui « fait la une » et fascine, mais cette fois dans le discours péjoratif des médias (Le Breton, 2013, 21).

La remarque de Le Breton confirme cet implacable constat : si ces ouvrages « des banlieues » sont parfois remarqués, « on les recense hors de la littérature, la « vraie » » (Chaulet-Achour, 2005, 135). Des auteurs, tels que les membres du collectif « Qui fait la France ? » (jeu avec l'homophone « Kiffer la France ») se battent ainsi pour obtenir une

place à part entière dans le panorama littéraire français et revendiquent l'autonomie de leur œuvre. Le collectif d'écrivains écrit en préface de son recueil de nouvelles *Chroniques d'une société annoncée* (2007) :

Parce que la littérature à laquelle nous croyons, comme contribution essentielle à la guerre du sens, est aux antipodes de la littérature actuelle, égoïste et mesquine, exutoire des humeurs bourgeoises [...] Parce que, catalogués écrivains de banlieue, étymologiquement le lieu du ban, nous voulons investir le champ culturel, transcender les frontières et ainsi récupérer l'espace confisqué qui nous revient de droit, pour l'aspiration légitime à l'universalisme [...] Parce que cette génération, la nôtre, a le feu pour réussir, le punch pour démolir les portes, la rage pour arriver au but, le charisme pour crever l'écran, l'intelligence pour rafler les diplômes, la force pour soulever les barricades, la hargne du sportif, la beauté du livre, le caractère de l'Afrique, l'odeur du Maghreb, l'amour du drapeau tricolore et de la poésie de France (Collectif « Qui fait la France ? », 2007, 7-8).

La préface au recueil de nouvelles du Collectif constitue un véritable manifeste littéraire. Les auteurs définissent leur littérature comme dynamique, généreuse, populaire et « aux antipodes de la littérature actuelle » (*Ibid.*). Selon les écrivains, leurs œuvres, en présentant « le caractère de l'Afrique, l'odeur du Maghreb, l'amour du drapeau tricolore et de la poésie de France », nous introduisent à de nouveaux imaginaires. Au même titre que les naturalistes, les surréalistes ou les nouveaux-romanciers, le Collectif « Qui fait la France » revendique une place à part entière au sein de l'institution littéraire française. La marginalisation des écrivains des cités au ban de la littérature française, dénoncée par le Collectif, n'est pas sans rappeler le propos des signataires du manifeste « Pour une littérature-monde en français », qui se disent aussi « relégu[és] sur les marges » (Maalouf *et al*, 2007, 3). En considérant la littérature française institutionnalisée comme « égoïste et mesquine » (Collectif « Qui fait la France ? », 2007, 7-8), les auteurs du Collectif et ceux du manifeste contestent la désignation de leurs œuvres comme relevant d'une

littérature « mineure » ou « périphérique ». Alors que le monde est en perpétuel changement, l'institution littéraire ne peut, selon eux, se complaire dans une forme d'immobilisme et se raccrocher à des repères immuables. Les écrivains dits « francophones » et « de banlieue » partagent la même réfutation d'une hiérarchisation littéraire et aspirent à une véritable révolution littéraire apte à installer de nouvelles normes, plus en adéquation avec les réalités modernes. La catégorisation des œuvres des auteurs de notre corpus et de celles des écrivains originaires des banlieues en général est révélatrice : les romans sont souvent classifiés dans la littérature jeunesse ou les littératures francophones. Ainsi, bien que la quasi-totalité des auteurs soient de nationalité française, aient grandi sur le territoire métropolitain et produisent des œuvres qui, à la base, ne s'adressent pas nécessairement à un public adolescent, leurs romans font aujourd'hui encore l'objet d'une forme de stigmatisation. Au-delà de ses revendications littéraires, la préface du Collectif constitue aussi un plaidoyer pour la pleine intégration des jeunes issus de l'immigration au sein de la société française. Le Collectif affirme que leur génération déborde de motivation, d'imagination et de talents, non seulement artistique, mais aussi sportif, entrepreneurial ou intellectuel.

Notre précédente partie a abordé la pérennisation, voire la création de certains clichés par l'univers médiatique. La réflexion sur la représentation générale des banlieues dans le roman impose toutefois une autre question : quel est, dans cette situation, le rôle de l'institution littéraire (maisons d'édition, prix et manifestations littéraires, médias, magazines littéraires, etc.) ? Les œuvres et le monde de l'édition participent-ils également au renforcement de certains clichés sur la banlieue ? Sous certains aspects, le monde

littéraire ne reprend-il pas de nombreux codes de représentation déjà utilisés, voire partiellement mis en place par les sphères médiatiques ? Christiane Chaulet-Achour remarque à ce propos :

En effet, la littérature est le lieu par excellence des représentations que les êtres humains élaborent de leur existence en société. En ce sens, leurs œuvres sont des traces, non immédiatement décodables, des tensions, désirs et vécus de leurs réalités. Les banlieues font partie de ces réalités au même titre que les espaces les plus nantis. Néanmoins les maîtres du jeu de la diffusion littéraire négligent trop souvent des œuvres et des imaginaires qui les éloignent par trop de leurs représentations et de leurs valeurs et – au mieux, ou au pire... - se contentent de leur donner un coup de flash médiatique. Ces agitations épisodiques dans les médias participent au débat national sur les banlieues et à la « violence » à laquelle le mot renvoie et oublie alors l'aspect proprement littéraire (Chaulet-Achour, 2005, 129).

Le traitement, par le monde éditorial, des auteurs et des livres qui se situent dans les banlieues, demeure toujours ambigu. De la même façon que les univers cinématographique ou télévisuel, l'édition reste en effet un marché répondant à des logiques économiques. Lorsqu'un éditeur approche une ancienne figure du grand banditisme ou une starlette de la télé réalité en lui proposant de rédiger son autobiographie avec l'aide d'un prête-plume, il sait que le seul nom apposé sur la couverture lui assure un certain nombre de ventes. Tout lecteur, ne serait-ce que par simple curiosité, a sans doute déjà feuilleté, acheté ou emprunté un livre auquel il ou elle n'attribuait pas de grandes qualités littéraires. Finalement les lecteurs ne sont-ils pas responsables de la production qui leur est proposée ? En effet, c'est en réalité l'appétence du public pour les thèmes racoleurs (tels que les tournantes, l'islamisme radical ou les confrontations entre les jeunes et les forces de l'ordre) qui est à l'origine de la publication de ce type

d'ouvrages sur « les banlieues »²². La demande, réelle, pour ce type de production contribue aussi à la perpétuation des stéréotypes. Les présentations rédigées par les éditeurs de ces œuvres, toutes parues dans les années 2000 et abordant la thématique des banlieues, illustrent assez bien notre propos :

Doria, quinze ans, jeune française d'origine marocaine, vit seule avec sa mère dans une cité de la banlieue parisienne. Dans son journal, elle raconte son quotidien, celui de son quartier, et dresse le portrait à la fois tendre et caustique de ceux qui l'entourent : sa mère, femme de ménage dans un hôtel, Hamoudi, son ami d'enfance, la psychologue, Mme Burlaud, Nabil le nul, Aziz l'épicier ou encore sa fausse tante Zohra (Guène, *Kiffe Kiffe demain*, 2004).

Norah Rabhan raconte son quotidien de pionne, son combat contre la violence et les préjugés. Car elle refuse de laisser s'installer le désespoir chez ces enfants qui, très jeunes, ne croient plus en leur avenir. Elle raconte aussi la difficulté de vivre aujourd'hui en France lorsque l'on grandit aux côtés de parents maghrébins, rongés chaque jour par « la nostalgie du bled », dont l'âme est restée au pays et qui attendent avec impatience de regagner, à la retraite, fourbus, leur « cimetière des éléphants ». Comment se construire ici alors que sa famille, ses coutumes, sa religion viennent de là-bas ? Comment être Français alors qu'on est Arabe né en France, c'est-à-dire « pied-blanc » ? Ces questions parmi d'autres agitent les nombreux personnages très attachants qui entourent Norah : ses parents Mohammed et Malika (les M&M's, ceux qui « assurent les cacahuètes »), son mari le Grand Turc, ses cousins au bled, au Maroc, qu'elle ira visiter, ses collègues du collège, sans oublier les enfants omniprésents, pétillants de vie et de verve. Reste surtout la langue libre qui porte admirablement ce roman, pleine de métaphores irrésistibles, si juste et si forte parce qu'elle représente la seule arme contre la dureté de la vie. Par sa capacité à susciter la colère, la tristesse ou le rire, Houda Rouane est une voix puissante et originale des « quartiers en difficulté » (Rouane, *Les pieds-blancs*, 2006).

Banlieue noire, c'est le roman de Sébastien, jeune homme vivant dans une cité près de Paris. Sa vie c'est le foot et les filles, dans les deux cas c'est un prodige... Pour la première fois, des sélectionneurs nationaux s'intéressent à lui, dans trois jours, son équipe disputera un match crucial au cours duquel son jeu et ses capacités sportives seront examinés par des professionnels. Si ça marche, adieu le collège et les galères ! Mais il reste trois jours à attendre et il faut se concentrer. Dans cette banlieue, ce n'est pas facile. La veille du match, Sébastien se laisse entraîner par des amis

²² Mustapha Harzoune estime ainsi que l'« engouement démonstratif et prématuré » pour les ouvrages issus d'auteurs des banlieues reflète une forme de condescendance et de paternalisme (Harzoune, 2001, 16).

dans une soirée. La descente aux enfers commence, personne n'en sortira indemne (Ryam, *Banlieue noire*, 2006).

Rayane se trouve en bas d'un immeuble en région parisienne et rêve de tutoyer le bonheur : « Jusqu'ici tout va mal... Jusqu'ici tout va mal... », répète-t-il... En banlieue, l'important ce n'est pas l'atterrissage mais le décollage... *La Petite cité dans la prairie* nous raconte une tranche de vie et la saga familiale de Rayane. Ses histoires avec ses meufs, ses univers : la boxe, la culture hip-hop et ses potes. Comment sa famille s'est-elle retrouvée en Seine-Saint-Denis ? Comment Rayane, B.E.P en poche, va-t-il créer le magazine 5styles ? C'est aussi l'histoire d'un des enfants de la télé, et de toute une génération. Pas n'importe laquelle, celle des années 80. Une culture construite autour de l'émission Achipé Achopé, des séries Starsky et Hutch, Arnold et Willy, Punky Brewster, des dessins animés Albator, Goldorak. Et de musique funk, new jack, et rap. Un récit urbain, brutal, émouvant et drôle... (Santaki, *La Petite cité dans la prairie*, 2008).

On m'appelle le Marseillais. Je sors de 18 mois de taule. J'ai des trucs à régler : me refaire une santé, faire payer celui qui m'a balancé et reprendre le contrôle dans ma cité. Pour ça, il me faut du fric, toujours plus de fric. Griller le code d'une carte, attendre la bonne victime, c'est tout un art et ça s'apprend. Les flics ne sont jamais loin mais sur mon territoire, je contrôle (Santaki, *Les anges s'habillent en caillera*, 2012).

Ces propos, dont il est difficile de nier le caractère simpliste et caricatural, illustrent le statut particulier de la « littérature de la banlieue », en marge du « véritable » monde littéraire français. Les critiques des journalistes sur ces œuvres sont également révélatrices. Le journal *Le Parisien* évoque ainsi *Les anges s'habillent en caillera* en ces termes : « Une fresque sombre et violente, calquée sur le parcours du Marseillais, jeune malfrat de Saint-Denis, et racontée dans la langue imagée de la cité » (*Le Parisien*, 2011). De façon similaire, l'article d'Anne Berthod, « La banlieue a du style » (*L'Express*, 2011) débute comme suit : « Le phénomène Faïza Guène, la beurette qui a conquis l'Amérique, gagne l'ensemble de l'édition. Où l'on guette les talents qui font « kiffer » les lecteurs ». La suite de l'article démontre également que les œuvres et leurs auteurs ne sont pas toujours considérés avec sérieux :

Une virée à San Francisco, Boston et New York... depuis une semaine, Faïza Guène, plus familière des HLM de Pantin que des gratte-ciels yankees, vit un rêve de ouf. Elle, une beurette de 21 ans, priée de donner, dans plusieurs universités américaines, un cycle de conférences sur le langage contemporain ? Même quand on est l'auteur d'un best-seller (*Kiffe Kiffe demain*, vendu à plus de 200 000 exemplaires), qu'on est surnommée la Sagan des cités et invitée sur tous les plateaux de télévision, il y a de quoi kiffer ! Le phénomène, surtout, émoustille les éditeurs : de Flammarion à Gallimard, tous convoitent désormais les talents émergents made in banlieue, le nouvel eldorado littéraire (Berthod, « La banlieue a du style », *L'Express*, 2011).

Karina Hocine, éditrice chez les Éditions Jean-Claude Lattès remarque à propos du manuscrit de Mabrouck Rachedi, *Le petit Malik*, une œuvre qu'elle avait dans un premier temps refusée, avant de finalement l'accepter en novembre 2005, quelques jours après le début des émeutes : « Ce climat de haine me semblait relever d'une problématique des années 1990. Or, quand on publie un auteur de la banlieue, on attend de lui une vision sociétale, donc d'actualité. » (Berthod, « La banlieue a du style », *L'Express*, 2011). Ces propos surprenants interrogent la notion même de « littérature de banlieue » qui deviendrait, dans l'esprit de certains critiques, presque une contradiction dans les termes.

Le fait que l'intérêt²³ pour la littérature issue des quartiers populaires soit directement lié à la survenue d'événements sociétaux (« Marche des beurs », débats sur la place du voile islamique dans l'espace public, marche des femmes des cités en 2003, émeutes de novembre 2005) est également particulièrement révélateur du caractère spécial de ces écrits. Certains ouvrages, notamment les récits-témoignages, ou encore les

²³ Au-delà de l'intérêt pour ces écrits, c'est parfois la possibilité même pour cette littérature d'exister qui est remise en question. En effet, comme cela fut initialement le cas en 2005 pour *Le petit Malik*, le roman de Mabrouk Rachedi, combien de manuscrits sont refusés car trop éloignés de la perception des banlieues qu'en a le monde éditorial ?

romans dont la présentation en quatrième de couverture demeure ambiguë puisent, à plusieurs égards, leur légitimité même dans ces questions de société²⁴.

Un certain nombre d'attentes semblent également presque inhérentes aux statuts sociaux, géographiques et ethniques de ces écrivains. François Cyrille remarque à ce propos :

Qu'il soit immigré, « beur », des banlieues, l'écrivain/écrivain est toujours piégé par l'attente et les représentations que l'on a de lui comme un être social : sa « beurité », son origine culturelle ou sociale détermine la lecture de ses textes et la teneur de son comportement (Cyrille, 2008, 150).

Finalement, est-ce que pour les auteurs issus des quartiers populaires, le fait d'« inscrire la banlieue dans son texte, c'est-à-dire son espace d'origine, est nécessairement sociologique ? » (Chaulet-Achour, 2005, 138). L'auteur des banlieues pourrait-il être éternellement confiné à ce rôle de messenger, de décrypteur du monde dans lequel il a grandi ? Dans le monde francophone, les écrivains issus des quartiers populaires se verraient-ils niés, dans l'indifférence la plus totale, toute dimension esthétique à leur œuvre ? La banlieue, source intarissable de « frisson » et de nouvelles sensationnelles, serait-elle un lieu duquel ne peut émerger aucune forme de création littéraire ? En d'autres termes, les espaces banlieusards français, des lieux où sévit souvent la pauvreté économique, se trouvent-ils invariablement associés à une forme de « pauvreté culturelle » ? Quelle que soit l'étendue de son talent, l'auteur ayant grandi dans les cités est-il pour toujours condamné à ne produire qu'une « presque littérature » ?

²⁴ François Cyrille va même plus loin et affirme en prenant pour exemple *Kiffe Kiffe demain* de Faïza Guène : « Cette tentation d'écrire des récits de vie conformes à un horizon d'attente – friand d'exotisme ou de douleur intime – pour se faire entendre, souligne à quel point des pratiques textuelles plus originales ou artistiques sont pénalisées en ce qu'elles échappent aux catégorisations » (Cyrille, 2008, 150).

En étudiant les différents langages, narrations et thématiques mis en œuvre dans les romans, les chapitres suivants apporteront des réponses à ces questions.

Deuxième partie

Écritures et discours identitaires

Chapitre I

Énonciations subjectives du jeune de banlieue

1. Présentation de soi et stéréotypes

L'énonciation de soi constitue un enjeu majeur dans chacun des romans du corpus. L'énonciation, qui est l'acte de produire un énoncé dans un espace-temps donné (théorie explorée par des auteurs tels que Dominique Maingueneau ou Ruth Amossy), s'intègre dans deux des trois courants théoriques sur lequel s'appuie notre travail : la sémiotique et la narratologie. La sémiotique (avec des théoriciens comme Catherine Kerbrat-Orecchioni ou Joseph Courtés) se définit comme l'étude générale des signes dans toutes leurs formes et leurs manifestations spécifiques auprès d'un lecteur. De son côté, la narratologie s'intéresse aux instances narratives qui organisent le déroulement spatial et temporel d'un récit (Philippe Hamon, Vincent Jouve). Les références narratologiques nous permettront d'étudier différents procédés et composantes textuels comme le statut des personnages de banlieue, les structures du récit ou le rôle des instances narratives dans les œuvres, tandis que certaines notions sémiotiques appuieront notre analyse des pratiques langagières des jeunes (verlan, plurilinguisme), des modes d'énonciation ou de construction des différents discours (discours de dénonciation, de revendication, de reproduction des idées reçues). Nous convoquerons aussi certains concepts sociocritiques

inspirés des travaux de Pierre Zima ou de Marc Angenot, qui permettent une lecture socio-historique du texte, afin de montrer la façon dont les œuvres s'intègrent dans le monde auquel elles se réfèrent, les moyens par lesquels les auteurs proposent à travers leurs récits une image alternative des quartiers populaires, de même que les potentialités sociales du roman de banlieue.

Dans les romans, en raison de leur statut de « jeune de banlieue », les personnages sont contraints de composer avec les paramètres d'une identité préétablie. La figure du « banlieusard » se crée par le biais d'une énonciation de l'Autre, et de l'attribution de comportements et de qualités spécifiques. Dans le prologue de son ouvrage *Les jeunes de banlieue mangent-ils les enfants ?*, Thomas Guénolé affirme que le « jeune de banlieue » est la « quintessence de trois figures elles-mêmes profondément haïes et craintes par les classes dominantes françaises : le pauvre, le jeune, et le musulman (Guénolé, 2015, 14). La construction romanesque des personnages de « jeunes de banlieue » est ainsi indissociable de l'élaboration de discours dépréciatifs. Dans cette scène de *Viscéral*, le personnage de Lies s'est rendu dans le centre-ville de Paris pour passer un casting de film. Le jeune homme pense postuler pour le rôle d'un inspecteur de police, tandis que Nanou, la directrice de casting, attend de lui qu'il lise les répliques de Mohamed, un personnage de dealer :

Lies envoie une gifle sur la caméra qui fait un 360, filmant le nouveau shérif hors cadre. Nanou est estomaquée.
 - Lies... Vous deviez faire Mohamed...
 - Les cailleras, c'est pas pour moi, ni dans la vie ni dans la fiction. J'ai pas envie de donner une mauvaise image de moi ou de ma communauté, c'est comme ça.
 Cachée derrière l'œilleton de sa Panasonic, Nanou continue à filmer :
 - Ce n'est pas qu'un loulou de banlieue, c'est l'un des rôles principaux.
 - Là, vous me proposez un dealer en haut de l'affiche, demain un rôle

d'islamiste terroriste et après un lascar qui tapine... c'est ça, votre cinéma ? Vous, les gens du show-biz, vous ne vous rendez pas compte des conséquences de vos histoires, vous nivelez par le bas. Vous ne nous montrez de nous que du clicheton, respectez-nous, donnez de nous une image plus positive, vous êtes des artistes, pas des lepenistes.» Nanou cesse la prise de vue et écoute Lies même si elle n'adhère pas féroce-ment à son discours. Elle s'allume une roulée à l'eucalyptus et le timbre enfumé, elle souffle :
 - Merci... Je vous tiens au courant... Je montrerai votre essai au réalisateur... J'ai d'autres acteurs qui attendent, je ne vous raccompagne pas...
 Lies se lève, conscient qu'une fois de plus il aurait dû garder sa langue dans sa poche (VL, 105).

En dénonçant la représentation stéréotypée des jeunes de banlieue au cinéma ou à la télévision (ils peuvent espérer incarner tantôt des « dealer[s] », des « islamiste[s] terroriste[s] » ou des « lascar[s] » (VL, 105)), Lies remet en question le discours hégémonique sur les banlieusards. Puisqu'il est un jeune de banlieue, Nanou attend de Lies qu'il se comporte comme tel. La directrice de casting est, de cette façon, « estomaquée » (VL, 105) lorsque le jeune homme se glisse dans la peau de l'inspecteur de police et refuse de jouer Mohamed le dealer, alors que ce rôle semblait avoir été écrit pour lui. La représentation unidimensionnelle des jeunes des cités se voit d'abord contestée par la parole : le discours, construit et transmis dans un lieu où on ne l'attendait pas, décale par sa percussive, sa spontanéité et sa véhémence. Il est un moyen pour le jeune locuteur de s'affirmer et de reprendre en main son destin. Les « clicheton[s] » de « l'islamiste terroriste » ou du « lascar qui tapine » (VL, 105) influencent la façon dont sont perçus les habitants des cités, mais également la perception que les jeunes ont d'eux-mêmes. Les « conséquences des histoires » des « gens du show-biz » (*Ibid.*) deviennent encore plus dévastatrices qu'elles ne le paraissent initialement. Pour les jeunes, la dénonciation de ces préjugés constitue la première étape d'une libération symbolique, mais amorce aussi une forme de *re*-construction identitaire mise en place par le discours.

La question de l'impact de cette contestation se pose toutefois rapidement, car ces schèmes stéréotypiques se trouvent ancrés au sein même du discours. Dans *La présentation de soi : ethos et identité verbale* (2010), Ruth Amossy affirme à propos du stéréotype :

Le stéréotype se définit comme une représentation collective figée, un modèle culturel qui circule dans les discours et dans les textes. Il favorise la cognition dans la mesure où il découpe et catégorise un réel qui resterait confus et ingérable. [...] Surtout, le stéréotypage révèle ses effets nocifs quand il s'attache à l'image des groupes sociaux et mène à juger un individu en le réduisant à l'image simplifiée, sinon faussée, du groupe dont il fait partie. Lorsque ces jugements sont négatifs, ils relèvent du préjugé et conduisent à la discrimination. Les dégâts sont d'autant plus importants que le stéréotype s'avère difficile à éradiquer et que les schèmes collectifs figés sont peu propices au changement (Amossy, 2010, 46).

Selon Amossy, le stéréotype est une construction sociale qui permet notamment de normaliser notre représentation du monde et de faciliter sa compréhension. Dans le cadre de la scène de casting, le lecteur comprend qu'il est attendu que le rôle de l'inspecteur de police soit joué par un homme caucasien, tandis que le personnage du dealer sera davantage crédible s'il est incarné par un jeune maghrébin. Pour la directrice de casting, le comportement de l'apprenti comédien devient comme l'idée d'un réel exempt de modèle culturel : « confus et ingérable » (*Ibid.*). L'attitude de Lies ne perturbe pas seulement Nanou, mais bouscule aussi « une représentation collective figée » (*Ibid.*). Le jeune homme, en refusant de demeurer à la place qui lui a été assignée, entreprend un renversement des codes établis. Au-delà de ses répercussions visibles, la « gifle sur la caméra » (VL, 105) envoyée par Lies a un impact symbolique fort. Le stéréotypage exercé par la directrice de casting constitue une forme de violence. Lies, qui de son côté frappe physiquement la caméra, est toutefois la cible de cette violence acceptée,

institutionnalisée et selon son discours, constante. À travers cette scène, l'auteur interpelle le lecteur : si la violence des jeunes de banlieue, dirigée notamment contre le mobilier urbain ou les biens privés, s'est toujours trouvée largement relayée par les médias, qu'en est-il des actes de violence, parfois invisibles, tolérés, voire encouragés, exercés quotidiennement contre des milliers d'individus résidant dans les quartiers populaires français ?

La scène du casting laisse également entendre que la notion de préjugé varie selon les points de vue et souligne le caractère vain de catégories préétablies. Lies, objectivé en tant que banlieusard, se trouve lui-même face à une figure stéréotypée. Le personnage de Nanou, qui fume « une roulée à l'eucalyptus » et travaille dans un bureau du dix-huitième arrondissement de Paris, « capitale des artistes et des bobards » (VL, 102) paraît elle-même incarner un autre stéréotype : celui de la bobo parisienne. Un certain dialogue de sourds s'installe, de ce fait, entre les deux personnages. Nanou, que l'on imagine peu familière du monde dans lequel évolue Lies, « n'adhère pas féroce­ment à son discours » (VL, 105). De la même façon, Lies considère l'univers professionnel de Nanou avec dédain. Il n'hésite ainsi pas à faire savoir à la directrice de casting qu'il juge ses pratiques de celles de ses pairs opportunistes et peu éthiques. Néanmoins, l'extrait insinue qu'ici, les paroles et l'opinion ayant un certain poids et considérées comme légitimes sont celles de Nanou. Malgré le fait que Lies sera finalement choisi pour jouer l'inspecteur, le pouvoir décisionnaire demeure entre les mains de cette directrice de casting. Au terme de sa tirade, comme reprenant conscience de son statut subalterne, le personnage de « Lies se lève, conscient qu'une fois de plus il aurait dû garder sa langue dans sa poche » (*Ibid.*).

Djaïdani questionne à travers cette scène les représentations sociales du stéréotype. Le roman incarne une alternative possible « au clicheton[s] » (*Ibid.*) sur les banlieusards proposés, entre autres, par les médias ou le cinéma. Ici, les jeunes de banlieue ne sont pas les personnages soumis au stéréotype et l'œuvre littéraire, en exerçant un renversement des rôles, met en place un autre imaginaire du monde.

Comme Lies, l'ensemble des personnages de jeunes de banlieue des romans demeurent conscients de l'image qu'ils dégagent. Dans cet extrait de *Du plomb dans le crâne*, le personnage d'Alassane fait part de sa colère, générée par le musellement dont il estime faire l'objet :

Plus question de discuter, de négocier, de reculer, de parler dans le vide ;
il en avait assez qu'on le prenne pour un cinglé juste bon à s'asseoir sur
un divan afin que des salauds de sociologues entrent dans son crâne pour
trouver ce qui n'allait pas chez lui (PC, 35).

De la même façon qu'Alassane, le personnage de Doria dans *Kiffe Kiffe demain* fait part de son agacement relatif à la circulation de représentations erronées sur les jeunes des cités :

Sauf que notre immeuble et la cité en général, ils suscitent moins d'intérêt
auprès des touristes. Y a pas des mafias de Japonais avec leur appareil
photo au pied des tours du quartier. Les seuls qui s'y intéressent, c'est les
journalistes mythos avec leurs reportages dégueulasses sur la violence en
banlieue (KKD, 125).

Le langage même des jeunes traduit la révolte, l'incapacité de tolérer davantage des discours qu'ils considèrent comme mensongers. Dans la narration des banlieusards, les sociologues deviennent ainsi des « salauds » (PC, 35) et les journalistes des « mythos » (KKD, 125). L'énonciation des jeunes vient s'opposer dans ses fondements à des

discours sur la banlieue établis et acceptés comme véridiques. En clamant d'emblée leur mépris pour les producteurs de ces discours, Doria et Alassane annoncent que leur énonciation s'inscrit dans une logique différente et doit par conséquent être interprétée selon d'autres grilles de lecture. Pour les personnages, les représentations dominantes de la banlieue demeurent irrémédiablement faussées (influence d'intérêts mercantiles, méconnaissance de certaines réalités du terrain), tandis que le discours que les jeunes mettent eux-mêmes en place vise à rétablir une forme de vérité. Derrière la parole des jeunes se lit une forme d'urgence : il devient indispensable de changer les choses. Alassane, lorsqu'il estime qu'il n'est « plus question de discuter, de négocier, de reculer, de parler dans le vide » (PC, 46), change son discours en une mise en garde : la situation des cités françaises est explosive. Les personnages de jeunes de banlieue se révoltent car leurs possibilités d'énonciation, les occasions de dire eux-mêmes ce qu'ils désirent et qui ils sont leur sont systématiquement confisquées. Le discours est perçu par les banlieusards des œuvres comme une forme de pouvoir, systématiquement accaparé par des entités qu'ils considèrent illégitimes (industrie du spectacle selon Lies dans *Viscéral*, chercheurs en sciences humaines pour Alassane dans *Du plomb dans le crâne*, médias selon Doria dans *Kiffe Kiffe demain*). De cette façon, si l'objet de la rancœur diffère selon les personnages, l'ensemble des banlieusards dressent un constat similaire : ils sont indignés par le fait que d'autres s'expriment systématiquement à leur place. Le fait pour les jeunes des romans de *se dire* devient ainsi un acte militant, le refus d'une hégémonie discursive trop longtemps subie. Les énonciations subjectives des jeunes constituent de véritables contre-discours. La parole romanesque des banlieusards vient s'opposer à des représentations traditionnelles stéréotypiques, voire discriminantes, qu'une forme de

monopole discursif a eu tendance à ériger en vérité absolue. Cet extrait de *Du plomb dans le crâne* vient opérer une redéfinition des éléments constitutifs de l'identité des jeunes de banlieue :

Dans l'underground, y avait pas de couleurs ou de religions – même si un couillon de catho du nom de Jean-Pierre pouvait jurer sur le Coran sans avoir l'air con. Les marmots étaient frères dans la misère et l'ennui. Ils se connaissaient depuis tout petits, ils avaient grandi ensemble, ils avaient des « dossiers » les uns sur les autres, ils avaient tous bouffé des kilomètres de bitume et ils avaient admis que le monde existant en dehors de l'underground n'était pas le leur. Tous, du CDI à l'intérimaire, avaient conscience que la société avancerait avec ou sans eux. Tous se doutaient que le futur ne leur réservait rien de bon. Tous se sentaient marqués du sceau de la médiocrité, parce que nés du mauvais côté du périph'. Alors, même si c'était vrai que, de temps en temps, leurs tristes immeubles étaient repeints en rose, les gosses savaient mieux que quiconque qu'on ne change pas les orties en fleurs. Quitte à être traité comme du caca, autant vivre dans la merde. Et si tous ces bambins étaient dans l'underground cet après-midi, c'était sans doute parce qu'ils estimaient que le système n'avait plus rien à leur prendre et qu'eux n'avaient plus rien à perdre (PC, 54).

Dans cette scène, la description des jeunes fréquentant l'« underground », une cave aménagée de l'un des immeubles de la cité, met en place de nouvelles modalités identitaires. Les caractéristiques de ces banlieusards ne résident pas dans leur propension à la violence ou à l'extrémisme religieux, mais se rattachent à des valeurs positives insoupçonnées, telles que la tolérance (« y avait pas de couleurs ou de religions » (PC, 54)), la fraternité (« Les marmots étaient frères dans la misère et l'ennui » (PC, 54) et la solidarité. Un glissement s'effectue par le biais du texte : les jeunes décident eux-mêmes de ce qui les définit. Les protagonistes sont des jeunes des cités, non pas parce que la société l'a décidé ainsi, mais parce que tous partagent une expérience commune. La catégorisation en tant que « banlieusard » n'est plus une tare, c'est ce qui permet d'être rattaché au groupe de pairs. Pour les personnages, le fait de se définir comme jeune de banlieue suscite une forme de fierté : en tant que banlieusard, on devient symboliquement

une sorte de *soldat*. En effet, chaque jeune doit faire preuve de ténacité, de combativité et de témérité, mais également apprendre un ensemble de codes et de stratégies afin de survivre dans un environnement hostile. De par son expérience, chaque banlieusard du roman rejoint également un groupe soudé (celui des jeunes de son quartier) et fait partie, jusqu'à la fin de sa vie, d'une communauté imaginaire plus large (celle des jeunes ayant grandi dans les banlieues françaises). L'une des principales différences entre le statut de ces protagonistes et celui de soldats engagés dans une armée nationale réside dans l'estime et la reconnaissance de la patrie à leur égard. Faute de jouir de cette considération, les jeunes se consolent à travers leur conscience collective, au sein de leur groupe de pairs, des difficultés inhérentes à la vie dans une cité et du mérite de ceux qui ont déjà « bouffé des kilomètres de bitume » (PC, 54). Le statut de jeune de banlieue, normalement dévalorisé, se charge dans l'inconscient des personnages d'une aura particulière : cette condition acquiert une dimension gratifiante, qui encourage les jeunes à s'accepter tels qu'ils sont. Cette scène de *Gueule de bois* décrit le personnage de Djiraël alors qu'il consulte les résultats du baccalauréat :

Les yeux de Djiraël tâtonnaient sur la liste classée par ordre alphabétique.
R...M...I... son nom... à droite de son nom... la lettre tant espérée : A...
aaaahhh !

Sa mère le tira par la manche de sa veste.

- Alors ?

- C'est bon, je l'ai.

Elle lui sauta au cou/ son visage si sombre dans la voiture, s'était à nouveau éclairé de la lueur des mères fières de leur progéniture. Oh, ce sourire était le plus beau du monde, et Djiraël venait de le dessiner sur la figure de sa maman – sa Mona Lisa (GB, 196).

Pour le personnage de Djiraël, le sourire de sa mère, alors qu'il lui annonce sa réussite à l'examen, représente la consécration de sa fierté envers lui-même. Le statut de

narrateur, qui est à la fois jeune de banlieue, individu de condition modeste et fils d'immigrés, donne à l'obtention du baccalauréat encore davantage de mérite. Quelques lignes avant, Djiraël confie à sa mère qu'en classe de cinquième, alors que sa « moyenne la moins élevée, c'était 16, en français » (GDB, 195), il avait dit à la conseillère d'orientation vouloir devenir pilote. Cette dernière lui avait toutefois répondu qu'« il était préférable qu'[il] fasse un métier plus *proche de [lui]*. Un truc qui [lui] ressemble », comme « menuisier » (*Ibid.*). En réussissant cet examen, le narrateur prouve que les jeunes de banlieue qui lui ressemblent ne sont pas condamnés à exercer des « métiers qui [leur] ressemble[nt] » ou à vivre du « R...M...I... » (PC, 196), ils peuvent aussi réussir. Mais pour cela, les jeunes issus des cités doivent faire des efforts, indéniablement plus soutenus que les individus ayant grandi dans des quartiers moins populaires. Ils ne peuvent se conforter dans l'incarnation de stéréotypes (le petit délinquant, le jeune de banlieue en décrochage scolaire), ni trouver refuge derrière l'impact négatif des préjugés ou les effets néfastes d'un système. La fierté extrême du bachelier met en lumière le compromis que les jeunes des cités doivent faire : accepter que les autres auront souvent d'eux une image dépréciative, mais ne jamais se complaire dans ces représentations et toujours chercher à les dépasser. Les jeunes doivent avoir un mode de pensée contraire à celui du personnage de Farrell, qui soutient : « Son rappeur préféré, Kery James, s'était bien planté avec son putain de *Banlieusard* : il se sentait condamné à l'échec » (GB, 174). La nécessité d'une mentalité battante et optimiste est mise en valeur par les auteurs comme le seul moyen de transformer le statut de jeune de banlieue en une condition gratifiante.

La description de l'underground dans *Du plomb dans le crâne* revisite également le cliché du jeune de banlieue comme étant un paria, voire un élément nocif pour la société. Lorsque le narrateur affirme que « tous se sentaient marqués du sceau de la médiocrité », et que « [t]ous avaient conscience [du fait] que la société avancerait avec ou sans eux » (PC, 54), il dévoile le fatalisme, de même que la faille identitaire des protagonistes du roman. Pour les autres comme pour eux-mêmes, les jeunes s'apparentent à des incapables, à qui « le futur ne réserv[e] rien de bon » (PC, 54). Le texte met en lumière la nocivité du stéréotype qui influence tout d'abord l'image collective des jeunes, au-delà de l'enceinte de la cité. Quelles que soient leur personnalité, actions et aspirations, le simple fait pour les jeunes de résider dans une banlieue populaire les relègue dans une sous-catégorie. Parce qu'ils sont « nés du mauvais côté du périph' » (PC, 54), l'existence entière des jeunes se trouve conditionnée. La marginalité spatiale (la vie dans la périphérie) se transforme en une marginalité symbolique, à laquelle les jeunes ont beaucoup de difficultés à échapper.

L'extrait dévoile, en parallèle, le caractère pernicieux du stéréotype sur la construction identitaire des jeunes, en montrant leur pleine assimilation des clichés négatifs qui circulent sur eux. Ruth Amossy remarque à ce propos :

Il faut noter que la schématisation et la catégorisation de l'autre, qui éveille tant d'inquiétudes, sont indissociables de la construction identitaire du sujet, qui passe elle aussi par un processus de stéréotypage. Un groupe social se fait nécessairement une idée de lui-même, qu'il construit en la contrastant avec celle qu'il possède des autres groupes. Quoi qu'il en soit, la représentation que l'individu se fait de lui-même en tant que membre d'une nation, d'une classe, d'une profession, d'une communauté, prend corps dans la façon dont il se présente dans les interactions sociales. Il moule inconsciemment ou délibérément son ethos discursif sur un modèle culturel entériné, se construisant ainsi une identité qui le situe. Parfois, il entend se revendiquer explicitement de ces

groupes. Souvent, il adopte et rejoue un rôle qu'il a intériorisé et qui est devenu un automatisme. Le processus de stéréotypage tel qu'il se produit dans la communication de soi apparaît comme une pièce centrale de la communication intersubjective et un élément intrinsèque du jeu d'influence qui la caractérise (Amossy, 2010, 47).

Dans l'extrait du roman de Sané, l'énoncé « le monde existant en dehors de l'underground n'était pas le leur » (PC, 54) montre l'articulation de processus de comparaison mis en place par les jeunes. Lorsqu'ils affirment : « quitte à être traité comme du caca, autant vivre dans la merde » (PC, 54), les personnages de l'œuvre adoptent des modes de fonctionnement similaires à ceux décrits par Amossy. Le jeune de l'« underground » (PC, 54) « adopte et rejoue un rôle qu'il a intériorisé et qui est devenu un automatisme » (Amossy, 2010, 47). Le stéréotype ne se conçoit plus seulement comme une réalité abstraite, il s'intègre aux personnages par le biais du roman et devient une part constitutive de l'identité des jeunes. Puisque « la construction identitaire du sujet [...] passe elle aussi par un processus de stéréotypage » (*Ibid.*), les personnages alimentent et contribuent eux-mêmes à la pérennisation d'a priori négatifs à leur sujet. Le statut de jeune de banlieue s'associe à une forme de complexe identitaire : les personnages oscillent entre les sentiments de « médiocrité » (PC, 54) et une fierté réactionnaire, exacerbée par les préjugés négatifs dont ils font l'objet. En embrassant le statut d'individus improductifs, marginaux et qui passent de longues journées dans la cave de leur immeuble, les jeunes de l'« underground » se conforment au cliché, et parviennent à en tirer une forme d'apaisement. Puisqu'ils ne sont, à leurs yeux comme aux yeux des autres, rien de plus que des « cailleras » (VL, 105), les personnages choisissent d'assumer pleinement cette condition. Le texte suggère néanmoins que cette incarnation totale constitue le seul choix laissé aux jeunes. Le rejet du statut de jeune de

banlieue entraîne notamment l'exclusion du groupe de pairs, une relégation qui se superposerait aux marginalisations sociale et spatiale. Les jeunes qui refusent la condition banlieusarde, puisqu'ils ne rentrent virtuellement dans aucune case, sont condamnés à une forme d'errance identitaire. Mounir, le héros du roman *Mon nerf* de Rachid Djaïdani, est un jeune maghrébin et résident d'une banlieue pavillonnaire jouxtant un quartier populaire. Au fil des pages, le lecteur prend conscience du caractère désaxé, voire de la folie du personnage. Dans cet extrait, Mounir décrit ses difficultés, relatives à sa position et ses tentatives infructueuses d'appropriation identitaire :

Car pour les lascars des cités insomniaques, je n'étais et ne suis qu'un bourgeois de l'enclos du Bois-Fleury. Aujourd'hui encore, ils me montrent du doigt, je suis le faux beur, la jet-set à abattre. Mes parents se sont sacrifiés pour s'offrir leur maison, jamais je ne culpabiliserai de ne pas avoir perdu mes dents de lait dans une barre HLM du ghetto made in France. Pourquoi tant de haine contre moi ? J'ai le cul entre deux chaises (MN, 61).

Mounir dévoile dans cet extrait quelques-unes des locutions employées par les jeunes de la cité pour le désigner. Le narrateur incarne ainsi « un bourgeois de l'enclos du Bois-Fleury » « le faux beur », ou « la jet-set à abattre » (MN, 61). Pour le jeune homme, dont les parents « luttent depuis plus de vingt ans pour mettre fin à leur crédit qui à long terme devrait faire d'eux d'heureux propriétaires à la silhouette voutée » (MN, 17-18), ces qualificatifs mettent en place une ascension sociale symbolique et instantanée. Le fait que Mounir soit objectivement un privilégié par rapport aux habitants de la « barre HLM du ghetto made in France » (MN, 61), nous rappelle que « la représentation que l'individu se fait de lui-même en tant que membre d'une nation, d'une classe, d'une profession, d'une communauté, prend corps dans la façon dont il se présente dans les interactions sociales » (Amossy, 2010, 47). Pour le narrateur, sa représentation de lui-

même, toujours aux marges de deux communautés (classes moyenne et populaire, Français blancs et racisés, adolescents et adultes) le place face à un paradoxe. L'impossibilité, pour Mounir, d'ancrer son identité, le condamne à l'errance, la quête perpétuelle de son ethos. Le fait que la majeure partie du roman se déroule dans une rame de R.E.R. devient dès lors significatif. Le train en mouvement incarne le voyage intérieur du personnage ainsi que la recherche impossible de sens et de sa véritable identité. Dans *L'invention du quotidien : arts de faire* (1990), Michel de Certeau note à propos de l'espace du wagon de train :

La vitre est ce qui permet de voir et le rail, ce qui permet de traverser. Ce sont deux modes complémentaires de séparation. L'un crée la distance du spectateur : tu ne toucheras pas, plus tu vois, moins tu tiens – dépossession de la main pour un plus grand parcours de l'œil. L'autre trace, indéfiniment, l'injonction de passer ; c'en est l'ordre écrit, d'une seule ligne, mais sans fin : va, pars, ceci n'est pas ton pays, celui-là non plus – impératif du détachement qui oblige à payer une abstraite maîtrise oculaire de l'espace en quittant tout lieu propre, en perdant pied (De Certeau, 1990,166).

Le voyage de Mounir dans le wagon du R.E.R incarne les multiples formes de sa « dépossession » (*Ibid.*). En s'abandonnant à la figure symbolique du train, le narrateur semble s'extraire à lui-même. Le jeune homme, qui évolue dans des interstices identitaires, n'est plus la « jet-set à abattre » (MN, 61), il s'extraît de « tout lieu propre » et devient le temps du trajet un voyageur anonyme. L'« impératif du détachement » (De Certeau, 1990, 166) imposé par le train devient, dès lors, libérateur. Pour Mounir, la présence dans l'espace du wagon donne lieu à une incarnation identitaire salvatrice. Le train, qui « trace, indéfiniment, l'injonction de passer » (*Ibid.*) et semble dire « va, pars, ceci n'est pas ton pays, celui-là non plus » (*Ibid.*), se transforme en un véritable avatar du personnage. À travers ses pensées, le narrateur qui se désigne tour à tour comme un

« faux beur » (MN, 61) et le potentiel « Arabe de service » (MN, 63), refuse toute inscription définitive. Comme les couches identitaires du personnage, les paysages des banlieues et cités pavillonnaires, qui s'enchaînent derrière la vitre du train, sont insaisissables et se superposent. Le récit de Mounir magnifie ainsi cette forme de fluidité, dans laquelle l'éthos peut se fondre et se transformer.

Le discours de Mounir dénonce en outre la forme de dépossession identitaire qu'il subit. Comme chez les jeunes de banlieue, l'identité de Mounir se voit grandement construite par les autres. Lorsque le narrateur se réfère aux individus de la cité voisine comme des « lascars des cités insomniaques » (MN, 61), il met en place un processus similaire à celui que subissent la plupart des jeunes de banlieue. La parole narrative vient attribuer aux individus des caractéristiques propres, sur lesquelles ils ne possèdent pas d'influence. Le discours de Mounir met en lumière un phénomène intéressant, à l'œuvre dans plusieurs romans. Presque chaque personnage est victime du préjugé mais continue, paradoxalement, de le perpétuer (par le biais d'actes conformes aux stéréotypes, la formulation de discours généralisateurs ou de propos discriminants).

Dans *Mon nerf*, si pour les jeunes de la cité avoisinante Mounir est un « bourgeois » (MN, 61), il incarne une entité radicalement opposée pour les habitants de l'ensemble pavillonnaire dans lequel il réside. Ses voisins le considèrent en effet comme un « intrus », le « responsable de tous les torts » ou encore « une minorité qui à travers sa pigmentation représente une certaine majorité silencieuse » (MN, 17-18). Les multiples qualificatifs utilisés pour désigner Mounir créent, de toutes pièces, de nouvelles identités.

Pour Mounir, la difficulté à se situer et se définir donne lieu à une dissociation identitaire (la schizophrénie du personnage se voit ainsi suggérée tout au long du texte). Le narrateur semble changer d'avatar selon les lieux dans lesquels il évolue. Lors de la marche de Mounir jusqu'à la gare de R.E.R., la sortie des limites de la résidence pavillonnaire transforme le maghrébin qu'il incarnait en un « faux beur » (MN, 61). Sur son trajet, le narrateur traverse des mondes distincts et qui ne se mélangent jamais. Les habitants des « barres HLM » (*Ibid.*) et les résidents des ensembles pavillonnaires demeurent dans le roman séparés par des frontières invisibles. Mounir dépeint des êtres évoluant côte-à-côte, dont la survie symbolique semble dépendre d'une prise de distance informulée, ainsi que du mépris que les individus se vouent les uns aux autres. Finalement, la tentative d'autoportrait du jeune homme se transforme en une critique implicite de la société moderne. Le texte suggère que le rejet des banlieues populaires et l'exclusion de ceux qui y résident sont en fait alimentés par nos propres peurs. Le personnage de Mounir, à travers le dégoût qu'il dit inspirer autour de lui, devient l'incarnation de notions complexes, telles que la crainte de l'Autre, l'obsession sécuritaire ou la hantise du déclassement social.

La parole de Mounir articule en outre un véritable chassé-croisé identitaire. Ceux qui sont habituellement désignés comme des « jeunes » (substantif se rapportant à l'âge) deviennent des « lascars » (MN, 61), un terme utilisé de manière péjorative dans le discours du narrateur et suggérant une forme de débrouillardise, voire de malhonnêteté. Par effet de miroir, la notion de « lascars des cités insomniaques » (*Ibid.*) évoque tout ce que le narrateur Mounir n'est pas. En désignant l'Autre, ici les « lascars » (*Ibid.*), le

narrateur propose une description de lui-même : un personnage veule, au quotidien ennuyeux, vivant dans une résidence pavillonnaire dans laquelle il « ne s[e] passe jamais rien » (MN, 17-18). Les personnages de jeunes de la cité mettent en place un procédé similaire. Leur discours transforme Mounir, le maghrébin issu d'une classe moyenne inférieure, en un « bourgeois » (MN, 61). De la même façon, en rebaptisant Mounir comme « le faux beur », ou « la jet-set à abattre » (Ibid.), ils se présentent eux-mêmes comme les *vrais* Arabes et des hommes du peuple. La condition de banlieusard devient pour les personnages de jeunes du roman un refuge, elle offre à ces derniers un espace au sein duquel ils peuvent s'épanouir. Le fait pour eux de se conformer au stéréotype constitue également, au-delà d'un alignement sur les attentes sociétales, une forme de désobéissance. Les personnages investissent un espace identitaire défini (créé autour de la figure du jeune de banlieue et de l'ensemble des notions qui y sont rattachées), qu'ils modifient en y intégrant leurs propres personnalités. Les jeunes des œuvres refusent, de cette façon, de se voir imposer un formatage. Ils détournent le stéréotype, employé à leur insu pour leur attribuer des caractéristiques souvent dépréciatives, et l'utilisent à leur propre avantage.

2. De la double identité

Derrière l'aveu, de la part de Mounir, de la complexité à trouver sa propre place, s'immisce également la thématique de la double identité (l'auteur du roman, Rachid Djaïdani, est lui-même français d'origine algéro-soudanaise). Les personnages de jeunes, dans leur majorité d'origine nord-africaine ou subsaharienne, se situent dans un interstice

identitaire dans lequel ils peinent à se construire. Entre une culture française de laquelle ils se sentent rejetés et une culture des origines qu'ils ne parviennent jamais à s'approprier pleinement, les jeunes ont, comme Mounir, « le cul entre deux chaises » (MN, 61). Cet extrait de *Du plomb dans le crâne* retranscrit les pensées du personnage d'Alassane, tandis que celui-ci s'apprête à rejoindre les émeutiers qui ont envahi les rues de sa cité :

De toute façon, quand tu te plains, on t'envoie les flics ou on te prend pour un déglingué du cerveau, un gamin qui ferait mieux de se contenter de ce qu'il a ou de retourner en Afrique, voir si la misère lui plaît mieux. Merde, se disait-il, *j'suis pas africain, j'suis français !* Que devait-il attendre pour être considéré comme tel ? Et pourtant, il l'aimait ce pays. Il l'aimait malgré l'Histoire. Il l'aimait malgré le Code Nègre, malgré *le bruit et les odeurs*, malgré Malik Oussékine, malgré l'église Saint-Bernard. Il l'aimait envers et contre tout. Mais son amour restait sans écho, nourrissant sa rage. Cette indifférence, il la ferait payer (PC, 36).

L'identité racisée des personnages des œuvres donne lieu à de véritables dilemmes. Dans ce passage, Alassane crie son amour paradoxal à une patrie qui, selon lui, ne l'a jamais accepté tel qu'il est. Comme Mounir dans *Mon nerf*, qui évoluait à la marge d'univers difficilement conciliables, Alassane ne parvient pas à réunir ses deux identités (à la fois noir et français). Pour le personnage d'Alassane, l'absence d'inclusion, en plus de susciter des sentiments de « rage » (PC, 36), donne lieu à un dédoublement identitaire. Alassane se perçoit comme *lui-même*, un adolescent sarcellois, mais il ressent incarner aussi l'identité d'un « déglingué du cerveau » (*Ibid.*) et d'un « [A]fricain » (*Ibid.*) qui se devrait se sentir redevable de vivre en France. Pour les jeunes de banlieue des romans, la manière de vivre et de percevoir leur condition témoigne d'une clairvoyance que la société leur refuse. L'inatteignable harmonie identitaire des personnages pourrait ainsi se rapporter à la difficulté de la République de faire paix avec son Histoire et d'accepter

pleinement son passé colonial. Le discours articulé d'Alassane montre sa compréhension des réalités et des enjeux sociétaux, à travers une référence à des épisodes précis (commerce triangulaire, discours politique raciste ou violences policières). Ces événements, qui ont marqué l'histoire des populations migrantes en France, ont également entamé l'amour que le jeune homme porte à son pays. L'énonciation du personnage tisse ainsi des liens et permet de rejoindre la petite et la grande Histoire. Le discours du personnage finit par le dépasser et transformer le jeune homme en un porte-parole. Alassane devient la voix de milliers de jeunes qui, comme lui, sont en proie à un mal-être qu'ils peinent à exprimer.

De la même façon que Mounir qui se questionnait sur l'ostracisme dont il faisait l'objet (« Pourquoi tant de haine contre moi ? » (MN, 61)), Alassane se demande ce qu'il « [doit] attendre pour être considéré comme français » (PC, 36). Le discours des jeunes n'apporte toutefois aucune réponse directe à ces questionnements. Bien que Mounir et Alassane possèdent une pleine compréhension des mécanismes en jeu, la mise à l'écart reste une injustice, contre laquelle ils peinent à lutter. La décision prise par Alassane, « [c]ette indifférence, il la ferait payer » (PC, 36), devient dès lors riche de sens. Les jeunes des romans disent qu'ils se trouvent face à une impasse. Dans *Du plomb dans le crâne*, la société ne veut pas voir Alassane pour ce qu'il est, mais choisit de projeter sur lui ce que l'on pense qu'il représente (les adolescents noirs, issus des quartiers populaires). En participant à l'émeute qui sévit dans sa cité, Alassane incarne le cliché (celui des jeunes de banlieues comme des délinquants), tout en mettant paradoxalement en place sa propre libération. D'un point de vue extérieur, les émeutes semblent

insensées. En effet, les jeunes mettent le feu à leur propre quartier, dégradent des infrastructures dont ils ont eux-mêmes l'usage. Le discours d'Alassane vient toutefois offrir une grille de lecture à ces actions. Il soutient que les jeunes de banlieue sont confrontés à une situation insoluble et ont été contraints d'investir un espace identitaire impraticable, dans lequel l'incarnation du cliché, comme son rejet, les laissent perdants. Le fait d'adopter un mode de vie délinquant condamne à appartenir à une sous-catégorie, celle des « jeunes de banlieue », une division avec des limites fixes, depuis longtemps définies, et qui ne laisse en apparence que peu de place à l'expression identitaire de chacun. De l'autre côté du spectre, les jeunes qui, comme Alassane, expriment leur attachement à la patrie tout en émettant des réserves quant à certains aspects du système français, sont bannis de catégories plus générales (par exemple celles des adolescents français) et irrémédiablement renvoyés à leurs origines extra-européennes. La violence devient dès lors une réponse facile, à la portée de ces protagonistes dont l'ensemble des œuvres souligne le caractère démuni. Par ses dimensions marquante, déstabilisante et impressionnante, l'acte violent incarne un moyen d'imposer sa présence au monde. La confrontation avec les forces de l'ordre, l'incendie du gymnase ou la dégradation de biens privés se transforment, pour les jeunes, en un monologue magistral. La violence exprime simultanément « la rage » des jeunes (PC, 36), l'amour non réciproque adressé à la patrie ou la « haine » (MN, 61) dont sont victimes les adolescents. La délinquance ne constitue pas un cri insensé : le discours de la violence des jeunes est en réalité articulé, complexe et multidimensionnel.

Dans le roman de Sané, la violence des protagonistes incarne également l'expression extrême de l'ancrage identitaire. Tandis que les jeunes rapportent être confrontés à une forme d'« indifférence » (PC, 36), le recours à la délinquance offre une présence tangible. Alors qu'ils évoluent normalement dans des espaces excentrés (halls d'immeuble, caves, devantures de magasins), les jeunes investissent par le biais de la violence le devant de la scène. En s'emparant des rues de la Cité, ils se propulsent au cœur de l'action romanesque. De la même façon, les stigmates du « discours » des adolescents sarcellois (restes de projectiles qui jonchent les rues, gymnase et voitures brûlés) sont visibles par tous. Lorsque les jeunes se transforment en émeutiers, leur existence ne peut plus être ignorée. La délinquance permet ainsi de se s'ancrer pleinement dans le monde, de retrouver une identité. En faisant le choix de la violence, les jeunes se rattachent à un lieu identitaire qu'ils ont eux-mêmes choisi. Habituellement, la catégorisation des protagonistes en tant que « jeunes de banlieue » se rapporte à une essence et ne découle pas de la pratique de certains comportements par les adolescents (ils sont et restent jeunes de banlieue, même s'ils ne vendent pas de drogue, ne flânent pas dans les rues, ou bien qu'ils mènent une scolarité exemplaire). Quand les jeunes se joignent à l'émeute, c'est par le biais de leurs actes qu'ils deviennent des délinquants. Le recours à la violence peut, en ce sens, se lire comme une véritable réappropriation identitaire, une reprise en main, par les jeunes, de leurs discours et leurs destins.

Pour les personnages de jeunes, le fait de s'emparer des modalités narratives devient une autre réponse possible à la catégorisation et la marginalisation. Dans la scène de préparation à l'émeute de *Du plomb dans le crâne*, le discours d'Alassane opère un

renversement de paradigme. De cette façon, l'accumulation de stéréotypes ne réside pas dans l'énonciation du jeune de banlieue, mais dans la parole qui lui est adressée. La sommation de « retourner en Afrique, voir si la misère lui plaît mieux » (PC, 36) cristallise à elle seule plusieurs clichés (la pauvreté comme unique caractéristique de tout un continent, la référence à l'ensemble des pays africains par le nom du continent sur lequel ils se situent, ou encore l'affirmation d'une correspondance systématique entre une certaine carnation et une nationalité subsaharienne). L'énonciation du jeune de banlieue demeure ainsi convaincante, tandis que l'argumentation adverse est bancale et fallacieuse. De plus, bien qu'Alassane s'apprête à agir conformément au stéréotype et commettre les actes répréhensibles qu'on attend de lui (céder à la violence en tant que jeune de banlieue), son discours montre qu'il demeure conscient du caractère paradoxal de son propre comportement. Le personnage se dit tiraillé entre des sentiments contradictoires d'« amour » et de « rage » (PC, 36) et s'estime prêt à faire payer une affection « resté[e] sans écho » (PC, 36). La suggestion du fait qu'il soit impossible de forcer des sentiments d'amour – ou dans le cas d'Alassane, de les réprimer totalement – illustre bien la position complexe du personnage. Incapable de concilier des émotions contradictoires, Alassane se dépeint comme un jeune homme névrosé, contraint de faire du mal à *celle qu'il aime*.

Le statut du jeune homme fait en outre écho à une contradiction plus générale, celle d'une situation de paradoxe national, qui livre certains citoyens français à une forme de vacuité identitaire. Chez Alassane, Mounir ou d'autres personnages des œuvres, la notion d'identité se construit ainsi autour du concept d'appartenance ou de non-appartenance.

Dans *Les embarras de l'identité*, Vincent Descombes affirme à propos du sentiment identitaire :

Avoir une identité, nous a-t-on expliqué, c'est *être soi à telle ou telle condition*. Si ces conditions ne sont pas remplies, l'individu n'a pas le sentiment de son identité, ce qui semble vouloir dire qu'il se sent étranger à lui-même, dépossédé ou désapproprié de lui-même, aliéné (Descombes, 2013, 44).

Pour le personnage d'Alassane, qui soutient : « j'suis pas africain, j'suis français ! » (PC, 36), le refus d'inclusion a de lourdes conséquences identitaires. Puisque le fait d'avoir une identité, « c'est être soi à telle ou telle condition » (Descombes, 2013, 44), le jeune homme ne peut pleinement être et devenir lui-même. Selon le raisonnement de Descombes, qui affirme que l'identité se conçoit comme un tout, le fait de renvoyer Alassane à ses origines subsahariennes, alors qu'il se définit comme français, équivaut à une tentative de dépossession de toute son identité. Comme le personnage de Mounir, qui ne pouvait faire autre chose que conclure qu'il a « le cul entre deux chaises » (MN, 61), Alassane se trouve malgré lui projeté dans une situation d'aliénation, poussé à se sentir « étranger à lui-même » (Descombes, 2013, 44). Le personnage d'Alassane se perçoit comme lui-même par le prisme de nombreuses caractéristiques : il est de genre masculin, jeune, noir, sarcellois, habitant d'une cité populaire, amateur de musique rap, etc. Son identification en tant français n'est que l'une des données d'un ensemble qui fait de lui ce qu'il est, qui constitue *son identité*. Selon Alassane, son appartenance en tant qu'individu à la nation française est toutefois un élément central de son identité. L'adjectif « français » (PC, 36) devient dans le discours d'Alassane ce que Catherine Kerbrat-Orecchioni appelle un « adjectif affectif » :

Les adjectifs affectifs énoncent, en même temps qu'une propriété de l'objet qu'ils déterminent, une réaction émotionnelle du sujet parlant en face de cet objet. Dans la mesure où ils impliquent un engagement affectif de l'énonciateur, où ils manifestent sa présence au sein de l'énoncé, ils sont énonciatifs (Kerbrat-Orecchioni, 1980, 84).

Lorsque Alassane s'exclame : « Merde [...] *j'suis pas africain, j'suis français !* » (PC, 36), il laisse transparaître sa « réaction émotionnelle [...] en face de cet objet » (Kerbrat-Orecchioni, 1980, 84). La sensibilité d'Alassane quant à l'attribution (ou ici, la non-attribution) de l'adjectif qualificatif « français », employé comme attribut d'un « je » dépossédé, est clairement lisible par le biais des réactions du personnage dans le roman (colère : « Merde !, se disait-il » (PC, 36), ou incompréhension et désœuvrement : « Que devait-il attendre pour être considéré comme tel ? » (*Ibid.*)). Le texte laisse entendre que cet adjectif est associé dans l'esprit du jeune homme à d'autres problématiques (validation de son vécu et de ses expériences, racisme, sacrifices familiaux lors du processus d'immigration). Le fait d'être français est un enjeu majeur, un noyau autour duquel gravitent toutes ses autres identités (son identification en tant qu'adolescent, banlieusard, fan de mode urbaine, etc). Lorsqu'Alassane cesse d'être français, son identité *ne fait plus sens*. Si les autres refusent à Alassane cette francité qui lui tient à cœur, cette caractéristique identitaire devient néanmoins une réalité dans le discours que le jeune homme s'adresse à lui-même. Le personnage contourne, à travers son énonciation, la tentative de le « désappropri[er] de lui-même » (Descombes, 2013, 44). Vincent Descombes souligne à ce propos : « Tout être humain peut, au moins par la pensée, s'émanciper de son identité de fait. Il lui suffit de se la représenter comme étant justement cela, une simple identité de fait » (Descombes, 2013, 140-141). Dans *Du plomb dans le crâne*, la couleur de peau d'Alassane semble lui attribuer une « identité de

fait » (*Ibid.*). Pour celui qui le regarde, Alassane, en tant que jeune noir en France, est nécessairement originaire d'ailleurs. Néanmoins, pour Alassane, l'africanité projetée sur lui ne constitue nullement sa véritable identité. En effet, c'est seulement le regard porté sur son apparence physique, associé à un ensemble de préjugés (toute personne ayant la peau noire est africaine, les Africains présents en France ont fui « la misère » (PC, 36) de leurs pays), qui transforment Alassane en un Africain. À travers l'exemple d'Alassane, le roman semble questionner les limites du concept même d'*identité de fait*. L'identité d'Alassane est-elle toujours « française », bien que les autres ne la conçoivent pas entièrement comme telle ? Les jeunes de banlieue des œuvres le sont-ils toujours lorsqu'ils adoptent un autre style vestimentaire, atteignent l'âge adulte, déménagent de leur cité ou accèdent à une forme de réussite scolaire ou professionnelle ? Ainsi, suis-je toujours ce que je suis, même si les autres ne me perçoivent pas tel que je suis ? De même, suis-je ce que j'incarne pour les autres, bien que je me représente différemment ?

Alassane peut, « par la pensée, s'émanciper de son identité de fait » (Descombes, 2013, 140-141) et incarner absolument ce qu'il veut (que cela soit un Français, un millionnaire, etc) ; cette potentialité d'identité fictive se heurtera néanmoins toujours à la réalité du jeune homme. Alassane possède, qu'il le veuille ou non, une identité de fait qui module ses propres représentations identitaires. Alassane ne peut se réveiller un matin, et décider qu'il est un homme blanc, car certaines dimensions de notre identité tendent à être considérées comme immuables (par exemple le fait d'être noir, ou pour certains le fait d'être né(e) homme ou femme). Le personnage interroge ainsi la possibilité laissée à l'individu d'exister par et pour lui-même. Il met également en relation deux notions : la citoyenneté réelle (par le biais de leur passeport, les personnages de jeunes de banlieue

sont des Français) et la citoyenneté effective, symbolique (une situation dans laquelle les protagonistes pourraient se sentir et être considérés comme français). Dans les romans, le personnage de jeune de banlieue permet la formulation d'opinions rarement exprimées : l'existence d'un sentiment de malaise, partagé par de nombreuses personnes racisées, de même qu'une critique adressée à la nation française. En affirmant que malgré tout, il « aim[e] ce pays » (PC, 36), Alassane offre une forme de légitimité à l'ensemble de son plaidoyer. Le discours du protagoniste n'est pas un cri de haine, il est énoncé avec sincérité par quelqu'un qui se sent français mais ne sait plus quoi « attendre pour être considéré comme tel » (PC, 36). Le personnage rappelle ainsi qu'une origine ethnique ou sociale, la conscience du poids de l'Histoire ou l'inconfort relatif à certaines pratiques ne disqualifient pas d'un sentiment d'appartenance à la nation française. En mettant des mots sur ce qui a longtemps été tu, la figure du jeune de banlieue se transforme en héraut. Les personnages tiennent un discours novateur, qui vient remettre en question notre propre conception du monde.

Initialement, l'espace au sein duquel les jeunes peuvent exprimer leur individualité et leur subjectivité paraît restreint. Les jeunes sont définis à travers des « images identitaires (stéréotypes, opinions des autres) » (Mucchielli, 2013, 14), selon des facteurs sur lesquels ils ne possèdent pas d'influence. Le stéréotypage effectue un marquage, fixe des limites aux possibilités de construction identitaire des protagonistes. L'énonciation des jeunes prend place dans un lieu interstitiel, entre une parole pétrée par le stéréotype et les contre-discours. Les jeunes n'ont dès lors d'autre choix que d'investir pleinement

l'espace d'expression identitaire qui leur est dévolu. Toutefois, ils questionnent perpétuellement la validité des représentations collectives qui les définissent. Ils ne cessent de repousser les frontières imaginaires du discours subjectif afin de rendre compte de la complexité des identités banlieusardes. L'énonciation de soi donne ainsi lieu à une véritable révolte discursive de la part des personnages. Dans les œuvres, le soulèvement peut être regroupé selon trois points principaux : les protagonistes refusent le stéréotypage (je ne suis pas seulement ce que l'on dit de moi), ils mettent en place une réappropriation identitaire (je veux décider moi-même qui je suis) et enfin, ils réclament la fin de pratiques de spoliation énonciative (je veux dire moi-même ce que je suis). En racontant l'histoire de leur point de vue, en formulant eux-mêmes leur identité, les banlieusards redonnent du sens à quelque chose qui n'en a pas (le fait d'être essentialisé, de se voir réduit à une couleur de peau, une religion ou un lieu de vie). Parce qu'ils font le choix d'une réappropriation énonciative, les jeunes des romans deviennent des précurseurs. Ils montrent que d'autres discours sont possibles, que la narration du subalterne est aussi valide que celle du puissant. Dans les textes, l'énonciation subjective des personnages devient une véritable affirmation de pouvoir et *ouvre la voix* à un ensemble de nouveaux discours alternatifs.

Chapitre II

Discours et pouvoirs du personnage-narrateur

1. Caractéristiques langagières des narrateurs

Depuis ses débuts, la critique littéraire s'est penchée sur la figure du narrateur, notamment à travers son rôle et ses impacts sur le récit. Dans son article « Qui raconte le roman ? » (1977), Wolfgang Kayser rappelle que l'opinion considérant « le narrateur objectif comme une convention dépassée, fausse et antipoétique » et le récit à la première personne ou d'un point de vue personnel comme « la solution juste et poétique » (Kayser, 1977, 60) a souvent été défendue, à la fois par les romanciers et par les critiques. Ces affirmations nous interrogent sur la portée des voix narratives dans le roman des banlieues. Parmi les sept œuvres qui composent notre corpus, trois sont narrées à la première personne : *Sarcelles-Dakar*, *Boumkœur* et *Mon nerf*. La première page de *Boumkœur*, de Rachid Djaïdani, illustre bien les enjeux soulevés par la mise en place d'un narrateur qui est également un personnage du roman :

Comme je suis au chômage, il est préférable que je ne reste pas trop longtemps au plumard. Mon Daron, mon reup, mon père a vite fait de criser : cinq ans de chomedu au palmarès. J'ai stoppé l'école à seize piges, maintenant j'ai vingt et un hivers, avec l'impression d'en avoir le double tellement le temps stationne (BK, 10).

Cet extrait montre le double rôle assumé par le narrateur Yaz dans le récit. Parallèlement à ses fonctions de conteur, Yaz devient également le compagnon et l'interprète du lecteur. Wolfgang Kayser remarque à propos du narrateur du roman *Le meilleur des mondes*, d'Aldous Huxley :

Mais qui vient ainsi interrompre soudain la description pour demander l'âge du directeur ? C'est, manifestement, le narrateur. Mais pourquoi ? Parce qu'il a lu cette question sur nos lèvres, parce qu'il sait que nous souhaitons, quand apparaît un personnage, apprendre son âge, parce qu'il sait que ces renseignements font partie de notre conception de l'humanité et nous permettent de nous orienter dans le monde. Il ne nous donne pas de réponse définitive. Mais, en montrant qu'il nous connaît, ainsi que notre mode de pensée, il proclame son intention d'en tenir compte et gagne ainsi notre confiance (Kayser, 1977, 70).

Comme le narrateur du *Meilleur des mondes*, Yaz anticipe les interrogations du lecteur. À travers l'énoncé des différentes expressions qu'il connaît pour désigner la figure paternelle (« Mon Daron, mon reup, mon père » (BK, 12)), Yaz semble effectuer une traduction en temps réel. Si les expressions « mon reup » ou « Mon Daron » peuvent être inconnues, la locution « mon père » vient clore le discours et confirmer la signification des syntagmes précédents. Le narrateur devine également la curiosité du lecteur d'en savoir plus sur celui qui l'accompagnera pour le temps d'un récit. Il détaille sa situation familiale et sociale, et affirme que son père est au chômage depuis cinq ans et que lui-même a « stoppé l'école à seize piges » (BK, 12). Bien que ces renseignements sur le narrateur ne soient pas essentiels à la progression de l'histoire, ils constituent des repères qui permettent de « nous orienter dans le monde » (Kayser, 1977, 70). En « montrant qu'il [le] connaît, ainsi que [son] mode de pensée » (*Ibid.*) dès les premières pages du roman, le narrateur de *Boumkœur* établit une certaine connivence avec son

lecteur. Dans cet univers nouveau où est convié le destinataire du texte, les procédés mis en place par Yaz rassurent : le lecteur ne sera pas seul dans son exploration narrative.

Cette succession de locutions a également pour fonction de montrer d'emblée la richesse linguistique du monde banlieusard. Quel que soit l'objet qu'il souhaite désigner, Yaz a à sa disposition un panel lexical extrêmement varié. Les premières lignes de *Boumkœur* sont une performance discursive, elles témoignent d'une diversité linguistique insoupçonnée et permettent aussi à la figure du narrateur de se mettre en valeur. Les associations locutives formées par Yaz (« chômage »/ « chomedu », « seize piges »/« vingt et un hivers », (« Mon Daron, mon reup, mon père » (BK, 12)) démontrent son agilité en tant que narrateur. Le fait d'accumuler les référents, une pratique habituellement évitée car associée dans un contexte littéraire à une forme de redondance, est détourné par Yaz. L'accumulation de paraphrases ne dénote plus une carence du narrateur, mais vient souligner la polyvalence narrative. Le narrateur de *Boumkœur* nous montre qu'il demeure à l'aise dans tout type de contexte et jongle avec malice entre différents registres et discours. La langue devient un objet ludique : le narrateur se distancie d'un cadre littéraire défini et de préceptes préétablis qui fonctionneraient comme un carcan. Yaz annonce, dès le début du roman, son intention de mettre en place ses propres règles, et en continuant sa lecture, le destinataire du discours narratif accepte tacitement le format adopté.

Dans *Boumkœur*, l'usage successif de différents termes pour se référer à un même objet devient également connotatif. Dans *La connotation*, Catherine Kerbrat-Orecchioni discute de l'usage des termes « pomme de terre » et « patate » :

Le sémème de « patate » peut être approximativement décrit comme la somme des sèmes de « pomme de terre » + le trait [langue familière] : ce trait est connotatif. En effet, le même objet peut toujours être dénommé par l'un ou l'autre de ces termes – ils ont exactement la même extension ; et même si l'on ne décode pas le trait connotatif de « patate », on peut toujours identifier correctement le référent associé. « Patate » apporte des informations différentes de « pomme de terre », mais ces informations sont étrangères au référent du terme : elles portent sur le locuteur et sur la situation de communication (Kerbrat-Orecchioni, 1977, 15-16).

Si l'on suit le raisonnement de Kerbrat-Orecchioni, les informations transmises par les sèmes « Mon Daron, mon reup, mon père » (BK, 12) « portent sur le locuteur et sur la situation de communication » (Kerbrat-Orecchioni, 1977, 15-16). L'usage lexical de Yaz devient l'expression d'une prise de position. En utilisant ces termes, le narrateur nous montre qu'il maîtrise le langage courant et pourrait, s'il le souhaitait, écrire son récit dans un « français standard », communément accepté et attendu dans le contexte de l'œuvre littéraire. Yaz refuse toutefois de se priver du recours au langage familier et au « verlan » dans le cadre de sa narration. L'usage du verlan par Yaz témoigne ainsi de sa volonté d'en faire une véritable langue narrative. Dans « *Boumkœur* : un roman beur entre polyphonie sociale et poésie d'un nouveau langage », Morgane Frisan et Johanne Merendet notent à propos du verlan :

Le verlan est un phénomène linguistique historiquement et sociologiquement analysé comme parisien et banlieusard. C'est un jeu avec le langage qui fonctionne un peu comme un encodage du français en reversant les syllabes d'un mot. Qui dit encodage dit une fois encore émergence possible d'une nouvelle langue. Nous retrouvons en effet les mêmes questions qui se posaient à nous avec l'argot à ceci près que le verlan a la capacité d'encoder tous les mots de la langue française. Il fonctionne lui aussi selon des règles strictes qui ont donné bien souvent

des grammaires et autres manuels d'apprentissage. On peut donc se demander s'il faut considérer le verlan comme une langue ou un simple moyen de mettre en valeur certains mots (Frican et Merendet, 2006, 24).

La prise en compte du fait que « le verlan a la capacité d'encoder tous les mots de la langue française » (*Ibid.*) est significative dans le cadre du roman. Le narrateur de *Boumkæur*, qui est attaché à la production d'une œuvre fidèle à la réalité de la banlieue, n'*invente rien* lorsqu'il emploie le verlan. Avec l'ensemble du lexique français à sa disposition en tant que locuteur, Yaz a la capacité de remanier tous les termes qu'il aura choisis à la « mode banlieusarde ». Puisque chaque mot peut potentiellement être « verlanisé », le verlan devient le moyen d'affirmer une forme de toute-puissance prise sur la langue. Plus qu'un « moyen de mettre en valeur certains mots » (*Ibid.*), il ne fait guère de doute que pour le narrateur de *Boumkæur*, le verlan constitue une langue romanesque inexploitée. Le roman suggère que le choix de Yaz d'utiliser le verlan ou l'« argot des cités » découle des nombreuses possibilités offertes par l'usage narratif de ces pratiques langagières, de même que des logiques d'inscription mêmes du récit de Yaz. Dans cet autre extrait de *Boumkæur*, le narrateur érige le verlan en une langue de prestige, presque ésotérique, dont la maîtrise devient conditionnelle à une vie quotidienne dans la cité :

Je monte le volume :
 - Grézi ! ouvre, c'est Yaz... Zi va, vrirou la tepor c'est Yaz que j'te dis, fais pas le baltringue. Phrase décodée : Grézi, ouvre, c'est moi Yaz, je suis de retour, fais pas l'imbécile, ouvre. J'aurais dû m'enregistrer : avec le rythme endiablé du pivert et mon flot de paroles, j'ai improvisé quelque chose de cool, je suis un requin assassin grâce à la morsure de mon phrasé. Pourtant je m'efforce de ne plus tchatcher verlan, mais quand je suis énervé il réinvestit ma langue (BK, 58).

En parvenant à formuler de manière spontanée une phrase en verlan, Yaz démontre une fois de plus ses talents oratoires. Bien que le verlan soit un art qu'il ne pratique qu'occasionnellement, le narrateur arrive à « improvis[er] quelque chose de cool », fluide et avec « le rythme endiablé du pivoet » (*Ibid.*). L'appel à la langue parvient aussi à évoquer d'autres réalités importantes pour les jeunes, telles que l'influence du hip-hop dans le quotidien, l'utilisation d'un langage codé afin de n'être compris que par les pairs ou le respect gagné par un sens aigu de la répartie. La phrase « Pourtant je m'efforce de ne plus tchatcher verlan, mais quand je suis énervé il réinvestit ma langue » (*Ibid.*) pourrait également faire allusion aux discriminations vécues par les banlieusards en raison de leur manière de s'exprimer. Si Yaz évite d'utiliser du verlan, c'est qu'il est conscient des connotations négatives associées à ce mode d'expression et que, contrairement à d'autres jeunes, il maîtrise une langue plus soutenue et socialement mieux acceptée. C'est le contact permanent du narrateur avec la cité et les banlieusards, de même que son aisance à basculer entre les deux univers (le monde du roman et celui du quartier) qui lui permettent de mettre en place un tel discours. Grâce au personnage, la banlieue est mise en avant par le biais de caractéristiques inattendues : son patrimoine et sa force linguistiques. La parole de Yaz montre que le verlan n'est pas une sous-langue : ses locuteurs sont des initiés, capables de se transformer en « requin[s] assassin[s] grâce à la morsure de [leur] phrasé » (*Ibid.*). Le verlan et l'argot deviennent les langues naturelles pour l'écriture de l'œuvre authentique à laquelle aspire le narrateur, et le fait de renier ces dialectes équivaut à trahir la banlieue, voire à *se* trahir.

L'hypothèse d'une pleine conscience, par le narrateur, du fait que les termes « [m]on daron » et « mon reup » (BK, 12) soient associés à des « traits connotatif[s] » (Kerbrat-Orecchioni, 1977, 15-16) et rattachés à une langue familière, demeure la plus probable. L'auteure ajoute :

Mais le fait même que ces ruptures [d'isotopie stylistique] soient ressenties comme telles prouve la dualité du principe de cohérence connotative, qui incite les locuteurs, sauf s'ils désirent délibérément produire des effets burlesques, à pratiquer spontanément « l'accord stylistique ». De façon générale, les sujets parlants ont une conscience particulièrement aigüe de ces faits de connotation (Kerbrat-Orecchioni, 1977, 98).

L'idée que Yaz possède une totale connaissance des enjeux connotatifs attribue une dimension nouvelle à la narration. L'usage de termes connotés ne découle jamais d'une déficience narrative, dans le contexte où Yaz emploierait une notion fautive de connaître le mot le plus adéquat. Le narrateur opère des choix narratifs réfléchis, qui traduisent des opinions parfois complexes. Par exemple, le terme « mon reup » (BK, 12) pourrait évoquer les logiques d'identification du fils par rapport au père. Yaz, qui se définit comme un « beur » (BK, 116), procède à la « verlanisation » de la figure paternelle, qu'il renomme son « reup ». Le personnage expose, une fois encore, son pouvoir de narrateur (dans son discours, il n'est plus celui qui est arbitrairement rebaptisé, mais choisit lui-même les termes qui désignent ses réalités), et parallèlement à cela, il dénonce des mécanismes de reproduction sociale (le « reup » au « chomedu » élève difficilement un « beur » qui « a stoppé l'école à seize piges » (BK, 12 et BK, 116)). Le lexique de Yaz, dont les résonnances connotatives nous semblent de prime abord limpides, se trouve ainsi rattaché à des significations implicites qui n'avaient pas été envisagées.

Le fait que le syntagme « la tepor » soit associé au terme « la porte » (BK, 58) crée également une rupture de « « l'accord stylistique » » (Kerbrat-Orecchioni, 1977, 98). L'occasion, pour le narrateur, de produire à travers ses choix lexicaux des « effets burlesques » (*Ibid.*) semble éclipsée par les possibilités mises en valeur par les outils stylistiques. Dans cet extrait de *Sarcelles-Dakar*, le discours de Djiraël, l'un des principaux narrateurs du récit, vient également illustrer la potentialité de la matière lexicale :

J'avais le flingue factice et ma cagoule pour éviter que le pigeon aille me poucave chez les kisdés. [...] Tout en marchant vers l'endroit où Youba devait rencontrer le pigeon, on a répété le plan, histoire de peaufiner les gestes et les dialogues. Ce plan, c'était de la balle. (SD, 28-29).

Comme Yaz dans *Boumkæur*, le narrateur de *Sarcelles-Dakar* est conscient du « trait connotatif » (Kerbrat-Orecchioni, 1977, 15-16) des termes qu'il emploie. Tout au long du roman, la narration de Djiraël alterne entre un usage du français courant et une langue plus familière :

« Une putain de douche bien chaude ! Ça c'est un de mes kiffes » (SD, 18), « Que cela avait permis une sorte de réconciliation avec mon père, même si elle n'avait pas pris la forme que j'avais prévue » (SD, 200), « D'habitude, j'avais pas besoin de réfléchir pour sortir de la bombe de bluff, mais là, c'était la panne sèche » (SD, 203), « Le plus dur restait à venir, mais le présent nous appartenait » (SD, 204).

La variation décomplexée des registres de langue démontre la liberté prise par Djiraël vis-à-vis des codes narratifs. La langue du récit s'adapte à l'intrigue (le style à la fin du roman, après le voyage initiatique du héros au Sénégal, semble épuré de certains tics langagiers présents au début du texte) ou aux situations (effacement du verlan dans le discours du narrateur lorsque ce dernier se trouve dans le village familial sénégalais :

« Pour éviter de tomber, je vérifiais les endroits où je posais les pieds » (SD, 143)). L'alternance stylistique montre également que, comme pour Yaz dans *Boumkœur*, l'usage par Djiraël de certains termes au détriment d'autres ne relève pas d'une défaillance narrative mais d'un choix. Dans l'extrait de *Sarcelles-Dakar*, le narrateur choisit de dire : « pour éviter que le pigeon aille me poucave chez les kisdés » (SD, 28-29), là où il aurait tout aussi bien pu écrire : « pour éviter que l'homme aille me dénoncer à la police ». Le « principe de cohérence connotative » (Kerbrat-Orecchioni, 1977, 98) devient dans le discours de Djiraël une notion presque obsolète. Le narrateur refuse d'être dominé par la langue, il met en place ses propres codes afin que la langue serve au mieux sa narration.

En montrant qu'ils comprennent et maîtrisent les accessoires narratifs, Yaz et Djiraël montrent qu'ils veulent avant tout être pris au sérieux. Le potentiel comique des décisions lexicales des narrateurs devient dès lors secondaire. Yaz et Djiraël font simultanément usage du français courant, de l'argot et du verlan, comme pour prouver que le narrateur peut utiliser sereinement l'ensemble des outils discursifs à sa disposition. Finalement, la parole narrative devient militante. À travers leur démarche, Yaz et Djiraël tentent de créer un langage romanesque alternatif, qui nous interroge sur la pertinence de l'usage systématique du français courant dans le roman de banlieue et sur le bien-fondé de pratiques littéraires si profondément ancrées dans les imaginaires qu'on ne les questionne plus.

2. Discours narratifs et identités banlieusardes

Dans le discours du narrateur de *Boumkœur*, les choix lexicaux laissent également transparaître une affirmation identitaire et la transcription de réalités banlieusardes. Le néologisme « vingt et un hivers » utilisé par Yaz pour exprimer son âge est riche de sens. Le terme « hivers » (BK, 10) vient remplacer le mot « printemps », qui exprime habituellement l'âge d'une personne âgée de façon euphémistique. En employant cette expression, le narrateur témoigne subtilement à son lecteur une forme de morosité, inhérente, selon Yaz, au fait de résider dans une banlieue. Le terme « hivers » (BK, 10) qui évoque pour nous la lassitude, l'ennui et une certaine mélancolie (surtout en opposition au mot « printemps »), condense de façon percutante le quotidien difficile des cités. Dans leur article « Métissage des langues et transgression dans le langage des cités », Ilhem Kazi-Tani et Zakia Lounis remarquent un « procédé de défigement » (Kazi-Tani et Lounis, 2016, 7) dans *Boumkœur* :

Le procédé de défigement, appelé aussi dans la littérature détournement, délexicalisation ou déproverbialisation des proverbes n'est pas banal. Il constitue une manipulation lexicale, syntaxique ou sémantique de ces unités. Ces différences formelles entraînent une modification du sens. La manipulation de l'un de ces critères cités plus haut donne lieu à la fois à un usage inhabituel des séquences figées et permet une création de nouvelles unités discursives inscrites dans les jeux de mots. [...] Après avoir détruit un usage commun de la séquence figée, [Djaïdani] le reconstruit à sa façon pour créer d'autres possibilités d'interprétation et de signification. En effet, dès les premières pages défilent devant les yeux du lecteur des proverbes ainsi que des locutions qui ne s'accordent pas avec l'usage qu'il maîtrisait jusque-là mais il arrive tout de même à rétablir le lien rompu. Ce dernier est aussitôt remplacé par un greffon qui va comme un gant à l'expression en question donnant ainsi lieu à d'autres pistes de réflexions interprétatives en écho avec l'effet que l'auteur veut produire chez le lecteur (Kazi-Tani et Lounis, 2016, 7).

Selon Ithem Kazi-Tani et Zakia Lounis, la « déproverbialisation » (*Ibid.*) mise en place par Djaïdani invite le lecteur à participer activement à l'œuvre. La langue romanesque, sans être hermétique, nécessite une forme de déchiffrement (parfois effectué de façon automatique par le lecteur au cours de sa lecture). L'expression « vingt et un hivers » (BK, 10) devient un bon exemple de capacité de la langue à générer d'autres interprétations. En parvenant à créer du sens à partir de locutions auparavant inconnues, le lecteur se transforme en un co-énonciateur symbolique du récit. L'impact des usages lexicaux et syntaxiques dépasse les limites du texte. La langue textuelle parvient à marquer son influence sur l'ensemble des entités impliquées (écrivain, lecteur). Ce procédé mis en place à travers le langage, que Kazi-Tani et Lounis nomment une destruction de l'« usage commun de la séquence figée » (Kazi-Tani et Lounis, 2016, 7), ne constitue pas selon nous un renversement. Du point de vue du narrateur, la langue n'est pas un objet qu'il devrait d'abord détruire pour ensuite mieux reconstruire. Pour Yaz, le langage se pose plutôt comme un outil malléable et l'idée du caractère figé de la langue demeure rattachée à des conventions dont le personnage ne s'embarrasse jamais réellement.

Dans l'expression « vingt et un hivers » (BK, 10), le fait que la locution attendue se réfère aux individus du troisième âge est également significatif. Le narrateur de *Boumkœur* sous-entend que, bien qu'il ne soit âgé que de vingt et un ans, les nombreuses péripéties qu'il a traversées en tant que banlieusard lui confèrent une expérience et une maturité insoupçonnées. La parole de Yaz lui octroie une certaine spécificité : le narrateur est un banlieusard comme les autres, mais il se démarque par la sagacité avec laquelle il a

élaboré son récit. En se comparant implicitement à un « vieux sage », Yaz s'attribue également une forme de légitimité narrative. De la même façon que les thèmes abordés, les sélections lexicales de Yaz permettent ainsi au personnage de se définir, dès les prémices de l'œuvre, comme une autorité romanesque.

Dans les pages suivantes de l'œuvre, le discours de Yaz confirme son plein endossement du statut de narrateur :

Si ma vie personnelle et familiale avait pu intéresser ne serait-ce qu'une personne, je l'aurais su depuis belle lurette. Le sujet, c'est mon quartier. 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. Pour ça, j'ai fait appel à mon pote Grézi qui est un peu les murs et les oreilles des tours. C'est un véritable caméléon, jour après jour il me racontera tous les délires, il est sur tous les plans. Il sera mon envoyé spécial. Par contre j'ai décidé moi de m'investir dans la construction de l'histoire, fonction qui ne sera pas des moindres. Aux faits, j'incrusterai une part de fiction pour le rêve, sinon, y a des chances que l'aventure soit à l'égal du temps qui pèse sur moi, c'est-à-dire gris comme froid (BK, 13).

À travers son énonciation, Yaz transforme sa démarche d'écriture en une reprise de contrôle, à la fois individuelle et collective. Comme le personnage l'affirme, « le sujet, c'est [s]on quartier » (BK, 13) et, en tant que maître de la narration, il devient le porte-parole de milliers de banlieusards sans voix. Selon Yaz, le but ultime de son récit dépasse sa personne, car comme il le soutient, « si [s]a vie personnelle et familiale avait pu intéresser ne serait-ce qu'une personne, [il] l'aurait su depuis belle lurette » (*Ibid.*). À travers sa narration, le jeune homme souhaite notamment prouver que les banlieusards possèdent une place dans la société et que la banlieue peut être définie par le biais de perspectives artistiques. La publication du roman incarne pour Yaz une forme de revanche prise sur la société et les institutions. Derrière la parole du jeune banlieusard

transparaissent les propres revendications de l'écrivain. Le narrateur, qui sous-entend que les banlieusards sont rarement perçus comme des artistes potentiels, fait face à une défiance similaire à celle vécue par Rachid Djaïdani, qui a confié que la paternité de *Boumkœur*, son premier roman et grand succès de librairie, avait été remise en question²⁵. Le discours de Yaz matérialise également la nécessité d'intégrer pleinement le roman de banlieue au sein du patrimoine littéraire français. En montrant l'absurdité inhérente au fait de définir un certain type de roman comme norme littéraire, la parole narrative devient libératrice. Le texte annihile les hiérarchies linguistique, littéraire et culturelle, tout en affirmant la légitimité de chaque œuvre d'art. Le récit devient en outre un plaidoyer pour l'urgence des banlieusards à se dire eux-mêmes. Lorsqu'il rappelle que le public ne connaît la banlieue que par le biais de discours qui lui sont extérieurs, Yaz nous invite également à développer notre sens critique et à ne plus recevoir passivement l'information. S'il souhaite enrichir ses connaissances sur la banlieue, le public doit faire l'effort de consulter les romanciers, dramaturges et intellectuels qui connaissent ces espaces et peuvent adopter, vis-à-vis de leur discours, la distance nécessaire afin ne pas dépeindre les cités en des termes fantasmés.

La phrase « [a]ux faits, j'incrusterai une part de fiction pour le rêve » (BK, 13) signale également que le récit est un mélange de réalité et de fiction. Cet aveu, intégré nonchalamment par Yaz au reste de sa narration, vient nous interroger. En affirmant qu'au temps de parution du roman, la banlieue est « à la mode » (*Ibid.*), le narrateur nous met face à nos propres contradictions. Ainsi, est-ce que le lecteur s'attend à trouver en

²⁵ Article du journal *Le Monde* (en ligne), « La vie sans mode d'emploi », 13 novembre 2012, (consulté le 25 octobre 2019) https://www.lemonde.fr/culture/article/2012/11/13/rachid-djaïdani-la-vie-sans-mode-d-emploi_1789835_3246.html.

Boumkœur « [u]n témoignage réaliste sur la France des banlieues » (BK, 3) ? Le narrateur soutient toutefois que si son récit était conforme à la réalité de son quotidien, « l'aventure [serait] à l'égal du temps qui pèse sur moi, c'est-à-dire gris comme froid » (BK, 13). En intégrant des éléments fictionnels à sa narration, Yaz vient anticiper les attentes de son public et prouve que la forme choisie de témoignage fictif est peut-être la plus adaptée. Le procédé adopté par Yaz permet une adéquation entre le texte et la représentation que le lecteur se fait des banlieues françaises. Selon Yaz, le récit authentique du quotidien monotone et morose des cités aurait peu de chances de susciter de l'intérêt. C'est en effet l'intégration de certains éléments, tels que la scène de kidnapping, l'existence de trafic d'armes et de stupéfiants, l'évocation de « tournantes » dans les caves de la cité²⁶, qui rend, quelque part, le roman publiable. L'extrait de la page 13 fonctionne également comme une critique implicite des destinataires de l'œuvre et ce, sur deux niveaux. Tout d'abord, Yaz insinue que la recherche d'une forme de sensationnalisme est l'une des raisons pour laquelle le lecteur s'est procuré l'ouvrage. De la même façon qu'un reportage télévisé dans lequel sont présentés jeunes banlieusards en fuite et voitures en flamme, le roman vient combler l'appétence du public pour des événements hors du commun. Par ailleurs, l'affirmation « [s]i ma vie personnelle et familiale avait pu intéresser ne serait-ce qu'une personne, je l'aurais su depuis belle lurette » (BK, 13) semble avoir un sens sous-jacent. Si l'on considère que le personnage de Yaz incarne l'ensemble des jeunes de banlieue dans le roman, le désintérêt à l'égard de la « vie personnelle et familiale » (*Ibid.*) du narrateur s'applique en fait à la totalité de la population banlieusarde. Yaz suggère que le lecteur se passionne pour les faits divers se

²⁶ Il est intéressant de noter que nous ne pouvons jamais affirmer avec certitude quels éléments sont « véridiques » et lesquels sont issus de l'imagination du narrateur.

rapportant à la banlieue, mais ne se soucie guère des personnes qui demeurent dans ces espaces. Le narrateur, en se mettant lui-même en scène, montre que la figure du banlieusard est objectivée pour répondre aux exigences de certaines industries (littéraire journalistique ou cinématographique notamment). Derrière l'extrait se dessine la dénonciation générale d'une forme d'hypocrisie à l'encontre de l'univers des cités. Les banlieues sont exploitées telle une source quasi-intarissable de faits divers sensationnels sans que jamais, selon le narrateur, une amélioration significative de la situation dans les cités ne se profile.

D'une manière similaire au personnage de Grézi, Yaz est pour les lecteurs et visiteurs de ce lieu inconnu, « les murs et les oreilles des tours » (BK, 13). Yaz se pose comme unique référent, et le lecteur n'a d'autre choix que de lui accorder sa pleine confiance. En faisant écho à la figure du narrateur, la description de Grézi comme protagoniste central dans la progression du récit vient renforcer et sceller un autre pacte narratif : celui établi entre Yaz et le destinataire du texte. Par le biais de son discours, Yaz se vante de sa totale maîtrise du déroulement narratif, ainsi que du caractère crucial de cette position : « j'ai décidé moi de m'investir dans la construction de l'histoire, fonction qui ne sera pas des moindres » (BK, 12). Cette affirmation peut être mise en parallèle avec un autre extrait du roman, dans lequel Yaz décrit l'arrivée d'un journaliste de télévision venu effectuer un reportage sur la banlieue :

Je l'écoute et il m'apprend : la semaine dernière, un caméraman de la TV est venu demander aux jeunes qui tiennent les murs s'il pouvait leur poser des questions. Bien sûr, qu'ils ont répondu, enchantés. Le décor choisi n'était pas très original, l'interrogatoire se déroula dans les entrailles d'une tour. Les jeunes, pour soigner leur image, étaient dissimulées sous des cagoules afin de ne laisser paraître que leur regard, comme s'ils s'étaient métamorphosés en affiche de *La Haine*. La mise en scène ne

serait rien sans les oinjs au bec et les gros plans de seringue contaminantes, tous les clichés miséreux rassemblés pour le scoop (BK, 21).

Le récit de Yaz, alimenté par les histoires du quartier récoltées par Grézi, peut être mis en parallèle avec le reportage sur la banlieue que le journaliste tente de filmer. Le discours narratif rappelle que le caméraman a organisé une « mise en scène », qui se conforme en tous points à l'ensemble des « clichés miséreux » sur les jeunes de banlieue : jeunes arborant des capuches et un air menaçant, consommation de haschich et « gros plans de seringue contaminantes » (*Ibid.*). Comme le récit de Yaz, le reportage télévisé n'est pas un témoignage mais une construction. En tant que tel, le documentaire de télévision ne peut prétendre à transmettre à son destinataire une forme de vérité. Le spectateur, après avoir visualisé ce type de reportage, n'en saura pas davantage sur les espaces banlieusards. Lorsqu'il nous annonce qu'il « incruster[a] une part de fiction pour le rêve » (BK, 13), Yaz nous rappelle que sa propre narration, comme l'ensemble des discours sur les jeunes de banlieue, peut faire l'objet de toutes les manipulations. Le narrateur, en parsemant son récit d'une multitude de détails troublants (affirmation que ce témoignage sur la banlieue est partiellement fictif, récit fantasmé de la relation entre Yaz et Satîle, une jeune habitante de la cité, ou autodafé de Yaz, dans la dernière scène du roman, des histoires sur la banlieue recueillis par Grézi) nous enjoint à ne surtout pas croire son discours. Yaz nous rappelle qu'il porte *un masque*, et que, même en tant que « narrateur à la première personne, [il] n'est aucunement le prolongement linéaire du personnage raconté » (Kayser, 1977, 75). Wolfgang Kayser continue son analyse du narrateur personnel en affirmant :

En effet, le narrateur n'est pas enfermé dans la perspective étroite d'un personnage déterminé, il n'a pas abandonné la *Reichsunmittelbarkeit*, la souveraineté immédiate du poète. La métamorphose n'est qu'un jeu, et, si passionnément qu'on s'y adonne, on y retrouve toujours, en se plaçant plus haut, la marque de son caractère provisoire [...] Même quand le narrateur se présente comme un personnage, comme l'un des nôtres, le lecteur lui accorde, comme chose naturelle, et généralement sans y réfléchir, le fait de tenir son avoir de voies autres que les nôtres - de le tenir d'ailleurs (Kayser, 1977, 76-77).

Selon le raisonnement de Kayser, la figure de Yaz, en tant que narrateur, se dissocie fondamentalement du personnage de Yaz. Bien que Yaz le narrateur affirme acquérir sa compréhension étendue de la banlieue grâce à Grézi, son principal informateur, nous lui accordons « le fait de tenir son avoir de voies autres que les nôtres » (*Ibid.*). Ce n'est pas son statut de personnage qui confère à Yaz ses capacités à connaître toutes les histoires de la cité et deviner les émotions de chacun, mais sa condition de narrateur. Cette idée vient opérer une forme de scission des discours : bien qu'illusoirement rassemblé en une même parole dans *Boumkœur*, le discours narratif et celui d'un personnage du roman ne coïncident en fait jamais. Cette idée semble suggérée par un procédé original mis en place dans *Sarcelles-Dakar* : la succession de différents narrateurs. Dans le premier roman d'Insa Sané, en plus du narrateur principal, Djiraël, trois autres personnages-narrateurs se relayent pour raconter le récit. L'extrait suivant est issu du discours de Tierno, lors de l'une des brèves « interludes » (SD, 39-43 et SD, 122-125) qui ponctuent le texte :

Le chemin débouchait sur le village et nous nous sommes dirigés vers la place centrale, au milieu de laquelle trônait un baobab gargantuesque. Des femmes à la démarche gracieuse revenaient du puits. Elles portaient sur la tête des seaux remplis à ras bord, mais leurs déplacements étaient si subtils qu'aucune goutte d'eau ne débordait des récipients. [...] Moussa nous observait, il était perdu. Des larmes coulaient sur les joues d'Allassane. Djiraël avait beau essayer de le cacher, je voyais très bien que ses yeux étaient rouges. À part Moussa, trop petit pour comprendre, on

savait tous pourquoi on était là. Ça faisait trois mois que Papa était mort (SD, 125).

Le langage châtié de Tierno en tant que narrateur souligne l'emploi récurrent d'un vocabulaire familier par Djiraël, un jeune de banlieue et narrateur principal. Tandis que Tierno décrit « [d]es femmes à la démarche gracieuse [qui] revenaient du puits » (SD, 125), le discours de Djiraël affirme : « Elle avait une putain de belle gueule, un « délit de face yes », comme on dit dans notre jargon » (SD, 22). L'alternance des narrateurs contribue à parfaire notre connaissance du narrateur principal. Par exemple, comparé au discours de Tierno, le récit de Djiraël se teinte d'une forme d'immaturité. Les différents narrateurs du roman constituent aussi autant de perspectives sur le récit et l'intrigue. Le discours de Tierno nous apprend que Djiraël, en tant que narrateur, est incapable de nous décrire directement ses pleurs. Le fait que l'action soit décrite selon le point de vue de différents personnages apporte à l'œuvre une forme de polyphonie narrative. La pluralité des narrateurs permet non seulement l'articulation de différentes postures énonciatives et cognitives (l'adolescent de banlieue connaissant ses premières amours, le jeune homme analysant le comportement de ses petits frères), mais met également en lumière les dimensions contradictoires de ces positions (Djiraël pense avoir une bonne connaissance des choses de la vie, mais le discours de Tierno nous éclaire sur le fait qu'il n'en est rien). Le choix d'une certaine inconstance narrative par les auteurs du corpus devient révélateur d'un projet romanesque plus large. Les œuvres suggèrent que les narrations rédigées du point de vue des personnages-narrateurs, tels que Yaz, Djiraël ou Tierno ne peuvent être représentatives des opinions de l'ensemble des jeunes de banlieues. Finalement, la narration bancale de Yaz dans *Boumkœur*, comme la succession des narrateurs dans

Sarcelles-Dakar, constituent des preuves que la « métamorphose [narrative] n'est qu'un jeu » (Kayser, 1977, 76-77). Dans le roman des banlieues, les personnages-narrateurs incarnent, comme les autres personnages, des voix qui facilitent l'introduction du lecteur dans de nouveaux univers romanesques.

Dans *Boumkæur*, le discours de Yaz exprime également la pleine revendication de sa position de narrateur omniscient. En tant que narrateur, Yaz pourrait être défini, comme Grézi, tel « un véritable caméléon » (BK, 13). Dans son discours, le jeune homme mélange différents dialectes ou registres de langue et assume sa volonté de mêler faits « réels » et fictifs. Dans *La parole romanesque*, Gilian Lane-Mercier remarque à propos de la figure du narrateur :

On aurait en conséquence affaire à une opération d'ordre descriptif dont la minutie dénote moins une objectivité narratoriale que le souci d'orienter le dire actoriel, de le situer sur une ou plusieurs isotopies énonciatives pour qu'en soit garantie la vraisemblance, mais dont le relativisme se révèle dès lors on ne peut plus patent : en dernière instance, la prétendue exhaustivité des discours attributifs dénonce une activité – et, partant, une subjectivité – narratoriale des plus fondamentales. [...] Bref, un narrateur omniscient apte à adjoindre à sa fonction de rapporteur plus ou moins objectif une double fonction, hautement subjective et clairement affichée, d'interprète et de juge (Lane-Mercier, 1989, 250).

Selon Gilian Lane-Mercier, l'« objectivité narratoriale » (*Ibid.*), qu'elle soit supposée ou revendiquée par le narrateur, demeure illusoire. Le statut même du narrateur dans le roman l'amène irrémédiablement à une forme de manipulation du discours. Si l'on applique le raisonnement de Lane-Mercier à la parole de Yaz, le discours narratif occupe de multiples fonctions. Tout d'abord, la « minutie » (*Ibid.*) avec laquelle le narrateur prend soin de décrire ses sources (notamment par le biais de la référence au personnage de Grézi comme de son « envoyé spécial » (BK, 12)), de même que sa

démarche littéraire (« j'ai décidé moi de m'investir dans la construction de l'histoire, fonction qui ne sera pas des moindres » (*Ibid.*)) contribue à assurer au récit sa « vraisemblance » (Lane-Mercier, 1989, 250). La composante descriptive se voit investie par le narrateur comme un lieu propice à servir ses propres intérêts (rentabiliser financièrement son expérience d'habitant des banlieues, divertir le lecteur et tester sur ce dernier son potentiel de conteur). Le rôle du narrateur dans *Boumkæur* devient d'autant plus ambigu. Yaz incarne un narrateur omniscient dont les motivations diffèrent fondamentalement de celles du lecteur. Les destinataires du texte s'attendent en effet à ce que leurs propres attentes soient mises au centre de la mission narrative. En reléguant les désirs lectoriaux (divertissement, satisfaction de lecture) au second plan, Yaz opère un renversement des codes narratifs. Tout au long du roman, il ne cesse de suggérer que le récit sera construit selon ses propres règles. Par exemple, à partir de la page 20, il se permet de remanier la quasi-totalité du discours direct de Grézi, ne retranscrivant celui-ci littéralement qu'à de rares occasions. Cet extrait expose ainsi un exemple de la retranscription effectuée par Yaz :

- Excuse-moi, Yaz, mais je te parle et tu ne me réponds jamais. Es-tu bien sûr que ton mal de tête s'est dissipé ? Dans le cas contraire, je ne vois aucun problème à ce que tu dormes quelques heures. La même réplique sans decodeur :
 - Scuse ouam. J'te l'épare depuis l'heure touta et tisgra tu me mets dans le enve. T'es sûr que ça va ieum dans ta chetron Yaz ? Y a pas de blème sinon j'te laisse mirdor (BK, 113).

En étant toujours filtré puis remanié, le discours de Grézi fait l'objet d'une forme de censure. Le narrateur, en invalidant la parole de Grézi, se proclame simultanément comme unique référent dans le roman. La compréhension du personnage de Grézi se trouve biaisée, puisque la quasi-totalité de sa parole, normalement accessible par le biais

du discours direct, se trouve occultée. Le narrateur court-circuite les privilèges du lecteur en lui refusant un accès direct à la majeure partie de la composante dialogale (la plupart des échanges verbaux du texte ont lieu entre Grézi et Yaz). La démarche de Yaz suggère que l'intérêt du récit se situe au-delà des schémas habituels. Elle confère à l'œuvre un statut nouveau : le récit devient une véritable expérience oratoire, une opportunité pour le lecteur de se confronter à des codes et des idées qu'il n'a sans doute que rarement eu l'occasion d'explorer. Les lubies du maître du récit se voient ainsi compensées par des facteurs inédits, parmi lesquels l'indéniable créativité narrative. L'extrait suivant de *Boumkœur* montre l'habileté du narrateur dans son maniement de la langue :

Grézi a menti gros comme un camion : il n'avait pas plus tué Pierre, Paul que Jacques. J'avais été son otage et par la même occasion sa poule aux œufs d'or car après avoir réussi à avoir le beur, il ne se priva pas à taxer l'argent du beurre (BK, 116).

Ce passage met en place plusieurs exemples du « procédé de défigement » (Kazi-Tani et Lounis, 2016, 7) employé par le narrateur tout au long de son récit. La phrase « il n'avait pas plus tué Pierre, Paul que Jacques » (BK, 116) constitue un triple détournement. Le narrateur dévie les locutions communes « il ne faut pas déshabiller Pierre pour habiller Jacques » et « déshabiller Pierre pour habiller Jacques », qu'il associe au verbe « tuer ». Ensuite dans le discours narratif, l'accentuation se déplace du sujet vers le syntagme verbal et les noms propres. L'énonciation de Yaz insiste ici sur le fait que les noms « Pierre », « Paul » ou « Jacques » sont des prénoms communs dans la tradition culturelle française, qu'ils se réfèrent habituellement à des hommes caucasiens et, en tant que tels, s'appliquent difficilement à un individu comme Yaz. La phrase suivante, à travers la locution « après avoir réussi à avoir le beur » (BK, 116), paraît confirmer ce constat. Le détournement locutif vient ainsi mettre en avant le caractère ethno-normé de

la langue française. Pour Yazad, (le nom complet de Yaz) les mots (les outils à sa disposition dans sa tâche narrative) demeurent parfois inaptes à retranscrire sa réalité. En détournant les expressions *figées*, Yaz reprend possession d'une langue trop longtemps confisquée. Enfin l'agencement nominatif établi dans la locution « il n'avait pas plus tué Pierre, Paul que Jacques » (*Ibid.*) est également important. Pour celui qui pourra comprendre ce clin d'œil narratif, l'expression est une référence directe au chanteur de reggae Pierpoljak, populaire à la fin des années 90, époque de parution du roman.

Dans *Boumkæur*, les divers procédés linguistiques mis en place par Yaz permettent également au lecteur de se rendre compte de ses propres conceptions. Par exemple, le discours narratif dans la locution « il n'avait pas plus tué Pierre, Paul que Jacques » (BK, 113) souligne le fait que lorsqu'aucun autre détail n'est précisé (nom, lieu de vie, origine ethnique), la supposition inconsciente du lecteur est que le personnage qui lui est présenté est un homme blanc. Les usages narratifs viennent mettre en lumière des automatismes signifiants difficilement exprimables et profondément ancrés dans nos habitudes de lecture. Les procédés lexicaux du narrateur invitent à se poser un ensemble de questions essentielles. Derrière le discours maladroit et insolite de Yaz émergent des interrogations diverses telles que : « Qu'est-ce qu'un personnage ? », « Quel est le véritable rôle du narrateur ? » ou « Qu'est-ce qui fait un roman ? ».

En parallèle des personnages-narrateurs, les narrateurs omniscients des romans du corpus peuvent également devenir des figures incarnées, ce qui leur confère un statut presque égal aux autres personnages du récit. Dans l'extrait suivant de *Du plomb dans le*

crâne, les références lexicales personnifient la figure narrative et lui confèrent un certain nombre d'attributs :

Bon, pour en revenir à *Sergio Tacchini*, tous les gamins dans le vent possédaient dans leur garde-robe le modèle tout blanc, avec le liseré bleu et le logo à hauteur de poitrine. Le mec qui avait sur le dos ce survêt', sur la tête le bob *Kangol* et aux pieds les *Adidas Run DMC* ou les *Baldwin*, c'était un boss qui jouait dans la cour des grands. Même si le survêt était devenu marron tellement le mec l'avait squatté, ça restait un *Sergio Tacchini*, fringue de prestige (PC, 39).

Les choix stylistiques du narrateur de *Du plomb dans le crâne* deviennent à la fois des « indices » et des « informants », des unités textuelles que Roland Barthes définit comme suit dans son « Introduction à l'analyse structurale des récits » :

Les indices ont donc toujours des signifiés implicites ; les informants, au contraire, n'en ont pas, du moins au niveau de l'histoire : ce sont des données pures, immédiatement signifiantes. Les indices impliquent une activité de déchiffrement : il s'agit pour le lecteur d'apprendre à connaître un caractère, une atmosphère ; les informants apportent une connaissance toute faite ; leur fonctionnalité, comme celles des catalyses, est donc faible, mais elle n'est pas non plus nulle : quelle que soit sa « matité » par rapport au reste de l'histoire, l'informant (par exemple l'âge précis d'un personnage) sert à authentifier la réalité du référent, à enraciner la fiction dans le réel : c'est un opérateur réaliste, et à ce titre, il possède une fonctionnalité incontestable, non au niveau de l'histoire, mais au niveau du discours (Barthes, 1977, 24).

Les éléments transmis par le discours narratif semblent initialement répondre à la définition d'« informants » (*Ibid.*). La description des modes vestimentaires passées chez les personnages de jeunes ressemble à des « données pures », qui ne permettent pas véritablement de faire progresser l'histoire (*Ibid.*). Le discours sur le vêtement de sport *Sergio Tacchini* évoque presque une digression du narrateur, qui se situerait dans la suite de la description du personnage d'Alassane sur le point d'enfiler le survêtement quelques lignes auparavant. Cette référence, par le biais de son apparente limpidité, permet ainsi au

narrateur d'« authentifier la réalité du référent, [et d'] enraciner la fiction dans le réel » (*Ibid.*).

Les choix grammaticaux du narrateur de *Du plomb dans le crâne* peuvent également être considérés comme des « indices » qui possèdent des « signifiés implicites » (*Ibid.*). L'usage du passé (« Le mec qui avait sur le dos ce survêt' », « le survêt' était devenu marron tellement le mec l'avait squatté » (PC, 39)), ou les choix lexicaux (« le survêt' », « c'était un boss », « fringue de prestige » (PC, 39)) « impliquent une activité de déchiffrement » (Barthes, 1977, 24). Lorsqu'elles sont analysées, ces données donnent lieu à une forme de prosopopée du narrateur. Le discours permet de déduire l'âge approximatif de ce narrateur omniscient ou de supposer d'autres éléments, telles que ses origines extra-européennes, son statut socio-économique et le fait qu'il s'est, à un moment donné, probablement identifié comme « jeune de banlieue ». Derrière le discours semble également se lire la mélancolie du narrateur. La figure narrative de *Du plomb dans le crâne*, éminemment abstraite et *fictive*, s'inscrit dans une forme de réalité textuelle. Lorsqu'il sous-entend que les temps ont changé (« tous les gamins dans le vent possédaient dans leur garde-robe le modèle tout blanc » (PC, 39), le narrateur devient le rapporteur d'une époque qu'il semble avoir connue et un adulte qui se remémore avec nostalgie l'enfant qu'il était. Le narrateur établit son existence dans l'univers du récit : il occupe une position interstitielle, entre le statut de narrateur et celui de personnage.

À travers leurs discours, les narrateurs des romans du corpus vont va au-delà de leur mission. En plus de relater le récit, ils intègrent au sein du texte des indices qui parlent d'eux, interrogent sur le rôle de l'œuvre ou laissent transparaître des opinions

tranchées. Les personnages-narrateurs du roman des banlieues jouent véritablement avec les mots : ils insufflent au lexique une forme de dynamisme, et par cela, ils réfutent les discours à propos d'une supposée pureté de la langue ou encensant la préservation de traditions et d'héritages linguistiques. Les narrateurs révèlent à travers leur usage de la langue des identités banlieusardes complexes, construites autour de notions parfois polémiques (rapport de fascination/rejet à l'égard de la banlieue, idées préconçues, comportements incivils, racisme systémique). Les subtilités linguistiques illustrent le vaste éventail d'opinions des protagonistes et témoignent de la diversité des personnages regroupés sous le terme de « jeune de banlieue ». Quelle que soit la langue choisie, les banlieusards des œuvres incarnent des personnages forts et multidimensionnels qui laissent difficilement le lecteur indifférent.

Chapitre III

Procédés verbaux et quêtes identitaires

1. La réappropriation de la langue par les jeunes

Pour les protagonistes des œuvres, la langue incarne un enjeu majeur. À travers une véritable réappropriation linguistique : les jeunes affirment leur droit de dire leur réalité et ce, de la manière qu'ils désirent. Cette reprise de contrôle donne lieu à un métissage linguistique apte à retranscrire toutes les nuances identitaires des personnages. Dans les romans du corpus se mêlent le français soutenu, l'argot des cités, le verlan, le wolof, le dioula, l'arabe, l'anglais ou le gitan. Par le biais de sa richesse et de la multitude de possibilités qu'elle propose, la parole constitue ainsi un outil de construction identitaire incontournable. Dans son article « Français contemporain des cités : langue en miroir, langue du refus », Jean-Pierre Goudailler rappelle ce dernier point :

Les pratiques langagières relevées dans le parler des jeunes de cité participent à la construction identitaire de ces derniers. Une telle construction leur est nécessaire pour résister, ne serait-ce que symboliquement, aux forces d'exclusion exercées sur eux : exclusion sociale d'abord, car les quartiers (à l'intérieur des villes) et les cités (à la périphérie) sont généralement des lieux de relégation (Goudailler, 2007, 119).

Selon Goudailler, la langue permet aux jeunes de banlieue de « résister ne serait-ce que symboliquement, aux forces d'exclusion exercées sur eux » (*Ibid.*). Les personnages

de jeunes refusent similairement l'hégémonie d'un système dénigrant et oppressif. Cet extrait de *La guerre des banlieues n'aura pas lieu* évoque une pratique langagière des jeunes consistant à rebaptiser les choses du quotidien :

Ici, c'est « la Cité ». Nous, avec d'autres – une minorité dans la minorité, je parle de ceux qui étaient déjà à l'époque de futurs ex-voyous-, on dit « la Tess ». On le dit avec le sourire de ceux qui sont dans le coup, qui détiennent les codes de l'instant, le code vestimentaire et l'argot du moment. [...] Finalement, la Tess, c'est comme une grosse usine nucléaire qui pourrait éclairer tout le pays si l'on l'utilisait à bon escient. Mais, en vrai, c'est des bombes atomiques en devenir qu'on laisse à l'abandon (GBPL, 34-35).

Le narrateur du roman, Peggy, met ici en parallèle deux termes : « la Cité » et « la Tess » (*Ibid.*). « La Cité » s'inscrit dans un discours dominant, celui de la majorité, qui s'oppose symboliquement à la parole dévalorisée des jeunes et d'« une minorité dans la minorité » (*Ibid.*). Les jeunes de banlieue et les « futurs ex-voyous » (*Ibid.*), réfutent la marginalisation, en créant le terme « Tess » par le biais d'une verlanisation du mot « cité ». Le basculement lexical met en scène une opposition entre le « eux » et le « nous ». En employant le terme de « Tess », les jeunes de banlieue se démarquent d'un groupe majoritaire (ceux qui disent « la banlieue » ou « la Cité » et ne connaissent pas leur réalité) et font émerger une forme d'identité collective. Le fait de dire « la Tess », comme l'emploi « [d]es codes de l'instant, [du] code vestimentaire et [de] l'argot du moment » (*Ibid.*), témoignent de l'appartenance à un groupe défini. La précision par le narrateur du fait que le mot « Tess » est employé « avec le sourire » (*Ibid.*) souligne la fierté des énonciateurs. Les personnages ne sont des « jeunes de banlieue » que lorsque cette catégorie est définie selon leurs propres termes. L'usage langagier des jeunes réfute l'identification de la banlieue comme un « lieu de relégation » (Goudailler, 2007, 119). Contrairement à « la banlieue », périphérique et dépréciée, « la Tess » (GBPL, 34-35) est

un lieu central, l'endroit où tout se passe. Dans le discours des jeunes, la « Tess » devient « une grosse usine nucléaire qui pourrait éclairer tout le pays si l'on l'utilisait à bon escient » (*Ibid.*), tout en abritant des « bombes atomiques en devenir qu'on laisse à l'abandon » (*Ibid.*). La « Tess » incarne ainsi le lieu où se créent les modes comportementales, langagières ou vestimentaires et un noyau d'émergence des luttes.

Les personnages des œuvres érigent en outre la cité comme un espace d'inventivité et d'identité linguistiques. Cette sublimation de la langue par les jeunes est réactionnaire, en ce qu'elle répond à la dévalorisation générale de la banlieue. Dans le discours dominant, les quartiers populaires représentent des espaces linguistiques pauvres, voire des lieux de dégradation du langage qui s'opposent au centre-ville et à sa langue de référence. Ruth Amossy soutient à ce propos :

En bref, le maniement d'une certaine langue, qui doit se renouveler sans cesse en raison de sa banalisation et de sa diffusion dans la pratique courante du français, permet de construire un ethos de jeune et d'habitant des banlieues qui constitue une forte revendication identitaire. Le groupe se pose en s'opposant. Ce qui est interprété par les membres des couches aisées comme une dégradation et un signe de pauvreté culturelle fonctionne comme un signe de distinction. [...] Quoi qu'il en soit, une certaine façon de s'exprimer tient lieu ici de présentation de soi conforme et moule l'image du locuteur dans celle du « jeune des banlieues », ou du jeune tout court. Le stéréotypage a donc pour objectif et pour effet de permettre aux membres du même groupe de se reconnaître entre eux et de former, pour le meilleur et pour le pire, une communauté qui se différencie et s'éloigne des groupes extérieurs (Amossy, 2010, 68-69).

Les relations existant entre le français standard et les modes d'expressions des jeunes de banlieue obligent à considérer la langue employée par les personnages sous une autre dimension. L'énonciation des protagonistes se suffit évidemment par elle-même, et doit être étudiée dans ses aspects de langage *indépendant*. Toutefois, la langue des cités

se trouve intimement liée aux pratiques langagières du centre-ville et également influencée par le regard que l'on porte sur elle. Contrairement au « français standard » dont l'emploi ne nécessite pas la prise en compte de ses diverses variantes (régionalisme, marquages sociaux), la langue employée par les personnages est soumise à une forme de domination symbolique. Les jeunes des œuvres, qui doivent eux-mêmes composer avec différents types de disqualifications de leur identité, font usage d'une langue soumise à divers rapports de forces. La langue des banlieusards des romans s'analyse ainsi selon d'autres critères (distinction, nouveauté, capacité à retranscrire une identité collective) et met en place des enjeux spécifiques. À la première page de *Sarcelles-Dakar*, cette conversation téléphonique entre les personnages de Djiraël et d'Armand met en scène quelques-uns des choix langagiers des jeunes des romans :

Dans les histoires de rate, il faut toujours en rajouter, juste pour faire style.

- Donc je l'ai vue à Enghien, on est d'abord allés au McDo, tranquille. J'ai pas essayé de la jouer façon-façon, t'as vu? J'ai préféré être cash.

- Tu lui as dit quoi?

- Mec, j'ai été cash.

Déjà, y avait un truc chelou dans ce qu'il me racontait. Comment pouvait-il dire à Cynthia qu'elle était bonne sans qu'elle lui mette une tarte ?

- Et après ? je lui ai demandé.

- Après, on s'est fait un ciné, on a vu le *Dracula* de Coppola. Je l'ai tâlée vénère ! Elle était trop bonne ! Je l'ai languée, pépère. J'ai mis ma main dans son soutif. Mon pote, elle a de gros einsses (SD, 17).

La conversation qui s'établit entre Armand et Djiraël devient, selon le terme employé par Catherine Kerbrat-Orecchioni, un « relationème » :

En ce qui concerne la relation « horizontale », certains actes de langage sont associés plutôt à une relation de distance, alors que d'autres impliquent plutôt une relation de familiarité, voire d'intimité. [...] Autrement dit : les relationèmes sont à la fois des *indicateurs* et des *créateurs* d'un certain type de lien ; ils peuvent refléter les données contextuelles, mais aussi parfois les *modifier* ou les *constituer* (Kerbrat-Orecchioni, 2010, 69).

Lors de l'appel téléphonique, le langage montre une « relation « horizontale » » (*Ibid.*) entre les deux protagonistes. Dès les prémices du roman, les actes de langage (tutoiement, niveau de langue et répertoire lexical similaires, usage de locutions tels que « mon pote », « [M]ec » ou « t'as vu ? » (SD, 17)) témoignent de « la relation de familiarité, voire d'intimité » (Kerbrat-Orecchioni, 2010, 69) entre les deux acteurs. De plus, pour les deux amis Armand et Djiraël, leur « certaine façon de s'exprimer tient lieu ici de présentation de soi conforme et moule l'image du locuteur dans celle du « jeune des banlieues », ou du jeune tout court » (Amossy, 2010, 68-69). Les choix langagiers des protagonistes de l'extrait remplissent ainsi une triple fonction identitaire : présentation relationnelle (intimité, amitié), identification générationnelle (adolescence) et ancrage territorial (banlieue).

À travers leur usage linguistique, les personnages s'inscrivent dans l'espace de la banlieue. Leur langue mélange des termes dont « [l]a diffusion dans la pratique courante du français » (*Ibid.*) est effective (« soutif », « McDo », « chelou » (SD, 17)) et d'autres termes, originaux, qui « fonctionne[nt] comme un signe de distinction » (Amossy, 2010, 68-69). Les termes « rates » (SD, 17), pour désigner les femmes, ou « languer » (*Ibid.*), en place d'embrasser, n'ont pas basculé dans la langue courante et leur signification ne peut être fermement établie sans l'aide du contexte. En employant ces néologismes et certaines expressions (« einsses », « façon-façon » ou « bonne » (*Ibid.*)), Djiraël et Armand s'identifient, entre eux et auprès des autres, en tant que jeunes de banlieue. Le discours des protagonistes se superpose en différentes couches : la langue se charge d'une dimension genrée, voire polémique. Les choix linguistiques des jeunes hommes retranscrivent une vision particulière des femmes, ces dernières sont réifiées et décrites

comme des « trophées » à conquérir. Par le biais de leur énonciation, les deux personnages se revendiquent comme des « mâles », au sens presque banlieusard du terme (instauration de l'hétérosexualité comme seule orientation sexuelle valide, misogynie, association entre multiplication des expériences sexuelles et reconnaissance des pairs). Le discours des jeunes se voit régi par des codes spécifiques, intégrés à la langue elle-même. Avant d'entamer la conversation, les deux personnages de *Sarcelles-Dakar* connaissent leurs perspectives respectives, leurs opinions communes en matière de séduction. Cette donnée implicite de la langue des jeunes contribue à « former, pour le meilleur et pour le pire, une communauté qui se différencie et s'éloigne des groupes extérieurs » (Amossy, 2010, 68-69). Ce dernier point suggère un aspect parallèle à la « relation « horizontale » » (Kerbrat-Orecchioni, 2010, 70), mise en place par l'échange téléphonique entre Armand et Djiraël. Ainsi, le dialogue semble simultanément instaurer une « relation verticale » (*Ibid.*) et une « « valeur taxémique » des actes de langage » (*Ibid.*), dont Catherine Kerbrat-Orecchioni propose ici un exemple : « A se met en position haute par rapport à B lorsqu'il accomplit un acte potentiellement menaçant pour le « territoire ou la « face » de B » (*Ibid.*).

Associé aux codes de la cité, dont l'extrait nous donne un aperçu, l'échange entre Armand et Djiraël prend une dimension nouvelle. En effet, si la discussion entre les deux jeunes hommes évoque avant tout une « relation horizontale » (*Ibid.*) d'amitié, elle articule aussi un rapport de force. Armand essaie d'impressionner son ami, de se mettre en avant et quelque part, de démontrer qu'il possède des qualités et des capacités supérieures à son interlocuteur (virilité, attrait physique, aisance orale). Le texte montre que Djiraël perçoit clairement les tentatives d'Armand de « se met[tre] en position haute

par rapport » (*Ibid.*) à lui. Le narrateur note en ce sens : « Dans les histoires de rate, il faut toujours en rajouter, juste pour faire style » ou « Déjà, y avait un truc chelou dans ce qu'il me racontait » (SD, 17). En affirmant qu'il « a tâté [Cynthia] vénère » (*Ibid.*), Armand affirme avoir « accompli un acte potentiellement menaçant pour le « territoire ou la « face » » (Kerbrat-Orecchioni, 2010, 70) de Djiraël. Derrière l'articulation d'une conversation correspondant au modèle de la confidence, les mécanismes d'une véritable joute oratoire se mettent en place. Lorsqu'il demande à Armand : « Tu lui as dit quoi ? », puis « Et après ? » (SD, 17), Djiraël semble mettre au défi son interlocuteur. La question, plus qu'une demande à connaître la suite de l'histoire, se transforme en une injonction à ne pas faillir. Armand doit maintenir à travers son discours une perpétuelle constance, une lisibilité, une logique, ce afin de ne pas perdre « la face » (Kerbrat-Orecchioni, 2010, 70) devant Djiraël. Les enjeux de ce dialogue, faussement détendu, se dévoilent clairement : ils résident dans la potentialité de l'énonciateur de convaincre son interlocuteur, afin d'acquérir, aux yeux de son public comme pour lui-même, une forme de virtuosité oratoire. Les usages linguistiques nous montrent que, chez les personnages de jeunes, l'autre est un ami en même temps qu'un adversaire, un concurrent potentiel dans le territoire de la cité. Cette forme d'ambiguïté dans les relations entre amis demeure perceptible tout au long des œuvres. Dans cet autre extrait de *Sarcelles-Dakar*, Djiraël décrit son amitié complexe avec le personnage de Prince :

Je connaissais Prince depuis la sixième, nous étions tous les deux au collège Voltaire. Prince habitait aux Chardonnerets et moi aux Rosiers. Il était dans la bande de son quartier et moi dans celle de ma cité. Nos deux bandes étaient parfois rivales mais, comme mon grand frère et le chef de l'autre camp étaient de bons amis, nos querelles ne débordaient jamais excessivement. Pour Prince et moi, c'était une autre histoire. Lors d'une confrontation de groupe, je lui avais infligé une sévère déroutée. À la suite de ça, nous étions devenus de très bons amis. Enfin, c'est ce que je pensais, jusqu'au jour où Prince avait cherché à prendre sa revanche.

Manque de pot pour lui, je lui avais composé encore une fois une tête en trois exemplaires. Nous nous étions réconciliés, mais je savais qu'il faudrait que je me méfie de lui, dorénavant, et sa rancune tenace. (SD, 51).

Ce passage illustre bien l'ambivalence des relations entre jeunes : d'abord ennemis, Djiraël et Prince deviennent de « très bons amis » (*Ibid.*), avant de se battre à nouveau puis se réconcilier. Comme Armand, que Djiraël ne cesse jamais vraiment de considérer comme un adversaire potentiel, Prince constitue pour le narrateur une menace dont il devra toujours se méfier. Les rixes entre Djiraël et Prince s'apparentent également à une lutte pour le contrôle du territoire. Djiraël, originaire du quartier « des Rosiers », et Prince, habitant « des Chardonnets » (*Ibid.*), se battent comme pour déterminer qui est le meneur de leur quartier et de la cité. Les textes nous montrent qu'en banlieue la relation amicale répond à des dynamiques complexes. Des amitiés entre adolescents, qui semblent simples et solides au premier abord, demeurent en fait régies par des logiques de domination, de concurrence et de défiance. Derrière la description de ces rapports ambigus, c'est également la difficulté de la vie dans la cité qui est dépeinte. Dans l'univers impitoyable du quartier, l'incrédulité, la sagacité et le cynisme constituent des qualités essentielles pour les jeunes. Comme le note Djiraël à la fin du roman, « Mon enfance, bercée par la rue, m'avait appris que le naïf avait très peu de chances de survivre » (SD, 199).

Dans *Sarcelles-Dakar*, la nécessité soulignée par Djiraël de devoir constamment « faire style » (SD, 17) et d'extrapoler ses expériences personnelles révèle aussi des schémas linguistiques insoupçonnés. La langue des jeunes se soumet perpétuellement à

des variations (en fonction du contexte, de l'interlocuteur, du sujet de la discussion, etc.) presque indétectables pour le non-initié. L'usage de l'extrapolation se ainsi voit toléré, voire encouragé dans certaines situations (description d'interactions hétérosexuelles ou récit d'altercations avec les forces de l'ordre), tandis qu'il est sévèrement proscrit dans d'autres contextes (échanges verbaux avec des individus extérieurs au groupe, tels que les représentants de l'autorité). Afin de pouvoir « faire style » (SD, 17), Armand doit exagérer le compte-rendu de son rendez-vous galant auprès de son ami, mais des règles oratoires s'appliquent en fait à toute prise de parole. La crédibilité des personnages de jeunes dépend de la capacité à pouvoir constamment adapter la langue. Quelques pages après la conversation téléphonique entre les deux amis, cette scène de *Sarcelles-Dakar* décrit la rencontre, devant la gare du Nord, entre Djiraël et une passante :

- Excusez-moi, mademoiselle ! Je n'ai pas envie de faire un scandale, alors vous allez me rendre ce que vous venez de me prendre. Elle s'est immobilisée et a ouvert de grands yeux. Mais qu'est-ce que je vous ai pris ?
 - Bah ! Vous m'avez pris toute mon attention. La preuve, c'est que j'ai attrapé un vilain torticolis en vous suivant des yeux. [...] L'affaire était dans le sac. Moi, j'ai pas la gueule de Denzel Washington, mais j'ai de la tchatche. L'un dans l'autre, la tchatche c'est le meilleur atout pour serrer des meufs. Mon putain de palmarès le prouve (SD, 22).

Comme Armand lorsqu'il lui racontait son rendez-vous avec Cynthia, Djiraël est soumis dans l'extrait à une pression implicite. Tandis que le personnage fait le choix d'aborder cette inconnue, il se doit, lui aussi, de « faire style » (SD, 17). Pour les jeunes des romans, dont les identités individuelles et collectives sont constamment dévalorisées, la prise de parole devient une occasion immanquable, pour prouver ce que l'on est et ce que l'on vaut. Si le discours de Djiraël obtient le résultat escompté (l'obtention du

numéro de téléphone de la passante), le héros confirme non seulement son potentiel oratoire, mais valide aussi pleinement son identité en tant que jeune de banlieue *stylé*. Afin de mener à bien son projet discursif et identitaire, le jeune homme établit un discours répondant à des normes spécifiques. Lorsqu'il s'adresse à la passante, Djiraël abandonne temporairement l'« argot des cités » pour un français soutenu (« Je n'ai pas envie de faire un scandale, alors vous allez me rendre ce que vous venez de me prendre » (SD, 22)), avant d'y faire à nouveau appel dans son discours narratif (« L'un dans l'autre, la tchatche c'est le meilleur atout pour serrer des meufs » (SD, 22)). L'énonciation de Djiraël emprunte également des tournures convenues (« Vous m'avez pris toute mon attention » (SD, 22)) et des formules désuètes (« un vilain torticolis » (SD, 22)). Le contexte et les intentions du personnage de Djiraël guident ses choix discursifs. En tant que jeune de banlieue, le jeune homme pourrait difficilement, dans d'autres situations que cette tentative de séduction, faire usage de la locution « vilain torticolis ». La « tchatche » (SD, 22), que les personnages revendiquent et cultivent, se démarque dans l'esprit des jeunes du simple talent oratoire. Pour les protagonistes, cette qualité vient toujours compenser quelque chose (une situation financière précaire, un capital éducatif et un vocabulaire limités ou, comme pour Djiraël dans l'extrait, un physique banal). Plus qu'une capacité à bien manier la langue, la « tchatche » (SD, 22) réside surtout dans le potentiel des jeunes à trier, faire le choix de la bonne formule au sein d'un bassin lexical restreint. La condition même d'être un jeune de banlieue sous-entend, pour les personnages, une adhésion à des codes langagiers définis. La langue est obligatoirement conforme, continuellement en harmonie avec celle de l'ensemble du groupe et ce même quand les autres membres sont absents. Le lexique, la syntaxe ou la grammaire doivent

jeune de banlieue qui le suit. Dans le roman, Mounir, qui réside dans un ensemble pavillonnaire, est constamment rattaché à la communauté des jeunes de banlieue, un groupe auquel il ne peut ni ne veut appartenir. Pour le narrateur, le fait de désigner cet homme comme un « fraudeur » ou un « djeun's des cités-dortoirs » (MN, 48-49) crée l'altérité, tout en établissant de nouvelles images identitaires (ce jeune devient un stéréotype, tandis que Mounir se détache du cliché). Mounir, qui semble avoir l'apparence d'un jeune de banlieue, ne se perçoit pas comme tel. De la même façon, cette description de « djeun's des cités-dortoirs » (MN, 48-49) ne correspond pas à l'image que ce jeune se fait de lui-même, mais cette identité devient une réalité par le biais du discours.

L'incompréhension entre les deux personnages est également significative. En faisant usage d'un langage que le jeune homme ne comprend pas, Mounir investit un territoire identitaire que son interlocuteur ne peut envahir. Grâce au langage, Mounir se trouve en position de force. Comme un individu *bilingue*, il peut jongler entre des langues qui sont en réalité bien distinctes. Tandis que le jeune ne comprend pas la phrase : « Tu souhaites resquiller » (MN, 48-49), le narrateur reprend : « Tu veux que je te fasses passer ? » (MN, 48-49). L'énonciation de Mounir crée ainsi de toutes pièces une identité, qu'il érige autour du principe d'infériorité inhérente (ils sont ignorants, leur comportement alimente les « votes extrêmes » (MN, 48-49), etc.). Ce discours est conforté par un recours aux préjugés : le personnage porte une « casquette de marque, un survêt de marque, des baskets de marque », ce qui ne le « démarqu[e] guère du stéréotype du jeune de banlieue » (MN, 48-49). L'ensemble des éléments rapportés par Mounir évoquent un constat clair : le « djeun's des cités-dortoirs » (MN, 48-49) derrière

lui est un fraudeur qui souhaite entrer dans la station en même temps que lui. Cette image est réduite à néant par les quelques mots du jeune homme, qui déclare d'une « voix plutôt douce » (MN, 48-49) qu'il l'a déjà croisé auparavant. Le texte émet une hypothèse importante : puisque c'est à travers le discours que le stéréotype se concrétise, peut-il être déconstruit autrement que la parole ? Le roman a-t-il le pouvoir de supprimer les limites des imaginaires communs et de changer les perceptions les plus pérennes ?

Au-delà d'une remise en question des représentations établies, l'usage linguistique des personnages participe à un autre projet : celui de retranscrire dans un contexte littéraire l'ensemble d'une culture urbaine, trop souvent cantonnée au cinéma et à la musique rap. Dans *Boumkœur*, le narrateur Yaz effectue une prouesse linguistique en intégrant à son discours un ensemble d'œuvres cinématographiques françaises marquantes sur le thème des banlieues : *La Haine* (1995), *Ma 6-T va crack-er* (1997), *Raï* (1995) ou *État des lieux* (1995) :

Comme c'est toujours les mecs de l'extérieur qui prennent l'oseille, en racontant des histoires ou en faisant des films, moi aussi j'ai la haine, ma cité va craquer et ce n'est pas sur un air de raï que je ferai mon état des lieux (BK, 18).

Les personnages de *Sarcelles-Dakar* évoquent quant à eux le « McDo » (SD, 17), le nouveau bus de la RATP (SD, 28), le parfum « Jazz d'Yves Saint Laurent » (SD, 41), le « marché Malik » (SD, 202) de la porte de Clignancourt ou le journal télévisé de Patrick Poivre d'Arvor (SD, 213). Dans *Kiffe Kiffe demain*, la narratrice Doria évoque « les coupons de la CAF » (KKD, 25), la ligne 5 du métro parisien (KKD, 29), l'hôtel « Formule 1 de Bagnolet » (KKD, 63), les produits cosmétiques pour peaux jeunes

« Biactol » et « Eau précieuse » (KKD, 23) et les programmes télévisés *La nuit des héros* (KKD, 17), *Les aventures de Tintin* (KKD, 18) ou *Le juste prix* (KKD, 30).

Ces références assurent tout d'abord une forme de proximité entre les personnages et le lecteur contemporain et notamment français. Ces protagonistes lui ressemblent : ils mangent comme lui, fréquentent des quartiers qu'il connaît, visionnent des programmes qu'il a pu voir lui-même par le passé. À défaut d'une similarité en termes d'âge, de lieu de vie ou de classe sociale avec les personnages, les références culturelles communes permettent d'établir une connivence solide avec le destinataire du texte. Dès lors, la complicité lectorale suscitée par la présence textuelle d'une culture populaire constitue l'un des outils de l'arsenal narratif. L'intérêt de ce dispositif discursif est multiple : sa mise en place au sein du texte est relativement aisée (il peut par exemple être intégré à la description d'un décor ou associé à la gestuelle, au discours ou au portrait d'un personnage), son emploi est particulièrement efficace car il « parle » à un grand nombre de lecteurs et peut séduire des individus initialement peu attirés par la lecture, et finalement, cette technique étend presque à l'infini les possibilités linguistiques des œuvres, en montrant qu'il est possible d'ancrer les récits dans des univers romanesques très variés.

Le fait d'intégrer des références à la culture populaire au sein du texte assimile également le temps du récit à une époque souvent révolue. La multiplication de détails culturels marque une forme de nostalgie textuelle, une notion qui transforme l'œuvre en un nouveau type d'artefact. Le roman des banlieues, au-delà de ses caractéristiques artistiques, devient un objet de mémoire collective, la relique d'un passé qui n'existe plus. En se servant des voix de leurs personnages ou de leur narrateur pour faire référence

à des détails de la vie réelle ou faire appel aux propres souvenirs des lecteurs, les auteurs attribuent à leurs œuvres une dimension nouvelle. De la même façon que des œuvres telles que l'album de rap *L'école du micro d'argent* du groupe marseillais IAM, à la fin des années 90, ou *Le bar du moulin de la Galette* de Renoir, une peinture qui fait référence à l'époque des ginguettes, le roman des banlieues revendique son inscription dans une période donnée. Bien que l'œuvre littéraire ne constitue jamais un documentaire, les écrivains du corpus ne rejettent pas la forme de réciprocité qui lie leurs romans au monde réel. Pour eux, le fait d'intégrer le quotidien à leurs récits participe à la richesse des œuvres. La fictionnalité des textes n'est pas, en ce sens, un sujet de débat et ne constitue pas non plus une notion à défendre. L'usage de références à la culture populaire incarne l'un des nombreux outils narratifs à la disposition des romanciers, qui se saisissent pleinement de ce dispositif afin de mettre en valeur toute la profondeur de leurs œuvres.

L'ensemble des auteurs du corpus parsème ainsi leurs récits de nombreux éléments de la culture populaire, des références à la fois contemporaines au temps de la publication et passées. Par ce biais, les écrivains semblent proposer une grille de lecture culturelle et chronologique au destinataire du texte, insister sur l'intégration de l'œuvre dans un univers culturel plus large. À travers l'évocation par les personnages de leur *propre* culture, des nouveaux codes linguistiques et romanesques sont mis en place dans les œuvres. Le refus des pratiques langagières policées du centre-ville par les jeunes acquiert tout son sens grâce à ces modalités lexicales alternatives. En faisant appel à des éléments éloignés des références romanesques traditionnelles (telles que l'histoire, les sciences

pures ou les œuvres des écrivains français dits « classiques »), les personnages de jeunes subliment une culture du quotidien, héritage que la supposée trivialité a tenu à l'écart d'un certain monde littéraire. Les protagonistes montrent les potentialités romanesques d'un héritage culturel immense, dont l'intégration dans les récits ne possède virtuellement que des avantages.

Par ailleurs, de multiples initiatives narratives sont mises en place afin que les références textuelles à une culture urbaine demeurent compréhensibles pour le lecteur. L'introduction d'une langue argotique ne s'effectue ainsi que dans le cadre d'une forme d'assistance narrative. Dans *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, Dominique Maingueneau commente l'usage littéraire des « antilangues » :

On mettra en contraste ce code langagier imprégné de ruralité avec les usages argotiques essentiellement urbains que le linguiste britannique M.A.K Halliday a proposé de nommer « antilangue ». Ils permettent à un groupe de marquer son conflit avec la société officielle (truands, loubards...) ou simplement sa marginalité (soldats, étudiants...). Pratique de solidarité fondée à la fois sur le plaisir du jeu verbal et la volonté de secret, l'antilangue négocie avec la langue en recourant en particulier à des déformations lexicales. Par leur condition paratopique, les écrivains entretiennent un rapport avec la langue à certains égards comparable. On comprend que certains exploitent ces « antilangues ». Ainsi *Orange mécanique* de A. Burgess est-il narré au je par le chef d'une bande de jeunes délinquants qui se sont inventé un vocabulaire propre. Adjoint au récit, un glossaire d'environ 250 termes est destiné à en faciliter la lecture. Mais de toute façon la littérature ne vise pas à replier un groupe sur lui-même. Le code langagier d'une œuvre n'est pas l'antilangue d'une communauté existante, mais celle d'une communauté à venir, les lecteurs, qui sont appelés à partager son univers : le roman de Burgess n'est pas plus destiné aux voyous que les romans de Giono aux paysans (Maingueneau, 2004, 144-145).

Le glossaire d'*Orange Mécanique*, mentionné par Maingueneau, s'inscrit dans une même démarche que l'accompagnement narratif du lecteur mis en place par Sané dans

Sarcelles-Dakar. En organisant le soutien constant du lecteur dans l'exploration du récit, Anthony Burgess et les auteurs des romans de banlieue clament l'universalité de la langue. Dans cette logique, la langue littéraire à l'œuvre dans le roman de banlieue n'est pas le dialecte des jeunes de banlieues ou d'une communauté sociologiquement attestée ; c'est une langue littéraire, érigée en tant que telle par le biais du texte. À travers leur démarche, les écrivains affirment également que la langue est vivante, et, en tant que telle, peut constamment évoluer et être enrichie des réalités du monde moderne. La langue textuelle devient ainsi le vecteur de nouvelles possibilités romanesques. La marginalité des protagonistes dépeinte dans les récits s'oppose à l'inclusion symbolique opérée par la transposition littéraire. En effet, la littérature, qui « ne vise pas à replier un groupe sur lui-même » (Maingueneau, 2004, 144-145), est une porte ouverte sur le monde. Comme « le roman de Burgess » ou « les romans de Giono » qui ne destinent pas « aux voyous » ou « aux paysans » (*Ibid*), le roman de banlieue s'adresse pas seulement aux habitants des cités, mais à tous. Le texte s'invente dans l'optique d'un partage, il se forme dans l'idée de sa réception par une communauté imaginaire, « appelé[e] à partager son univers » (*Ibid.*), mais également destinée à construire elle-même le sens de l'œuvre.

Par ailleurs, l'assistance narrative proposée au lecteur inscrit les œuvres issues de la banlieue dans une forme de littéralité. La « condition paratopique » (*Ibid.*) des auteurs vis-à-vis de la banlieue, réelle ou supposée, devient caduque. Une fois le récit publié, seuls comptent des éléments tels que la construction narrative ou le travail fait sur la langue. La transposition d'un langage aux accents ésotériques (cette « antilangue », une « pratique de solidarité fondée à la fois sur le plaisir du jeu verbal et la volonté de secret »

(*Ibid.*) à une langue remaniée et intelligible pour le lecteur devient la marque d'un travail d'écrivain. La reconfiguration de la langue textuelle participe ainsi à l'intégration symbolique du roman issu des banlieues dans la cité. En remaniant les termes argotiques des jeunes des cités, les écrivains refusent l'isolement de leur production littéraire. L'argot des jeunes de banlieue n'est plus un sujet d'étude sociologique ou linguistique, mais un objet littéraire.

2. Plurilinguisme romanesque

Parallèlement à leur usage du « français des cités », les personnages des œuvres mettent en place un véritable plurilinguisme romanesque. Au sein des sphères narrative ou dialectale, les protagonistes utilisent notamment de nombreux termes empruntés à la langue anglaise :

« Daddy était un « thug » » (SD, 32), « Et si j'avais du donner dix euros à tous ceux qui sont dead, mon compte, il serait au rouge. » (VL, 150), « Gigolo, mon brother ? » (BK, 12), « Are you ready ? » (BK, 57), « Dans l'underground, y avait pas de couleurs ou de religions » (PC, 54).

L'intégration narrative d'un lexique anglophone par les auteurs semble avoir un triple objectif. Tout d'abord, les locutions en anglais contribuent, de la même façon que les références cinématographiques ou commerciales, à l'inscription des œuvres dans une culture populaire et urbaine. La multiplication de termes anglophones, actée depuis de nombreuses années dans le vocabulaire quotidien en France (parking, pressing, week-end, jogging, baskets, etc.), se transpose sans complexe au sein de la sphère romanesque. Ensuite les personnages de jeunes, dont les logiques d'expression demeurent éloignées de celles des puristes de la langue française, impactent le discours romanesque de manière

directe. En entremêlant leur énonciation de locutions empruntées à l'anglais, les banlieusards deviennent de véritables griots : ils s'imposent comme les dépositaires d'une tradition oratoire, héritée du contact des idées comme du métissage des cultures et des peuples. Enfin les jeunes transmettent au lecteur une nouvelle forme d'éloquence romanesque, ils parviennent à faire du langage quotidien la langue de référence et affirment le potentiel narratif de l'hybridité discursive.

L'utilisation d'un lexique anglophone témoigne par ailleurs de la fascination et de l'appropriation par les jeunes d'une culture nord-américaine. Cet extrait de *Daddy est mort* illustre bien cette idée :

On peut bousiller sa vie pour 50 *cents*, on rêve d'une *Mercedes Benz*, on a le goût de l'Amérique comme du ketchup *Heinz* ! On s' imagine en dealer, existence de barjo parce qu'on a lu un thriller ! (DEM, 57).

Le narrateur suggère que l'existence des jeunes dans son entier est influencée par « le goût de l'Amérique » (DEM, 57). Les personnages de banlieusards s'ancrent dans une culture anglo-saxonne, composite et inspirée par des domaines divers, tels que le cinéma, la télévision, la danse et la musique hip-hop. Cette empreinte étatsunienne est transcendée par les jeunes qui se l'attribuent afin de se constituer une culture propre. La langue romanesque, emmaillée de diverses traces lexicales (dans cet extrait les termes « cents », « ketchup », « dealer », « thriller » (DEM, 57)), met en scène à la fois l'admiration et la réappropriation des personnages de la culture nord-américaine.

L'extrait suggère en outre une évidente musicalité. Le caractère sonore des termes employés (« on s' imagine en dealer », « existence de barjo » (DEM, 57)) et

l'enchaînement des mots (groupes sonores cents/benz/Heinz et dealer/thriller) mettent en place une rythmicité qui évoquent des arts tels que le rap ou le slam (Insa Sané, l'auteur du roman, est également slameur). La référence au rappeur noir américain *50 cents* (DEM, 57), les « bandes sons » ajoutées par Insa Sané en préface de chacun des romans de sa « Comédie Urbaine », ou l'évocation des nombreux albums de musique rap possédés par les personnages de banlieusards (« J'emmenais avec moi les CD d'ABOVE THE LAW, de WU-TANG et de MINISTÈRE AMER » (SD, 62)) viennent confirmer ce constat. La transposition du discours narratif en une langue musicalisée attribue un statut nouveau au hip-hop. Plus qu'une simple référence dans le récit, le rap devient pour les personnages de jeunes un véritable socle énonciatif. L'appropriation de la langue anglaise par les jeunes se définit comme une forme d'hommage au mouvement musical et témoigne de l'influence du hip-hop sur leurs existences. L'anglicisation du discours retranscrit également la convergence des revendications exprimées par les rappeurs américains dans leurs chansons avec celles des banlieusards. Un phénomène d'identification aux populations nord-américaines (notamment les jeunes noirs-américains des quartiers défavorisés) se met en place dans les romans par le biais des emprunts linguistiques. À travers leur énonciation, les personnages de banlieusards des œuvres dénoncent des problèmes et affichent des opinions similaires à ceux mis en musique par leurs idoles (violence policière, manque de perspectives, discrimination systémique, fascination pour le mode de vie capitaliste, misogynie). Dans le cadre du roman des banlieues, la langue du récit entretient ainsi des liens étroits avec l'énonciation musicale, avec laquelle elle se confond parfois avec malice. À travers cette démarche, les auteurs transcendent la langue et affirment le caractère illimité des potentialités

discursives. Par le biais de l'intégration de termes anglophones à leur discours, les personnages marquent encore davantage l'universalité de la langue romanesque. Langue globale par excellence, l'anglais incarne la volonté des jeunes de créer un dialecte transfrontalier. Contrairement aux protagonistes des romans, souvent condamnés à errer dans l'enceinte de leur cité, la langue ne connaît aucune limite. La langue dans les œuvres matérialise dès lors une forme d'idéal, l'espoir de dépasser les préjugés et rapprocher les êtres. À travers le langage, les jeunes mettent en place une véritable *tabula rasa*, émettent l'idée que d'autres réalités sont possibles.

Parallèlement à l'anglais, les jeunes de banlieue ont à leur disposition un important arsenal dialectal. Les narrateurs et les personnages de banlieusards insèrent au sein de leur énonciation des langues extra-européennes, telles que le wolof, le dioula et l'arabe. Dans les romans, le lecteur peut lire des locutions telles que :

« obligé de sortir de la casbah » (BK, 10), « Au bled, le père s'était remarié en scred » (VL, 28), « une fois ivre et bien carave » (VL, 29), « Loudefi a la haine de l'autre, du céfran, du toubab, du gaulois, du p'tit bourge à lunettes » (VL, 77), « En réponse à ça, soit elle nous menaçait d'être punis par les djinns pour avoir profané ses croyances, soit elle nous traitait de petits toubabs ». (SD, 65), « Les filles du quartier l'appelaient le thiof » (SD, 78), « C'est quoi un francenabé ? » (SD, 87), « *Alassane, kane wanossane ! Gaw sindé !* » (Alassane, ne fais rien ! Rentre à la maison) (Traduit du diola) (PC, 120) traduction en note de bas de page dans le texte).

L'intégration de termes de langues wolof, dioula ou arabe semble avoir un objectif différent de l'insertion narrative de locutions anglophones. Pour les écrivains, l'usage de langues extra-européennes renforcent encore davantage l'introspection dans l'esprit des jeunes. Dans leur quasi-totalité originaires du Maghreb ou d'Afrique subsaharienne, ils se

livrent au lecteur par le biais de leur choix linguistiques. À travers l'appropriation de l'arabe dialectal ou du wolof, la langue devient vraie, sans filtre, jusqu'à incarner une véritable mise à nu. Le récit se voit offert au lecteur avec un objectif de transparence, comme l'affirme Yaz, le narrateur de *Boumkœur* : « Ce n'est pas du Molière, mais au moins c'est sincère » (BK, 151).

En étant intégrée au discours narratif, la langue extra-européenne des parents des personnages de jeunes devient un motif de fierté. Ces langues, cantonnées dans les romans à l'oralité et à la sphère privée, acquièrent grâce à la transposition littéraire un statut nouveau qui les relie aux stratégies de construction identitaire. Comme Mounir, le héros de *Mon nerf*, les personnages de jeunes se caractérisent par leur sentiment d'avoir « le cul entre deux chaises » (MN, 61). Contrairement à l'origine ethnique sur laquelle les jeunes n'ont aucun impact, les paramètres de la langue sont en fait modifiables à l'infini. En prenant pleine possession de leur discours, ils ancrent dans un territoire nouveau une identité inscrite dans les interstices. Le métissage linguistique se traduit ainsi comme une forme de pouvoir romanesque qui permet d'accepter, voire de célébrer la dualité identitaire.

L'usage narratif de la langue parentale dénonce également la hiérarchisation des langues par rapport au français dans un contexte littéraire. En mettant au cœur des romans des langues qui demeurent reléguées au second plan dans un contexte francophone, les auteurs questionnent la pertinence de tout un système de pensée. Derrière la retranscription des pensées de Loudefi « Loudefi a la haine de l'autre, du

céfran, du toubab, du gaulois, du p'tit bourge à lunettes » (VL, 77), le lecteur est interrogé : existe-il, parmi ces termes, une notion plus à même de désigner l'objet de l'animosité du banlieusard ?

Dans *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, Dominique Maingueneau soutient à propos des usages dialectaux dans le récit :

Ici l'hétérogénéité des marques dialectales dans le texte, loin de refléter l'appartenance de son auteur à quelque terroir, prétend au contraire conjurer l'infinie variation des usages. On n'a donc pas à la base un système, d'autre part des énoncés qui l'actualisent, mais la langue comme système qui se constitue et se maintient à travers l'appareil qui rend possible un ensemble privilégié d'énoncés soustraits à l'échange quotidien. La littérature ne peut pas être considérée comme le superflu d'une langue déjà là, identifiée et autosuffisante, mais comme une dimension constitutive de son identité. Le bien dire double le dire, comme son double invisible et inévacuable (Maingueneau, 2004, 152-153).

Les écrivains, à travers leurs usages de différentes formes dialectales, ne marquent pas leur appartenance « à quelque terroir, [mais prétendent] au contraire conjurer l'infinie variation des usages » (*Ibid.*). L'usage narratif de la langue des origines illustre l'unicité existant entre les différents types d'énoncés. La littérature se voit enrichie par la langue autant qu'elle la complète. Dans cette optique, l'idée de l'emploi littéraire d'une langue du quotidien n'incarne plus une contradiction dans les termes. La littérature ne constitue, en ce sens, qu'un des moyens d'expression de la potentialité de la langue.

Les auteurs du corpus exploitent le potentiel narratif de la langue sous une multitude d'aspects. Dans les œuvres, la lexicalité (néologismes, remaniement locutif) permet la mise de nouvelles modalités syntaxiques. Le plurilinguisme à l'œuvre dans les textes se met au service de fonctions inédites, telles que le renversement d'un système de valeurs, la remise en cause d'idées préconçues ou l'universalité du discours romanesque.

La dimension linguistique constitue ainsi un enjeu de souveraineté narrative, pleinement exploitée par les personnages de jeunes. En prenant le contrôle de la langue en tant que narrateurs ou protagonistes du roman, les personnages de jeunes de banlieue des œuvres mettent en place une identité collective et construisent leur propre identité. Ils réfutent les préjugés, prennent l'initiative de *se dire* et introduisent le lecteur à un nouveau monde de possibilités.

Troisième partie

Rhétoriques du vêtement et de l'accessoire

Chapitre I

L'habit des personnages masculins

1. De la garde-robe à l'affirmation de soi

Dans l'œuvre d'Insa Sané, le vêtement occupe un rôle important et revêt des fonctions multiples. Les personnages masculins apparaissent comme de véritables *dandies* et leurs tenues sont décrites dans le détail. Dans cet extrait de *Sarcelles-Dakar*, Cynthia décrit à ses deux amies la tenue d'Armand lors de leur premier rendez-vous :

- [...] Il était trop mignon. Il avait mis un 501 stone bien sexy, avec sa chemise Façonnable rose et son Cosmos bleu marine.
- Il avait mis quoi comme pompes ?, a demandé Rania.
- Ses Mendson marron » (SD, 40).

Dans cet autre passage de *Sarcelles-Dakar*, le narrateur Djiraël offre un récapitulatif de la garde-robe qu'il doit emporter avec lui pour se rendre au Sénégal, le pays d'origine de ses parents :

Je n'avais plus qu'à choisir les vêtements que je voulais emporter. C'est curieux comme tous les habits peuvent sembler indispensables au moment où l'on prépare sa valise. Mes baskets *Jordan*, mon pantalon à pinces *Celio*, ma chemise rose *Old River*. Mes *Carolina* ? Hum... non. Mon short écossais *Lacoste*, mes *Levis 501*, mon survêtement *Sergio Tacchini*, des tee-shirts *Nike*, ma paire de *Stan Smith* et deux pulls *Timberland*. OK ! là, j'étais bon... merde ! J'allais oublier les chaussettes, les serviettes et ma trousse de toilette (SD, 60).

Pour le jeune Djiraël, les habits de marque sont indispensables : il manque d'oublier « les chaussettes, les serviettes et [s]a trousse de toilette » (SD, 60), mais veille à emporter chaque élément de sa garde-robe. Cet empilement matériel se change dans le texte en une accumulation narrative. La syntaxe des extraits est énumérative et articulée autour des pronoms possessifs : « Ses Mendson marron », « sa chemise Façonnable » (SD, 40), « mes baskets *Jordan*, mon pantalon à pinces *Celio*, ma chemise rose *Old River* » (SD, 60). La valeur de l'habit ne prend sens qu'à travers la parole des personnages : c'est en formulant ce qu'eux-mêmes ou la personne convoitée portent que le vêtement acquiert une existence. Pour Djiraël, la préparation des valises donne lieu à une invocation vestimentaire qui donne à la garde-robe des allures presque sacrées. L'habit incarne pour lui une continuation de sa personne, une sorte d'alter ego dont il a du mal à se détacher : « C'est curieux comme tous les habits peuvent sembler indispensables » (*Ibid.*). Le vêtement dévoile à la fois les affects discursifs et les élans subjectifs de Djiraël, qui semble aussi redécouvrir sa garde-robe : « Hum...non », « OK ! là, j'étais bon... merde ! » (*Ibid.*). Il témoigne à travers ses incises narratives un attachement émotionnel à ses vêtements car dans le contexte constamment hypothétique des banlieues, la possession d'habits offre aux jeunes un ancrage identitaire rassurant : ils peuvent choisir eux-mêmes l'image qu'ils renvoient dans une situation où un statut contraignant s'impose normalement à eux (jeunes de cité, condition modeste, etc.). Dans la scène de préparation des bagages, le vêtement revêt aussi une importance particulière car il permet à Djiraël d'effectuer une forme d'introspection. En l'accompagnant tout au long de sa vie et dans sa découverte de lui-même, l'habit devient le témoignage d'une évolution (psychique, physique, vestimentaire), comme une relique du temps qui passe : il suit le personnage depuis son enfance où la

mère « achetait exactement les mêmes fringues » à ses deux fils et où Tierno, « le plus âgé, décidait des sapes » (SD, 68) qu'ils allaient porter, jusqu'au temps de la narration où, pour le retour au Sénégal, il glisse dans sa valise des tenues à la mode qu'il a lui-même choisies. Lorsque Djiraël passe en revue l'ensemble de sa garde-robe, il se remémore qui il est, se sent unique et pose sur lui-même un regard bienveillant et valorisant.

Nommer la marque de ses vêtements est un moment particulier car pour Rania et Djiraël, le nom des marques peut remplacer le type de l'habit porté : « un 501 stone », « son Cosmos bleu marine » (SD, 40), « mes *Levis 501* », « mes *Carolina* » (SD, 60). Les banlieusards ne possèdent pas seulement des jeans, des chaussures ou des vestes, mais des modèles bien particuliers, qu'ils prennent toujours le temps de désigner. Le processus de dénomination systématique octroie aux vêtements un statut narratif singulier : des protagonistes d'un nouveau genre dont l'intégration participe aussi à l'action et la progression de l'intrigue. Dans cet extrait, Djiraël, arrivé à Dakar, est interrogé sur ses chaussures par son cousin Djibril :

- Dis donc Djiraël, elles sont chouettes tes Nike, m'a dit mon cousin Djibril.
- Merci beaucoup, ce sont les nouvelles Air Max. Elles existent aussi en vert, mais je les préfère en bleu. Avec un jean, ça claque.
- Ouais, carrément. Tu chausse du combien ?
- 42.
- Putain, comme moi ! (SD, 70).

Ici, l'introduction des chaussures à travers la désignation du modèle porté, la description des différents coloris disponibles, l'explication des choix d'association de la paire avec d'autres vêtements sont une véritable introduction identitaire. Tel un passeport, les baskets du personnage montrent aux autres qui il est : un homme *stylé*, soucieux du

détail, assez à l'aise financièrement pour se procurer le tout dernier modèle des baskets à la mode. Grâce aux « Nike » (*Ibid.*), le jeune de banlieue déclare de manière non-verbale une identité valorisante et identifiable par tous. La présentation des chaussures de Djiraël met également en lumière la différence culturelle existant entre les deux protagonistes de la scène. Pour Djiraël le « francenabé »²⁷ (SD, 57), les compliments et questions de Djibril paraissent initialement formulés sans arrière-pensée (« Merci beaucoup, ce sont les nouvelles Air Max » (SD, 70)) et suscitent la fierté du jeune banlieusard. Le destinataire du texte comprend sans doute avant l'adolescent que les questions de Djibril n'ont en fait qu'un but : inciter son cousin à lui offrir la paire de chaussures qu'il porte²⁸. Les baskets soulignent finalement que Djiraël est issu d'un univers bien particulier : celui des banlieues françaises, un monde dans lequel la suggestion, par un pair, du don des chaussures que l'on a aux pieds n'est même pas imaginable. Pour Djiraël, les louanges du cousin ne peuvent être perçues que comme innocentes. Les Nike « Air Max » (*Ibid.*) contribuent de cette façon à accentuer l'impression de décalage ressentie par le banlieusard dès son arrivée au Sénégal. Ce sentiment d'inadéquation est suggéré par plusieurs éléments comme la phrase révélatrice du cousin Bilal : « En France, on t'appelle « l'immigré » et ici, on te prend juste pour un Français » (SD, 87), l'aveu de Djiraël : « Bilal avait raison : je n'étais qu'un francenabé, de passage, perdu entre deux mondes » (SD, 102) ou encore l'évocation permanente par le narrateur des différences d'habitudes de vie, d'architecture ou de codes langagiers.

²⁷ Bilal, le cousin de Djiraël, définit un « francenabé » comme : « un petit Sénégalais de France qui vient ici avec plein de billets » (SD, 87).

²⁸ Le don, par Djiraël, de ses vêtements aux cousins dakarois aura par ailleurs lieu à la fin du roman : « Et voilà comment mes Air Max toutes neuves sont restées au bled. Après le passage de Djibril, ç'a été le tour de Papisco et de Senni. Une vraie razzia. Plus de short Lacoste, plus de baskets Jordan et plus de tee-shirt Nike » (SD, 199).

Il est intéressant de mettre en relation la description de l'accumulation des vêtements par les jeunes avec cette remarque de Jean-Pierre Saïdah :

[O]n peut ajouter un autre principe régissant la description du vêtement : celui de l'énumération. Les vêtements de la plupart des élégants sont le signe d'un désir renouvelé et d'une aptitude à la surconsommation. [Dans *La Comédie humaine*,] Lucien possède plusieurs douzaines de gilets, cravates, chemises et gants, et Charles a une imposante collection de gilets ingénieux. Plus que la qualité, au demeurant indéniable, de ces accessoires placés sous le signe de l'exquis, du luxe et du singulier, c'est leur nombre qu'il faut ici considérer et qui renvoie à une activité de consommation, autant qu'à une oisiveté improductive (Saïdah, 2002, 189).

De même que Lucien ou Charles dans *La Comédie humaine*, Djiraël dans *Sarcelles-Dakar* accumule les appareils. Lorsqu'il arbore fièrement ses « Air Max » (SD, 70) bleues à Dakar, il témoigne aussi de son « aptitude à la surconsommation » (Saïdah, 2002, 189). Les vêtements du banlieusard, soigneusement sélectionnés pour le séjour au Sénégal, acquièrent davantage de valeur en raison de leur profusion. Le fait qu'à Dakar, le personnage soit capable de changer souvent de tenue et de chaussures (à peine quelques jours après avoir porté des Nike Air Max, Djiraël enfle ses « nouvelles Jordan » (SD, 103)) confère encore davantage de prestige à l'habit. Comme dans *La Comédie humaine* où les vêtements de luxe se doivent de renvoyer l'image d'« une oisiveté improductive » (Saïdah, 2002, 189), l'habit des jeunes chez Sané perdrait de sa superbe si l'on savait que son acquisition s'était faite au prix de durs labeurs. Les banlieusards dévoilent dans les textes leurs astuces pour se procurer les vêtements au meilleur prix. Dans ce passage, Djiraël, interrogé sur sa tenue par ses cousins dakarois Sény et Papisco, leur répond : « Ouais, c'est un pote qui me les a ramenés des States. [...] Ouais, en fait les fringues sont

moins chères qu'en France, alors j'en ai profité » (SD, 102). Quand il dit dit que ses « fringues » (*Ibid.*) viennent des Etats-Unis, il montre son sens du style en même temps que sa débrouillardise et son inventivité. Il prouve également qu'il ne recule devant aucune difficulté pour obtenir des vêtements « placés sous le signe l'exquis, du luxe et du singulier » (Saïdah, 2002, 189). On imagine facilement que le short « Lacoste », le « tee-shirt Nike » ou les « nouvelles Jordan » (SD, 102) ont une connotation « lux[ueuse] » et « singulier[ère] » (Saïdah, 2002, 189). Les modèles sont sans doute difficilement trouvables en France ou au Sénégal, et une fois le taux de conversion appliqué, le prix payé pour ces appareils est conséquent, notamment aux yeux des cousins dakarois.

Les jeunes des romans prennent parfois des décisions bien plus radicales que Djiraël et n'hésitent pas à recourir à la délinquance pour acquérir des vêtements qui leur plaisent. Dans cet extrait de *Du plomb dans le crâne*, le jeune Prince repère dans le bus un homme qui porte « un blouson en cuir *Avirex*, noir et étincelant » avec « un peu près la même carrure » (PC, 71) que lui :

[Prince] sortit un cran d'arrêt de la poche de son jean et reprit son monologue :
 - Mais dites-moi, qu'est-ce que je suis censé faire ? [...] Bon, je suppose que vous n'avez pas de titres de transport, alors ça va être simple. Toi, la noiraude, tu me rends mon cuir. (PC, 72).

Le « blouson en cuir *Avirex* » (*Ibid.*) motive Prince à déclencher une dispute artificielle avec un groupe de trois jeunes. Le protagoniste est prêt à prendre des risques et à commettre une agression avec arme devant témoins, uniquement pour endosser une pièce à la mode, car « excepté le blouson *Avirex*, les habits qu'il portait sur le dos faisaient vraiment de lui un moine » (PC, 76). En raison de sa récente libération de prison, le jeune homme porte en effet des fringues de « gentil garçon » » (PC, 68) : « un manteau marron

tout con, déchiré au niveau des manches », avec une « chemise blanche à rayures bleues, sans marque, complètement démodée » (*Ibid.*). Ces vêtements usés, « démodé[s] », « sans marque », donnent à Prince « une vraie dégaine de péqueneaud » et le mettent « mal à l'aise » (*Ibid.*). L'habit revêt ainsi une importance vitale pour les jeunes : grâce à lui, on peut montrer qui l'on est aux autres, mais également confirmer à soi-même son identité. Sans la garde-robe de choix, on ne parvient jamais vraiment à être soi et donc à vivre pleinement. Pour les protagonistes, aucune mesure ne semble donc trop radicale pour se procurer des vêtements que l'on aime car il s'agit d'un acte aussi essentiel que manger, boire ou se loger.

Comme Prince, les autres jeunes des romans n'hésitent pas à perpétrer des actes illégaux (vols, braquages, trafic de drogue), à accomplir des tâches ingrates (« Pendant deux mois, [Tierno] avait travaillé dans un resto, deux mois de plonge intensive. [...] Il avait direct taillé aux Puces de Clignancourt, se faire un kiffe. Des *Levi's 501*, des *Nike Air Max*, un teddy *Schott* » (PC, 38)), ou à économiser pendant de longues périodes pour pouvoir se procurer des vêtements socialement valorisés. Le caractère onéreux des marques citées dans les romans (« Avirex » (PC, 72), « *Levi's* » (SD, 40 et SD, 60) « Lacoste », (SD, 102), « Burberry » (PC, 68)) associe les personnages à un certain prestige social. Au même titre qu'une montre ou un sac de créateur, les vêtements de marque deviennent pour les jeunes banlieusards des objets luxueux. Au sein d'un univers connotant une forme de détresse financière - les cités sensibles avec leurs appartements à loyers modérés -, les personnages d'Insa Sané, par le biais de leurs costumes, s'attachent à créer un monde de raffinement. Ainsi, même les jeunes en situation de précarité (tels que Samir dans *Gueule de bois* ou Prince dans *Du plomb dans le crâne*) veillent à se vêtir avec

élégance. Les personnages masculins de l'œuvre de Sané, qui dans leur majorité font partie des classes populaires, veillent constamment à se procurer des vêtements onéreux dont ils prennent le plus grand soin. Ils expriment, à travers leurs tenues vestimentaires, le désir d'être reconnus pour leur élégance et ce faisant, tentent peut-être de transcender les catégories de classe. À ce propos, Frédéric Monneyron souligne que le *signe* envoyé par le vêtement revêt davantage d'importance que le vêtement lui-même :

De même que l'importance et la patiente description des objets dans le Nouveau roman français ont pu être considérées comme significatives de l'entrée dans l'âge de la société de consommation, de même l'énumération des marques, et de marques de vêtement en particulier, semble de prime abord pouvoir être interprétée comme significative de cette « affluent society », où du fait de l'abondance même des objets, leur sens n'est plus celui de leur fonctionnalité première mais celui du signe qu'ils envoient. [...] [P]orter un vêtement de grande marque est avant tout un signe, un signe d'appartenance au monde de la richesse, de la réussite sociale, et, par conséquent, à une classe (Monneyron, 2002, 251).

Le vêtement opère par ailleurs un changement de paradigme. Les jeunes essayent de changer leur image par le biais de l'habit et de passer de figures suscitant la méfiance à objets d'admiration. La tenue vestimentaire permet de se faire remarquer pour son élégance et son bon goût, et d'être contemplé avec envie (notamment par les plus jeunes) pour son apparente opulence financière. Dans *Du plomb dans le crâne* Tierno renouvelle sa garde-robe avec les « huit mille francs » gagnés lors de son « petit job dans le Sud de la France » (PC, 39). Son petit frère Djiraël « tire une gueule de rageux [...] en voyant le frangin avec toutes ces sapes » (*Ibid.*). Pour Tierno, le sens des « sapes » (*Ibid.*) « n'est plus celui de leur fonctionnalité première » (Monneyron, 2002, 251). Le petit frère Djiraël n'est pas jaloux parce que Tierno porte un pantalon et des chaussures, mais parce qu'il arbore « le fameux survêtement en toile *Sergio Tacchini* » et des « *Nike Air Max* » (PC, 39). L'affichage, par le personnage, de nombreuses « marques de vêtement » (Monneyron,

2002, 251) est ce qui lui confère un statut particulier et enviable. Au-delà d'une affirmation « d'appartenance au monde de la richesse » (*Ibid.*), les jeunes montrent par leurs tenues leur relative aisance financière par rapport à leurs pairs, ou en tout cas, leur ingéniosité et leur témérité à mettre tout en œuvre pour se vêtir avec goût.

2. Le rôle social du vêtement

Dans les textes, le vêtement des jeunes devient aussi l'occasion de proposer une vision alternative de la banlieue, voire de changer totalement la perception de celle-ci. Comme le note Jean-Pierre Saïdah, « [l]e vêtement est donc parole. Il ne cesse de dire, de symboliser et de signifier » (2002, 183). Les banlieues populaires véhiculent en effet l'image de lieux impersonnels, dénués de couleurs, imaginés sans réelle créativité et conçus avant tout dans une logique fonctionnelle. L'espace de la banlieue décrit dans les romans ne peut être entièrement dissocié de l'espace réel auquel il se réfère. Dans « La sociologie du texte comme théorie de la littérature et métathéorie scientifique », Pierre Zima remarque ainsi :

Les textes religieux, scientifiques, commerciaux ou littéraires ne sont pas produits dans le vide ou tout simplement dans le contexte biographique de leurs auteurs. Les auteurs qui les produisent individuellement ou collectivement articulent, bien entendu, certaines intentions, des idées et des intérêts plus ou moins repérables à la surface des textes en question. Mais ce qu'ils articulent dans leurs discours est toujours déjà une réaction ou une réponse à d'autres discours présents ou passés qui sont cités, développés, critiqués, parodiés, démembrés et recomposés (Zima, 2009, 28).

Comme le laisse entendre Zima, les auteurs de la littérature de banlieue se réapproprient les espaces banlieusards. Insa Sané, en réaction à un discours prévalent sur

les cités, « démembr[e] et recompos[e] » (*Ibid.*) les banlieues et offre une nouvelle légitimité à ces espaces décriés. De même, lorsqu'il porte « des chaussures différentes à chaque pied » (SD, 52) pour se rendre au centre-ville de Paris, le personnage de Prince insuffle à la banlieue une forme d'expression et de décadence. Grâce à l'initiative de ses habitants, la banlieue ne se conçoit plus seulement comme un espace indéfini, gris et sans âme, mais devient un véritable lieu de vie avec des populations imaginatives et dignes d'intérêt. Par le biais de l'habit, les personnages de Sané instillent chez le lecteur une autre perception de la banlieue et des gens qui l'habitent. Les personnes qui résident dans les cités ne sont plus une « masse populaire » sans voix ni visage : ils acquièrent une individualité et une singularité. Dans cet extrait de *Du plomb dans le crâne*, le narrateur décrit une bande de jeunes considérée à la pointe de la mode au début des années 80 :

Imagine-toi face à une dizaine de jeunes, avec des styles de ouf, coiffure *hype*, lunettes, casquettes, bandanas, battes de baseball, et le plus stock-ma de ces mecs portant sur l'épaule un putain de *ghetto-blaster* trop balaise, qui crache du rap à donf ! (PC, 38).

L'habit permet de décrire un foisonnement de style, de créativité et de vie dans les rues de la cité. Les jeunes ne semblent avoir négligé aucun détail dans leur présentation : de la « coiffure *hype* » en passant par les « lunettes » et les « battes de baseball » (*Ibid.*), tout a été étudié pour qu'au-delà de l'allure irréprochable de chaque membre qui compose ce clan, le groupe dans son ensemble incarne la quintessence du style. Leur description en devient picturale : on imagine aisément la bande déambuler sur le trottoir, presque jusqu'à entendre la musique rap jouée par la radiocassette du « plus stock-ma » (*Ibid.*) d'entre eux. Ce groupe de jeunes à la mode figure une autre image des quartiers populaires, loin des voitures en flamme et des façades dégradées. Le vêtement occupe ainsi une place

essentielle dans la création d'une image alternative de la banlieue, qui devient un lieu coloré, riche, vivant et intéressant.

Les vêtements masculins chez Sané sont également les marqueurs du statut des jeunes dans la cité et assoient la réputation des personnages au sein de leur groupe de pairs²⁹. et offrent d'autres repères identitaires au lecteur. Avant de mettre en lumière les excentricités, l'habit des personnages masculins met en place est une forme d'harmonisation. Il caractérise une appartenance au clan et devient un paramètre de conciliation pour des jeunes aux parcours divers. Dans ce passage, le personnage d'Alassane, qui a « hérité » de son grand frère des vêtements qui le rendent légitime dans la banlieue, s'admire devant le miroir :

Bon, pour en revenir à *Sergio Tacchini*, tous les gamins dans le vent possédaient dans leur garde-robe le modèle tout blanc, avec le liseré bleu et le logo à hauteur de poitrine. Le mec qui avait sur le dos ce survêt', sur la tête le bob *Kangol* et aux pieds les *Adidas Run DMC* ou les *Baldwin*, c'était un boss qui jouait dans la cour des grands. Même si le survêt était devenu marron tellement le mec l'avait squatté, ça restait un *Sergio Tacchini*, fringue de prestige. [...] Alassane se tenait debout, face au miroir. Il contemplait sur lui l'ensemble *Sergio Tacchini* en se disant que c'était un peu de ses grands frères qu'il portait sur lui (PC, 39).

Cet extrait nous montre en fait que les jeunes de banlieue des romans sont avant tout des *jeunes*. Puisque tel ou tel apparat lui confèrent un statut de « boss qui jou[e] dans la cour des grands » (PC, 39), les vêtements d'Alassane se conçoivent comme des

²⁹ Selon Philippe Boyer, l'usage du vêtement en littérature sert à « fixer l'attention » : « Manteau, veste, robe, chaussure ou pantoufle, accessoires ou même un simple geste dès lors qu'il suffit à fixer l'attention. Il ne manque pas d'écrivains pour s'être occupés de la garde-robe de leurs personnages, non pas tant pour leur tenir chaud ou ne pas les laisser nus, que pour les offrir, avec les intentions les plus diverses, au regard de l'autre. Signe d'appartenance au groupe, au clan ou au grand monde par les jeux subtils de la mode du jour, exigeant d'abord la ressemblance, avant que l'on puisse se permettre d'y adjoindre la singularité des petites différences, d'un accessoire, d'une variante de couleur ou d'un pli » (Boyer, 2001, 153).

marqueurs de l'assimilation à un groupe, d'une sociabilité. Selon les époques et les zones géographiques, seules changent les modalités de cette sociabilité. Par exemple, les « Adidas Run DMC » évoquées dans l'extrait ont été populaires auprès des jeunes fans de hip-hop des années 90, tandis que les *Adidas Stan Smith* sont très appréciées par les adolescents d'aujourd'hui. Comme les autres adolescents de son âge, Alassane utilise l'habit comme un moyen d'expression et de présence au monde. Le vêtement devient fédérateur : du seizième arrondissement de Paris aux grands ensembles de Sarcelles, les adolescents prennent le temps de se vêtir avec soin.

Le style vestimentaire, qui offre aux jeunes un moyen de se dire, leur permet aussi de transcender leur condition de jeune de banlieue et de répondre à la crise d'identité à laquelle ils font face. Par son caractère réversible, il devient ainsi un outil d'apprentissage, de communication et d'affirmation. Il indique un repère facilement accessible pour ces jeunes gens en période de transition. Les personnages sont avant tout des adolescents pour lesquels le vêtement est un sanctuaire, un outil modulable et aux usages multiples. Comme pour Alassane dans *Du plomb dans le crâne*, qui hérite des vêtements riches d'histoire de son grand frère, l'habit devient un objet d'initiation en même temps qu'une relique. Dans cet extrait de *Sarcelles-Dakar*, Djiraël décrit les expérimentations vestimentaires de son grand frère Tierno, lubies qu'il était contraint de suivre dans son enfance car leur mère continuait de les « habiller de la même manière » (SD, 68) :

Évidemment, nous n'avions pas du tout les mêmes goûts vestimentaires. J'ai dû me taper ses envies de jeans neige, de joggings, de pantalons en velours, de chaussures Baldwin et de 501 brut extralarges. Tout cela a cessé le jour où il s'est mis à porter des « jeans écharpes ». C'étaient des jeans qu'on trafiquait pour coudre des écharpes Burberrys dessus, sur toute la longueur de la jambe (SD, 68).

Les différents vêtements de Tierno (« pantalons en velours », « chaussures Baldwin » et « 501 brut extralarges » (*Ibid.*)), décrits comme extravagants par Djiraël, montrent la divergence de perception des deux jeunes quant aux habits qu'ils portaient. Si pour Tierno, ces tenues permettaient d'affirmer son identité et de montrer son élégance, Djiraël se sentait bridé à cause des vêtements choisis par son aîné. Le texte montre qu'à cette époque, la liberté vestimentaire de l'un devenait en quelque sorte le calvaire de l'autre. Le vêtement cristallisait en fait des tensions aiguës entre les deux frères qui étaient « toujours en train de se bagarrer » (*Ibid.*). Djiraël remarque à propos de leur similarité vestimentaire : « On pourrait croire que tous ces facteurs nous avaient rapprochés, mais c'était tout le contraire. Nous étions différents en tout point ; je dirais même plus, je détestais tout ce qu'il aimait, et c'était réciproque. » (*Ibid.*). De la même manière qu'un corps porte les marques du temps et la vie (rides, cicatrices...), le vêtement s'imprègne des expériences, des déceptions ou des craintes des jeunes. Les « écharpes Burberry » (SD, 68) cousues sur les jeans de Tierno, ou le modèle de survêtement Sergio Tacchini « tout blanc, avec le liséré bleu à hauteur de poitrine » (PC, 39) témoignent de leur besoin de conformisme et d'intégration. Les différences de « goûts vestimentaires » (SD, 68) entre l'aîné Tierno et son petit frère Djiraël, peut-être dues à l'écart générationnel et à l'évolution rapide des modes, signalent aussi les effets du temps qui passe. Comme le corps, l'habit est un bien dont les jeunes des romans prennent soin et qui vieillit avec eux, il est le prolongement d'une enveloppe corporelle qui témoigne du passé et du patrimoine culturel. Il ne se rapporte plus au seul individu qui le porte, mais évoque aussi des sens implicites. Dans *Du plomb dans le crâne*, Alassane porte l'« ensemble Sergio Tacchini »

(PC, 39) légué son grand frère pour se rendre aux révoltes qui secouent sa cité, un habit qui concentre à la fois les histoires des jeunes mais également l'histoire des cités françaises, comme ici celle des révoltes de 2005. Chez Sané, le vêtement constitue donc un moyen d'accéder à certains pans de l'histoire contemporaine d'une France en marche, autrement difficilement audibles ou racontables. Dans le costume résident tout autant les craintes, les attentes et les revendications d'une, voire de plusieurs générations. Il expose un autre visage de la France, tout en soulignant la perpétuation d'un passé et d'une culture riches et dignes d'intérêt.

La sémantique du vêtement illustre par ailleurs le positionnement des auteurs vis-à-vis de la société dans laquelle ils évoluent. Pierre Zima rappelait à juste titre que :

L'écrivain ou l'écrivaine se constitue en tant que sujet en adoptant une attitude spécifique à l'égard des discours qui l'entourent et qui articulent (en tant que réalisations de sociolectes particuliers) des intérêts collectifs (Zima, 2009, 33).

En affirmant les sens historiques et sociaux de l'habit des jeunes de banlieue, Insa Sané prend position en tant que romancier. Il réfute les discours soutenant l'absence de patrimoine culturel des cités et devient, de la même façon que les jeunes protagonistes, un orateur de la banlieue dont le but est de révéler au monde une culture incomprise et méconnue. De son côté, dans plusieurs entretiens, Faïza Guène avouait regretter que l'on ne parle de la banlieue que pendant les périodes de crises ou de mobilisations médiatisées, comme par exemple lors des évocations de l'association « Ni putes, ni soumises », des violences commises contre les femmes dans les quartiers populaires ou des débats autour de la place du voile islamique dans l'espace public. En proposant, comme Sané, une histoire alternative de la banlieue dans laquelle les protagonistes ne se définissent pas

seulement en tant que délinquants, agresseurs ou prosélytes, Guène correspond à la définition de l'écrivain proposée par Zima : un acteur qui « adopt[e] une attitude spécifique à l'égard des discours qui l'entourent » et contribue aux « intérêts collectifs » (*Ibid.*).

Au-delà de ses inscriptions comme objet d'élégance et instrument social, l'habit chez Sané peut revêtir des fonctions paradoxales. Dans cet extrait de *Gueule de bois*, le vêtement constitue le marqueur de l'appartenance au groupe, mais également l'une des causes de la marginalisation :

Un soir, les trois potes avaient bougé à l'Iguane, un pub brésilien sur Paris. À l'entrée, déjà, ils avaient failli se faire recalier. Pourquoi ? Parce que Monsieur Samir s'était pointé avec son survêtement Lacoste vert des grands soirs, son éternelle banane en cuir de la même marque autour de la taille, sa casquette du dimanche frappée du sempiternel crocodile et bien, entendu, ses Nike TN Requins déchirées aux pieds (GB, 42).

Les jeunes, en quittant leur cité pour se rendre au centre-ville de Paris, ont basculé d'un statut majoritaire (celui de jeune dans une banlieue) à un statut minoritaire (celui de jeune de banlieue dans un quartier du centre-ville). Lorsqu'ils se trouvent entre eux dans la banlieue, le survêtement est en effet un vêtement banal, voire recommandé, et assure l'inclusion dans le groupe. La tenue portée par Samir témoigne simultanément de son rejet d'une culture dominante (l'habillement policé des habitants de Paris *intra-muros*³⁰) et de son intégration dans une sous-culture, la société qu'il s'est choisie. Sa tenue vestimentaire le distingue clairement de l'habillement standard des gens du centre-ville et d'un simple

³⁰ Par le biais de leur habit, les jeunes de banlieue qui rejettent les codes vestimentaires de l'aristocratie et de la bourgeoisie pourraient être considérés comme des *dandies* de leur temps.

coup d'œil, son statut de jeune de banlieue est facilement décelable³¹. Ce bouleversement, qui pourrait donner lieu à des sentiments de malaise ou de décalage, est dépassé par les protagonistes. Samir détourne cet événement à son avantage : l'habillement pour la sortie au pub apparaît comme une performance, une occasion d'affirmer son identité, sa virilité et sa fierté. Pour Samir, son vêtement est à la fois habituel et quotidien, mais il est également une tenue spéciale, un appareil « des grands soirs » (*Ibid.*). L'habit se conçoit pour lui comme une parade, une affirmation de son élégance et de sa prestance. À travers la combinaison des différents éléments de sa tenue, le personnage montre le caractère unique et original de son style.

Toutefois, la tenue de Samir, complétée par des chaussures en mauvais état - des « Nike TN Requins déchirées aux pieds » (*Ibid.*) - et exclusivement de la marque Lacoste, une enseigne très populaire chez les jeunes des banlieues françaises³², devient ridicule et crée un comique de situation. Le narrateur précise en effet que c'est en raison de cette tenue, dont le personnage paraît si fier, que le trio a manqué de « se faire recalier » (*Ibid.*)³³. Le vêtement incarne, comme la banlieue, cet « espace paradoxal » dont parle Tchumkam (Tchumkam, 2013, 105), où il est simultanément le moyen de l'inclusion (le sésame pour accéder à un lieu sélectif, ici un pub du centre parisien) et le prétexte de

³¹ Anna Favrichon note en ce sens l'importance de la « lecture du vêtement du personnage » par les individus susceptibles de le remarquer : « Chaque classe sociale impose ses signes vestimentaires, qui sont, à l'intérieur du groupe, autant de marques de reconnaissance. Cependant ils resteraient lettre morte s'ils n'étaient pas déchiffrés par le regard d'autrui, du supérieur ou de l'inférieur » (Favrichon, 1987, 49).

³² De nombreux articles de presse font en effet état de l'attribution de cette marque par les jeunes de banlieue, qui en font un « uniforme de la banlieue ». L'article du journal *Le Monde* du 11 juin 2013 et intitulé : « Les marques cherchent à créer des communautés qu'elles ne contrôlent pas toujours » aborde cette question. La totalité de l'article est disponible à l'adresse suivante : http://www.lemonde.fr/m-styles/article/2013/06/11/les-marques-cherchent-a-creer-des-communautes-qu-elles-ne-controlent-pas-toujours_3427703_4497319.html.

³³ Hervé Tchumkam remarque à propos de l'espace de la banlieue : « La banlieue devient un espace paradoxal, pas entièrement à part mais pas non plus pris en compte, oscillant entre exclusion et inclusion dans la sphère sociale française » (Tchumkam, 2013, 105).

l'exclusion. L'habit situe donc le personnage dans un entre-deux ambigu : un espace fluctuant aux frontières mouvantes que les jeunes quittent ou investissent, et qui, en fonction des situations, leur vaut admission ou rejet.

L'extrait semble aussi suggérer que le survêtement Lacoste est une tenue au raffinement discutable et peu appropriée pour une sortie au centre-ville. Celui revêtu par Samir lui permet d'être à l'aise et en accord avec son identité : au-delà de la simple expression d'une présence, il lui sert de carapace, de moyen de se prémunir d'un environnement hostile. Dans *Du plomb dans le crâne*, les chaussures dépareillées de Prince - « une chaussure beige *Timberland* bûcheron au pied droit et une basket *Air Force* au pied gauche » (PC, 86) - ou le survêtement de Samir constituent un rempart entre leur personnage et le monde extérieur. Les différents vêtements portés par les protagonistes les rattachent à la communauté à laquelle ils s'identifient. Comme le souligne Aurélia Mardon, la tenue vestimentaire des jeunes est l'affirmation d'une appartenance sélective, le survêtement de sport et les baskets étant associés à une culture de la rue et à la musique rap :

Dans ces affichages stylistiques, le recours aux marques est primordial. Chaque style va de pair avec une ou plusieurs marques. Aucune confusion n'est permise si l'on veut faire preuve d'authenticité. [...] [L]e style « ricain », qui est associé à la musique hip-hop noire américaine, le rap ou le R&B qui est présent au collège Juliot, passe par le recours à de nombreuses marques de vêtements de sport (Mardon, 2015, 86).

La sélection des marques portées par les jeunes dans les romans est en ce sens significative, les personnages choisissant systématiquement des marques associées à une culture « du bitume », au rap et au hip-hop, tels que « Lacoste » (SD, 102), « Sergio Tacchini » (PC, 39) ou « Nike » (GB, 42). Comme certaines de leurs pratiques langagières (emprunts à l'anglais, références au rap des côtes ouest et est de l'Amérique),

le vêtement témoigne de la fascination des jeunes personnages pour les États-Unis et la « musique hip-hop noire américaine » (Mardon, 2015, 86). Dans *Sarcelles-Dakar*, l'importation par Djiraël des modèles les plus récents directement des « States » (SD, 102) montre que le mode de vie américain est une référence culturelle incontournable pour ces jeunes. De plus, leurs choix vestimentaires indiquent une forme de déterminisme générationnel : les « Sergio Tacchini » et autres « Nike Air Max » qu'ils portent les motivent à agir et à s'afficher comme des « jeunes de banlieue ». Selon Philippe Hamon, « les descriptions du physique et du vêtement » font partie des procédés stylistiques qui peuvent « venir accentuer la redondance globale de l'énoncé et accentuer la prévisibilité du récit, donc la détermination des personnages » (1972, 109). D'une certaine manière, l'habit rend prévisibles les péripéties de la vie des personnages et le déroulement du récit. L'image que renvoient les jeunes semble aussi confirmer certains de leurs actes (petits trafics, délinquance, incivilités, etc.). À ce titre, l'habit masculin incarnerait une forme d'ethos pré-discursif, évoqué par Ruth Amossy dans *La présentation de soi : ethos et identité verbale* :

Il ne s'agit pas ici de la façon dont l'orateur se donne à voir dans son discours, mais de ce que l'on sait déjà de lui, de l'estime dont il jouit auprès de ses concitoyens. L'ethos renverrait avant tout à l'homme qui prend la parole et à l'image que s'en font les auditeurs en fonction de ses actes passés (Amossy, 2010, 15).

Ne renvoyant pas, comme chez Amossy, aux actes passés d'un individu mais à l'image véhiculée par l'ensemble des jeunes de banlieue, l'identité des personnages se construit préalablement par l'habit, avant même la prise de parole. Bien que cette « classification vestimentaire » semble initialement chargée de tous les attributs négatifs du stéréotype, elle se trouve, là encore, détournée par les jeunes de banlieue afin de leur

assurer une forme d'élévation. Grâce à l'habit, Samir, Djiraël ou Alassane obtiennent une voix, un moyen d'affirmer leur différence et leur singularité. L'habit traduit ainsi le dédain des protagonistes à l'égard d'une société qui les rejettent ou les jugent « en fonction des actes passés » (*Ibid.*) d'autres jeunes. Par le biais de l'habit, les jeunes manifestent leur refus de se contenter des marges du centre parisien et saisissent l'occasion de se faire remarquer dans une société qui attendrait d'eux qu'ils se fassent discrets. Dans *Du plomb dans le crâne*, Prince, récemment libéré de prison et affichant « une vraie dégaine de péqueneaud » (PC, 68), vient de s'acheter des vêtements plus en adéquation avec son identité à Châtelet-les-Halles. Il arrive, dans cette scène, dans le 8ème arrondissement de Paris :

Les portes du RER E s'ouvrirent, larguant Prince sur le boulevard Haussman, à Saint Lazare. Jean délavé *Diesel*, pull jaune *Von Dutch*, blouson *Avirex*, une chaussure beige *Timberland* bûcheron au pied droit et une basket *Air Force* au pied gauche, grosse paire de lunettes noires à montures jaunes *Versace* sur le nez, chaîne en or au cou et deux montres au poignet, démarche à la « Huggy les bons tuyaux » : notre héros s'était payé une allure de pimp (PC, 86).

L'« allure de pimp » (*Ibid.*) de Prince, associée à son port de chaussures dépareillées, rend indéniablement le personnage remarquable dans la foule parisienne. Jeune schizophrène et individu qui ne souhaite rien faire comme les autres, le style loufoque de Prince signale à tous l'excentricité assumée du personnage. En refusant de porter comme tout le monde deux chaussures similaires, il revendique une forme de liberté, d'anticonformisme et d'indépendance d'esprit. Mais ce style vestimentaire l'expose aussi au stéréotype, car la lecture de l'habit confirme « ce que l'on sait déjà » (Amossy, 2010, 15) des jeunes comme lui. La vue des chaussures dépareillées assure qu'il s'agit bien de Prince et informe également les interlocuteurs potentiels du caractère désaxé

et prêt-à-tout du personnage. On apprend en effet que « Prince, lui, passait son temps à ça : dégénérer » (PC, 72). De la même façon dans *Du Plomb dans le crâne*, la tenue d'Alassane, héritée de son grand frère, permet à Prince de reconnaître l'adolescent :

Prince lui lança un sourire railleur. Le visage de ce même lui était étrangement familier. Il fit travailler sa mémoire. Le survêtement *Sergio Tacchini* et le teddy *Schott* le mirent sur la voie...
- Merde ! Mais t'es le frère de Djiraël ! (PC, 134).

Le vêtement devient une sorte de démarche, une particularité physique, un indicateur de l'identité des protagonistes. Le « survêtement *Sergio Tacchini* et le teddy *Schott* » certifient ce que l'observation du « visage familial » (*Ibid.*) n'avait pas permis de confirmer : Alassane est « le frère de Djiraël ». Le fait que les romans signalent la transmission des vêtements d'une génération à l'autre (de Tierno à Djiraël, de Djiraël à Alassane) inscrit l'habit dans une forme de lignage familial et de reconnaissance du clan : on finit par savoir que telle famille s'habille de telle façon, porte telle marque ou tel accessoire. L'habit est un attribut adopté par le groupe (familial, amical, social), qui participe également à la bonne cohésion entre les différents membres.

Pour les jeunes, victimes de différentes formes de discrimination (contrôles au faciès, mauvais traitement de la part des forces de l'ordre, insultes racistes³⁴) le vêtement pourrait aussi constituer un moyen de supporter la violence subie, voire de la transformer

³⁴ Dans *Du plomb dans le crâne*, Tierno est au volant de sa Mercedes lorsqu'il subit un contrôle de police : « Allez, avoue. C'est avec l'argent de la drogue que t'as réussi à te payer cette bagnole, lança l'agent » (PC, 119). Dans *Sarcelles-Dakar*, Djiraël raconte une altercation avec un groupe de jeunes tandis qu'il marche avec sa petite amie Farah : « Ils ont commencé à raconter des trucs en arabe ; je captais pas ce qu'ils disaient, mais Farah est devenue rouge. Je l'ai prise par le bras pour qu'on s'esquive, mais ils nous ont bloqué le passage. Y'en a un qui a sorti : « T'aimes la bite des karlouches, hein! » (SD, 92).

en facteur résilient, comme en témoigne cet extrait de *Gueule de bois* où Djiraël a une discussion avec Abi, sa mère :

- Tu crois que je peux espérer quoi, ici ? Depuis qu'on est tout petits, papa et toi, vous nous dites de ne pas nous faire remarquer. Mais on est noirs, et ça, les Blancs le remarquent. Les flics le remarquent, les patrons le remarquent. Notre couleur, ils nous la font payer comme si on était des violeurs ou des tueurs d'enfants (GB, 194).

L'origine ethnique des jeunes de banlieue du corpus est systématiquement extra-européenne. Dans cet extrait, la répétition du verbe « remarquer » souligne le poids de l'origine ethnique en France, la violence pour une couleur de peau qu'« on fait payer comme [à] des violeurs ou des tueurs d'enfants » (*Ibid.*). Pour Abi, c'est l'acquisition de diplômes qui permet aux jeunes de renverser les perceptions négatives des autres et également d'acquérir une meilleure estime de soi : « Tu sais très bien que dans ce monde, un Noir c'est *rien*. Et sans diplôme, un Noir c'est un moins que rien » (*Ibid.*). La couleur de la peau est ainsi perçue comme un habit que l'on ne choisit pas et que l'on ne peut jamais quitter. Quels que soient les efforts fournis par les banlieusards dans leur comportement ou leur éducation, les « flics », « les patrons » « remarquent » (*Ibid.*) leur couleur de peau, les jugent et les stigmatisent à cause d'elle. Or, le vêtement clinquant et soigné permet aussi de « [se] faire remarquer » (*Ibid.*) et de s'affirmer : on peut le changer, le personnaliser, le choisir, le déformer. En portant certains habits de manière inédite, les jeunes affichent leur mépris et leur défiance des règles arbitraires, des jugements stéréotypés, des discours dominants et des principes infondés (par exemple la tenue d'un individu suffit à le transformer en voyou). En réponse aux discriminations subies en raison d'un paramètre sur lequel ils ne possèdent aucun contrôle (leur appartenance ethnique), ils

effectuent par l'intermédiaire de la tenue un choix riche de sens : affirmer leur identité en toutes circonstances.

L'habit des jeunes revêt par ailleurs différentes significations selon le contexte et le groupe culturel. Dans *Gueule de bois*, le « survêtement Lacoste » (GB, 42) ont des connotations des connotations opposées pour le personnage de Samir et pour les autres. À ses origines, la marque de prêt-à-porter haut de gamme Lacoste est en effet destinée à une clientèle aisée et les collections sont inspirées de la pratique du tennis. Néanmoins, chez Sané, le port du survêtement Lacoste par Samir devient clownesque et perd toute connotation luxueuse³⁵. Pour certains, les vêtements des adolescents (le survêtement, la capuche, la casquette) représentent le problème de la jeunesse des banlieues et cristallisent les maux qu'ils suscitent : la méfiance, la révolusion ou la crainte. Ces représentations sont transformées dans les textes littéraires en motifs narratifs, comme le souligne Marc Angenot :

La littérature n'est justement pas seule dans un coin, ni « hors du siècle », qu'il s'agisse de roman réaliste ou moderniste, ou de poésie cubiste ou surréaliste: elle est ce discours qui, présent dans le monde, vient prendre

³⁵ Dans cet extrait d'un article du journal *Le Monde* du 11 juin 2013 intitulé : « Les marques cherchent à créer des communautés qu'elles ne contrôlent pas toujours », la journaliste Aude Lajaunias fait une remarque intéressante à propos de l'usage de ce « survêtement Lacoste » (GDB, 42) par les jeunes de banlieue : « Le cas de Lacoste est assez parlant. [...] Les vêtements Lacoste, particulièrement le polo mais aussi les casquettes et le survêtement, ont été réappropriés par une population que la marque n'avait pas du tout envisagée comme sa clientèle possible : les jeunes de banlieue (moins huppée évidemment) adeptes de rap. Un groupe comme Arsenik, qui s'affichait avec du Lacoste, a fait que son public se rendait aux concerts habillés comme les membres du groupe ; en d'autres termes en Lacoste. Assez ironiquement, ils détournent d'ailleurs de manière assez spectaculaire les codes d'élégance discrète associés à Lacoste : eux arboraient le total look des pieds à la tête, d'une manière extrêmement voyante. Cette appropriation a été considérée comme gênante par la marque, même si dans un premier temps ses responsables se sont déclarés heureux de voir leur cible de consommateurs élargie. Leur véritable crainte était avant tout d'ordre économique. Les vêtements Lacoste étaient des symboles statutaires classiques, caractéristiques d'un certain milieu social élitiste. Or, si un groupe aux origines populaires a accès au même symbole statutaire, ce dernier perd toute valeur. D'où la peur de Lacoste de voir sa clientèle originelle de se tourner vers la concurrence ». La totalité de l'article est disponible à l'adresse suivante : http://www.lemonde.fr/m-styles/article/2013/06/11/les-marques-cherchent-a-creer-des-communautes-qu-elles-ne-controlent-pas-toujours_3427703_4497319.html

la parole et travailler avec « les mots de la tribu » après que tous les autres discours aient dit ce qu'ils avaient à dire, et notamment les discours de certitude et d'identité; elle est ce qui semble avoir mandat de les écouter, d'en répercuter l'écho et de les interroger en les confrontant (Angenot, 2002, 13).

L'œuvre de Sané, en recyclant « les mots de la tribu » (*Ibid.*), se conçoit comme une confrontation avec le monde présent. Le vêtement masculin y symbolise un monde qui ne veut pas des jeunes banlieusards : il figure une société qui se pense, se décide et se construit sans eux. En dénonçant le manque d'inclusion des jeunes, de même que les jugements constants dont ils font l'objet, l'habit pointe du doigt les stigmatisations du système dominant. À la suite des discours médiatique, politique et philosophique sur la banlieue, la littérature intervient à son tour en proposant un point de vue alternatif. Les textes mettent en lumière les enjeux identitaires et les contradictions du discours social sur les banlieues. « [A]près que tous les autres discours aient dit ce qu'ils avaient à dire » (*Ibid.*), les jeunes personnages prennent la parole grâce à leurs tenues et exposent leur propre vision de leur réalité et de leur société.

Cette vision stigmatisante des banlieusards semble faire écho à la description d'Alain Finkielkraut qui, à la suite des émeutes de novembre 2005, désigne les jeunes des cités comme une entité violente et avide de biens matériels :

Et ces gens qui détruisent les écoles, que disent-ils en fait ? Leur message n'est pas un appel à l'aide ou une exigence de plus d'écoles ou de meilleures écoles, c'est la volonté de liquider les intermédiaires entre eux et les objets de leurs désirs. Et quels sont les objets de leurs désirs ? C'est simple : l'argent, les marques et parfois des filles (Finkielkraut, entretien avec le journal *Haaretz*, 18 novembre 2005).

Ces déclarations, qui affirment de manière simpliste l'obsession malsaine des jeunes de banlieue pour les marques, nient l'existence des fonctions multiples et

complexes du vêtement. La littérature se conçoit comme une réponse aux allégations de Finkielkraut. Face aux « paroles de pierre » (Castel, 2006, 799) que le philosophe évoque et prétend décrypter, le texte oppose une autre vision du monde. À travers ses signes identitaires, son rôle social ou son imprégnation des expériences des banlieusards, l'habit devient un langage social qui concurrence tous les autres discours sur les jeunes. Tandis que pour les jeunes protagonistes, toute prise de parole dans l'espace public est difficile, le vêtement devient un moyen de communication à leur portée, un argument social qui participe à la reconstruction de leur ethos. Il ne se conçoit plus comme l'aveu d'une appétence pour les biens de consommation, mais devient pour les jeunes une possibilité de transcender leur condition, d'exister et de s'exprimer. L'habit masculin, par ses caractéristiques romanesques, se voit attribuer l'ensemble des fonctions discursives évoquées par Ruth Amossy :

Dans ces cadres de communication, le discours manifeste sa socialité par le choix d'un lexique, par ses codes et ses clichés, par ses argumentaires, par l'imaginaire social dont il se réclame et par les discours ambiants qu'il tisse dans sa propre trame. Il restitue les éléments verbaux d'ores et déjà imprégnés de significations et de valeurs sociales sous des formes nouvelles, parfois inédites, qui construisent une vision du réel tantôt conventionnelle et tantôt innovante, voire franchement révolutionnaire (Amossy, 2009, 116).

Comme c'est le cas du discours, le « lexique, [le]s codes et [le]s clichés, [l]es argumentaires, [l]'imaginaire social » (*Ibid.*) des personnages de jeunes se trouvent tissés dans le vêtement. L'habit porte alors un langage nouveau, original et illimité, qui légitime un discours alternatif sur la banlieue, une autre « vision du réel [...] franchement révolutionnaire » (*Ibid.*). C'est à partir de cette nouvelle qualification romanesque qu'il incarne aussi les idées, les joies et les douleurs des banlieusards : les jeunes ne sont plus

des énergumènes au comportement incompréhensible, mais des êtres pensants dont les actes prennent sens.

Chapitre II

Sémantique du vêtement féminin

1. Tissus, étoffes et falbalas

L'extrait suivant décrit Éléonore, un personnage de prostituée durant ses jeunes années dans *Daddy est mort... Retour à Sarcelles* :

Elle avait 20 ans et le monde à ses pieds. Elle avait connu les draps de soie dans des suites de velours et de marbre ; le satin délicat sur sa peau de pêche [...] Oui, toi, et tes épaules nues – la seule partie de toi dont l'étoffe n'était pas à faire des tissus de mensonges (DEM, 76).

Derrière la multiplication des termes issus du champ lexical du textile semble transparaître une volonté de faire de l'habit féminin le lieu de rencontres et de contradictions. Tout au long du roman sont mis en scène des tissus nobles ou bon marché, aux couleurs criardes ou chatoyantes, qui couvrent ou découvrent les femmes. Les textes décrivent le « satin délicat », les « veste », « manteau », « chaussures » (GB 151, GB, 157) , « le string et la burqa » (GB, 77) ou les « robes féériques » (GB, 91) que les femmes portent ou rêvent de porter. L'habit féminin partage certaines similitudes avec son équivalent masculin tout en se voyant attribuer des sémantiques nouvelles.

Chez Insa Sané, contrairement à leurs homologues masculins, les personnages féminins évoquent rarement eux-mêmes leurs tenues vestimentaires qui sont plutôt décrites dans la narration ou par les hommes. Cette « vue de l'extérieur » donne souvent lieu à des représentations manichéennes. Les jeunes femmes de banlieue des romans se

divisent en deux catégories : les filles respectables, qui regroupent les mères, sœurs et épouses des personnages principaux, et celles que nous appellerons les *urbaines*, des jeunes filles qui investissent l'espace de la rue ou les personnages de prostituées, présents dans chacune des œuvres de la *Comédie Urbaine*³⁶ de Sané.

Une constante apparaît d'emblée dans la description des personnages de jeunes urbaines et de prostituées : la façon dont elles sont habillées est systématiquement décrite avec détail : elles portent toutes des tenues courtes, moulantes ou décolletées et sont maquillées de manière prononcée. Dans *Sarcelles-Dakar*, une jeune passante remarquée par le narrateur Djiraël est décrite en ces termes :

Elle était mince, de taille moyenne. Elle avait une putain de belle gueule, un « délit de face yes », comme on dit dans notre jargon. En passant tout près de moi, elle m'a lancé un regard... Elle savait que je l'avais remarquée. J'aimais bien la façon dont elle était fringuée. Surtout le fuseau bien moultant. La cambrure de ses fesses aurait fait rougir le moins hétéro des hommes. Merde ! Elle était trop Schweppes (SD, 22).

Le fait que la rencontre entre la passante et le narrateur se déroule dans la rue est significatif. Contrairement aux épouses ou aux membres de la famille des héros, les personnages de prostituées ou de jeunes urbaines investissent constamment les espaces ouverts : la rue, les places publiques, les gares. À l'opposé des personnages féminins respectables qui ne sortent de la sphère privée que pour un motif précis (école, travail, courses), les urbaines vont et viennent dans l'espace public sans raison apparente. De la même façon que leurs homologues masculins, ces jeunes femmes errent à l'extérieur, elles « traînent ».

³⁶ Les quatre œuvres d'Insa Sané incluses dans notre corpus composent ce que l'auteur désigne comme sa *Comédie Urbaine*, une référence à la *Comédie Humaine* de Balzac mais également une affirmation de l'appartenance de son œuvre au patrimoine littéraire français.

L'extrait de *Sarcelles-Dakar* présente en outre plusieurs phénomènes linguistiques, notamment des exemples intéressants du « jargon » (*Ibid.*) des jeunes de banlieue. Djiraël affirme ainsi à propos de cette passante qu'elle est un « délit de face yes » (*Ibid.*), expression qui met en lumière le détournement d'une tournure de langage existante, le *délit de faciès*, phénomène dont les personnages des romans sont eux-mêmes victimes³⁷. Le contexte dans lequel est intégrée cette formule informe le lecteur de son nouveau sens, le « délit de face yes » devant probablement désigner une jolie fille, et attribue à ce néologisme une charge humoristique et positive inédite. En effet, l'expression se défait de sa connotation négative et perd ses liens avec les notions de violence, d'impuissance et d'humiliation. Ce déplacement sémantique opère aussi une réassignation syntaxique (on passe de la formule « subir/être victime d'un délit de faciès » à « être un délit de face yes »), qui ne se comprend et n'acquiert son nouveau sens qu'à travers sa graphie. Les jeunes modifient l'expression française initiale pour créer une formule qui intègre l'anglais et devient, comme eux, originale et cosmopolite. Le passage est représentatif de la diglossie linguistique qui caractérise les propos des protagonistes. Les jeunes puisent dans l'ensemble du capital lexical à leur disposition : ils alternent langage familier (« elle était fringuée ») et parler des banlieues avec usage de néologismes (« Elle était trop Schweppes »).

L'extrait est aussi riche en stéréotypes machistes : la passante ne semble vouloir rien d'autre que s'offrir au regard de Djiraël. La réification du personnage passe par la

³⁷ Dans *Sarcelles-Dakar*, on lit par exemple : « Youba est arrivé avec... vingt minutes de retard. Il m'a expliqué qu'il était à la bourre à cause d'un contrôle de police. - Les bâtards, ils m'ont demandé mes faffes. Quand je les ai filés, ils se sont mis à se marrer genre : « Tu t'appelles Jean-Michel Jacques ? Tu te moques de qui avec ta tête de Congolais ? Comment t'as réussi à trafiquer ces papiers ? ». Après, c'est parti en couille. Un de ces fils de pute m'a dit : T'es noir, t'as de gros yeux et en plus t'es laid. » » (SD, 24).

description connotée de son apparence physique : « Elle avait une putain de belle gueule », « La cambrure de ses fesses aurait fait rougir le moins hétéro des hommes » (*Ibid.*). Comme la passante de l'extrait, Alexandra, la « meuf officielle » (SD, 18) de Djiraël que ce dernier fréquente alors qu'il est amoureux de Farah, s'habille avec des vêtements courts et moulants : « Elle portait une micro-jupe plissée à carreaux noirs et blancs, un chemisier carrément décolleté, des bas en laine noirs et des chaussures noires à talons » (SD, 45). De la même façon que la passante du passage précédent, qui, pour le narrateur, s'offrait éhontément au regard d'autrui, Alexandra est un personnage qui s'octroie de nombreuses libertés et se joue des codes. Elle invite par exemple son petit ami Djiraël à dormir chez elle et est l'initiatrice de jeux sexuels : « Ferme les yeux et tiens-toi bien mon chéri » (SD, 46). Ses choix vestimentaires sont décrits en des termes connotant l'extrême et la démesure, elle porte en effet une « micro-jupe » et un chemisier « carrément décolleté » (SD, 45). Le caractère exagéré du lexique souligne l'influence de logiques patriarcales sur l'univers romanesque, le récit étant toujours décrit du point de vue des jeunes hommes de banlieue. Alexandra incarne une entité alternative à la figure de jeune fille de banlieue traditionnelle, une personne discrète, studieuse et obéissante, souvent dépeinte sous les traits de la « beurette ». À travers son habit, Alexandra refuse les codes patriarcaux, la soumission et l'annihilation. Elle affiche et exprime une féminité alternative qui ne se définit pas selon des critères établis par les hommes :

Ma réflexion a été interrompue par un cri de rage provenant du salon.
 - Qui c'est encore, cette poufiasse ?
 Alexandra avait fouillé dans la poche de ma Fly Jacket pour prendre des feuilles à rouler et, manque de bol, elle était tombée sur le numéro de téléphone de... Aïcha (SD, 47-48).

Alexandra n'hésite pas à s'exprimer avec familiarité et à dire ce qu'elle pense. Elle ne peut également retenir « un cri de rage » (*Ibid.*) lorsqu'elle découvre le numéro de téléphone d'une autre femme dans les affaires de son petit ami. Cette spontanéité l'oppose à Farah, la « beurette » qui semble toujours peser ses mots et agir avec une grande mesure. Dans un interlude, Farah dit ainsi : « J'avais envie de l'appeler à nouveau, mais je ne voulais pas donner l'impression de le harceler » (SD, 39). La scène avec Alexandra témoigne aussi de la certaine indépendance du personnage : la jeune femme est une fumeuse et fouille dans la veste de son petit ami « pour prendre des feuilles à rouler » (SD, 47-48), sans demander la permission de se servir. En exerçant son droit de se vêtir, d'agir et de s'exprimer comme elle le désire, le personnage figure un féminisme banlieusard contestataire et agissant.

Comme dans *Sarcelles-Dakar* à travers la description des tenues de la passante et d'Alexandra, cet extrait de *Gueule de bois* adopte également un langage très cru :

Les compères descendirent du véhicule. À mi-chemin du fast-food, ils croisèrent deux filles. La plus grande était passable, un peu frêle au goût de Freddy, la seconde ne méritait même pas qu'on lui crache à la gueule. Elle portait des bas résille et une minijupe, et franchement elle aurait dû s'abstenir, parce que ses cuisses de rugbyman avaient l'air de deux mérours obèses pris dans un filet de pêche. Quant à son visage, s'il était une énigme, c'était plutôt du genre mauvaise blague. [...] - Ouais, c'est ça... Barre-toi connasse, et va te foutre des doigts, c'est tout ce que tu peux espérer te prendre dans la chatte ! » (GB, 112).

Comme les autres personnages de femmes investissant l'espace de la rue, cette passante porte des vêtements courts et décrits en des termes négatifs. À l'instar de la passante de l'extrait précédent, la tenue de cette femme est dépeinte à travers les yeux du héros et ainsi dépossédée de sa propre énonciation. Il est aussi suggéré que ce ne sont pas

ses goûts personnels qui régissent ses choix vestimentaires, mais qu'elle est vêtue dans une logique de séduction, une tentative de plaire qui devient un motif de moquerie. Les jeunes de banlieue semblent également critiquer la volonté d'une prise de pouvoir trop importante par les femmes, voire l'inversion des rôles qu'elles entendent opérer. Les personnages féminins qui initient le jeu de la séduction, un processus dont les narrateurs masculins pensent qu'il devrait normalement être pris en charge par les hommes, sont ainsi systématiquement déçus de la catégorie des femmes respectables. Les urbaines refusent toutefois les limites imposées par des discours et des comportements préétablis. Comme les garçons, elles rejettent la catégorisation pour affirmer leur individualité. Le vêtement devient pour les femmes un moyen de s'assumer et de s'épanouir, d'afficher une certaine puissance ou d'exprimer leurs choix et leurs idées en refusant une identité imposée.

Cette prise d'indépendance est ouvertement critiquée par les jeunes des romans. Ainsi, contrairement aux personnages masculins qui peuvent être défiés pour leur mauvaise maîtrise de la langue, comme Samir, ou leur immaturité, comme Djiraël, c'est toujours sur leur apparence et leur style vestimentaire que les urbaines sont attaquées. Tandis que l'affirmation de l'hypervirilité des garçons à travers leur vêtement est perçue comme quelque chose de positif, l'hypersexualisation des tenues des femmes est systématiquement dénoncée, combattue, attaquée en des termes parfois grossiers. Ce déchaînement de violence verbale traduit une réaction à un tabou brisé par les femmes : celui de l'affichage public de leur sexualité. Marina Censi remarque à propos de l'usage du corps en littérature :

Le corps, qui apparaît notamment dans la dimension de la sexualité, est utilisé pour révéler les dynamiques de pouvoir à la base des relations

hétérosexuelles. L'univers des personnages est partagé entre ceux qui subissent la domination, et ceux qui l'exercent. L'univers des femmes est nettement séparé de celui des hommes, et aucune possibilité d'établissement d'une véritable relation n'est envisagée (Censi, 2016, 91).

Chez Sané, le vêtement féminin témoigne des « dynamiques de pouvoir à la base des relations hétérosexuelles » (*Ibid.*). Les personnages de jeunes de banlieue, bien qu'appartenant eux-mêmes également à un groupe dominé, affichent devant les urbaines leur position de dominant et se proclament comme les garants de la bonne conduite des jeunes femmes. L'habit des urbaines permet aux hommes d'affirmer une forme de puissance et le renversement, au moins temporaire, des rôles établis. Au-delà de son illustration des rapports de force en place dans le roman, le vêtement féminin opère une démarcation nette entre les différents univers. En effet, pour les jeunes de banlieue, le monde des urbaines paraît inaccessible, frivole et lointain. Par leurs costumes, les urbaines se distancent, à l'opposé des hommes, de l'univers banlieusard, un milieu d'où elles sont souvent originaires et qu'elles jugent machiste et sans fantaisie.

Les urbaines paraissent également inspirer une forme de crainte aux jeunes hommes. Dans les textes de Sané, « la peur de la putain » pourrait être interprétée comme la phobie des jeunes de banlieue d'une perte de leur honneur. La dignité des hommes semble directement reliée à la réputation et au prestige des femmes de leur cercle familial. Cette hypothèse se vérifie à travers Daddy, un beau et talentueux jeune homme qui paraît promis à un riche avenir. Toutefois, comme maudit par la condition de sa mère, une ancienne prostituée, Daddy mourra assassiné à la fin de *Sarcelles-Dakar*. Cette scène montre bien le caractère décisif de la filiation matrilineaire chez les banlieusards de Sané :

La vérité, aiguisée par les railleries, trancha les oreilles du petit Daddy.
 - Haaan, t'as même pas de maman, toi !
 Sans s'expliquer réellement pourquoi, Daddy fut pris d'une colère terrible. Il savait seulement que les autres mômes de la cité avaient quelque chose que lui n'avait pas : une maman. Et ça devait certainement servir à quelque chose, sinon pourquoi aurait-il été la risée des autres ?
 (DEM, 111-112).

Les jeunes comme Daddy qui ne sont pas issus d'un lignage respectable semblent condamnés à l'échec. Les « autres mômes de la cité », qui n'ont en réalité pas grand-chose, possèdent tout de même ce que l'adolescent « n'[a] pas : une maman » (*Ibid.*). Prince et Sonny, dont la mère est une ancienne prostituée cocaïnomane, connaîtront également une fin tragique (suicide par arme à feu). La bienséance des femmes de la famille semble dès lors constituer une valeur sûre et une richesse symbolique à préserver. Farah, qui en tant que compagne de Djiraël appartient au cercle familial des héros, s'oppose aux personnages d'urbaines. Elle adopte systématiquement un langage soutenu, mesuré et ses tenues vestimentaires ne sont jamais rapportées. Dans *Sarcelles-Dakar*, elle prend ainsi le rôle de narratrice lors d'un court chapitre : « Il faisait froid. Il allait sans doute bientôt pleuvoir, mais ce n'était pas pour cette raison que j'étais contrariée » (SD, 39). Farah fréquente en outre l'université et ne se promène pas dans la rue sans raison apparente. À l'opposé d'Alexandra, une urbaine qui reçoit son petit ami, Djiraël, pour une nuit dans *Sarcelles-Dakar*, on apprend que Farah s'attirerait de nombreux problèmes si elle recevait sur la ligne fixe de son domicile l'appel d'un homme³⁸.

Le portrait général de Farah fait d'elle l'incarnation de la figure de la « beurette » que nous évoquions plus haut. Par un effet de miroir, les jeunes urbaines mettent en valeur la respectabilité des autres personnages féminins. Ainsi, parce qu'« une femme qui

³⁸ « Si un mec appelait chez [Farah] et tombait sur son père, elle était morte. [...] Si ses frères apprenaient que je l'avais appelée, j'étais mort. » (SD : 45).

est une putain n'est plus une femme [a woman who is a whore is a woman no longer] (Mudge, 2000, 225) », les urbaines affichent la nette séparation entre elles et les autres personnages féminins du récit. Cette scène de *Gueule de bois* décrit la tenue aux allures royales d'Abi, la mère des personnages principaux, et offre l'une des rares descriptions de l'habit des femmes du cercle familial :

Elle irradiait, des dizaines de pierres précieuses brillant dans ses yeux couleur saphir. Avec cette robe safran et la joie qu'elle dégageait, Abi était si fascinante. Djiraël l'observa plus attentivement. Il ne l'avait pas vue aussi coquette depuis la disparition de son père – le lendemain de sa mort, elle avait troqué ses habits de femme épanouie pour le bleu de travail des mères esseulées (GB, 69).

La description du vêtement d'Abi contraste nettement avec celle des tenues des jeunes urbaines. Rapporté uniquement en des termes positifs, le portrait de cette matriarche est idéalisé. Abi est une reine parée de « safran », ses yeux sont des « pierres précieuses », des « saphir[s] » (*Ibid*). Aux yeux des héros de la saga de Sané, Abi est un personnage central, essentiel à l'harmonie et à la cohésion de la famille. Son portrait, empreint de sacré, est à la hauteur de l'importance de la figure matriarcale pour les personnages de jeunes de banlieue. Le vêtement d'Abi met ainsi en lumière son élégance, sa grâce naturelle et sa dignité. Contrairement aux personnages d'urbaines, la matriarche revêt des étoffes nobles et couvrantes. Par son costume, elle contribue également à une forme d'élévation de la culture des origines, à l'opposé des urbaines qui adoptent un style vestimentaire occidentalisé. L'habit renforce les caractéristiques positives des femmes du cercle familial, en mettant en avant leur élégance, leur prestige et leur bonne assimilation de normes sociales traditionnelles.

Chez les urbaines et de prostituées, de la même façon que le vêtement des jeunes hommes de banlieue qui se voit décrié pour son assimilation à la banlieue et à une culture de la rue, les tenues vestimentaires sont critiquées parce qu'elles évoquent des milieux socialement désapprouvés (l'univers libertin ou le monde du travail du sexe notamment). Le vêtement féminin fait toutefois l'objet de différentes lectures par les personnages des romans. Selon Catherine Kerbrat-Orecchioni, la valeur axiologique d'un terme peut varier selon les énonciateurs :

La valeur axiologique d'un terme – ou plus précisément, pour ne pas compliquer encore le problème en y ajoutant celui de la polysémie, la valeur qui s'attache à l'un de ses sémèmes – peut être plus ou moins stable ou instable. C'est-à-dire qu'à côté des termes qui sont clairement marqués, au sein de ce « diasystème » intégrateur de tous les « lectes » d'une connotation positive ou négative, d'autres ne reçoivent une telle connotation que dans un dialecte, sociolecte ou idiolecte particulier (Kerbrat-Orecchioni, 1980, 76).

L'affirmation de Kerbrat-Orecchioni s'applique de façon pertinente à l'habit des personnages féminins. Nous avons précédemment démontré que le survêtement de marque était associé à une forme d'aisance financière, voire à l'univers du luxe dans le discours des personnages masculins, et était parallèlement décrié et perçu comme « l'uniforme de la racaille » dans d'autres argumentations. Selon les discours, la connotation du vêtement des femmes se voit aussi modulée. Tandis pour les personnages féminins, les mini-jupes ou les décolletés se conçoivent comme l'expression d'un refus de soumission, ces vêtements se voient attribués une forte charge négative dans le sociolecte des jeunes de banlieue. L'habit des femmes traduit ainsi les positions énonciatives parfois contradictoires des différents locuteurs. Dans le discours des femmes, le terme d'habit féminin demeure stable et associé à des notions positives, telles le style et la prestance. Dans cet extrait de *Sarcelles-Dakar*, Alexandra questionne son

petit ami Djiraël sur sa tenue : « Alors comment tu me trouves ? T'aimes bien mon haut ? Et ma jupe ? Je l'ai achetée chez Kookaï » (SD, 45).

À l'opposé de cette présentation, dans *Gueule de bois* Farell perçoit comme suit la tenue d'une « entraîneuse » (GD, 40) dans un bar : « Elle portait une jupe ras la fouffe, un haut décolleté qui peinait à museler des nibards gonflés à l'hélium » (*Ibid.*). La valeur axiologique de la désignation de l'autre, mentionnée par Kerbrat-Orecchioni, n'est instable³⁹ et connotée négativement que dans la sphère sociolectale des jeunes garçons de banlieue. Pour eux, l'habit féminin est le signe de la perte, voire de la volonté de se conformer à des valeurs et un mode de vie occidentaux, des modèles auxquels les banlieusards ne s'identifient pas et qu'ils rejettent⁴⁰. Derrière les tenues occidentalisées des femmes transparaît le malaise des personnages masculins. Les jeunes de banlieue, qui s'intègrent à une communauté par le vêtement, se voient en fait renvoyés à leur non-appartenance à la société dominante lorsqu'ils se trouvent face aux urbaines et à leurs extravagances vestimentaires. Selon Patricia Geesey, les femmes des banlieues sont souvent dépeintes dans les médias d'une façon plus positive que leurs homologues masculins (Geesey, 2011, 162). Dans les banlieues, on attribue ainsi aux femmes une meilleure intégration dans la société française (comme la figure du jeune « beur » vs la « beurette »). La confrontation avec les urbaines est pour les jeunes d'autant plus insupportable qu'elle souligne l'exclusion des hommes banlieusards. Au-delà de sa capacité à témoigner de l'indépendance des femmes, l'habit des urbaines expose la blessure identitaire des jeunes des romans. L'attitude et les choix vestimentaires des

³⁹ En effet, cette instabilité se justifie par la charge positive attribuée à l'habit des femmes du cercle familial dans le sociolecte des jeunes.

⁴⁰ Dans les romans de Sané, les jeunes de banlieue expriment en effet leur affection pour la culture du « pays d'origine » (Sénégal, Algérie, Antilles...) et leur volonté d'y être associés.

urbaines suscitent ainsi chez les jeunes hommes une impression de délaissement, au sens sentimental du terme, voire d'une trahison du pays d'origine.

Le vêtement féminin se perçoit dans cette optique comme le réceptacle des frustrations des jeunes hommes qui sont eux-mêmes critiqués et malmenés en raison de leurs choix vestimentaires. L'usage d'un langage grossier pour décrire les tenues des femmes se conçoit comme une critique détournée des jeunes de banlieue. Ces derniers adoptent des airs de caïd et insultent publiquement les personnages féminins :

« Carine était une *vraie* salope » (PC, 19), « Ouais, une meuf, si c'est pas ta sœur ou ta mère, c'est une pétasse » (PC, 28), « Putain, les mecs, quelle salope celle-là ! » (GB, 43), « Barre-toi connasse, et va te foutre des doigts, c'est tout ce que tu peux espérer te prendre dans la chatte ! » (GB, 112).

La description de l'attitude des jeunes se lit comme une rétrospection de la figure de l'adulte, métaphoriquement incarnée par le narrateur⁴¹. Le fait d'amplifier le caractère désastreux de la rencontre entre les jeunes et la gent féminine (injures, cris, menaces) est un moyen détourné de mettre en lumière l'immaturité de ces adolescents, mais également leur mal-être et les moyens par lesquels ils le contournent dans les romans.

2. Les pouvoirs de l'habit féminin

Lauren Cardon remarque dans son ouvrage *Fashion and Fiction : Self-Transformation in Twentieth-Century American Literature* que la description des tenues

⁴¹ Ce processus de rétrospection dans lequel les adultes rapportent, souvent avec une certaine compassion, les agissements des jeunes individus, n'est pas sans rappeler la musique rap qui fait particulièrement usage de ce procédé. Dans la chanson « *J'étais comme eux* » (Démon et merveilles, 2008), le rappeur Demon One utilise cette technique de narration et chante : « Moi aussi j'ai connu ces jours sans fin devant le hall/ Les soirées sur un parking où ça fume et ça picole. »

vestimentaires des personnages féminins dans les romans est révélatrice d'une certaine vision du monde :

[T]he women take liberties with gender norms of the time and place, liberties often symbolized by their clothing choices; the women attempt to transcend boundaries of class and, at times, even gender, sexuality, and race; and the women express themselves through their clothing and style choices. We might read hope and promise into their style and their “jaunty” attitudes—the possibility of additional freedoms granted to women, or the possibility for women to break permanently with traditional gender expectations. However, rather than representing, ultimately, the aesthetic and artistic promise of the “Lost Generation,” these women— translated through the male gaze of the authors—surface as antiheroines. [Les femmes prennent des libertés avec les normes de genres de leur environnement et de leur époque, ces libertés se retrouvant souvent symbolisées par la manière dont les femmes s’habillent. Par le biais de leur style et de leurs vêtements, les femmes tentent de transcender les barrières de classe et parfois même de genre, de sexualité et de race. On pourrait lire leur style et leur attitude désinvolte comme une forme d’espoir, de promesse, une possibilité pour les femmes d’acquérir davantage de libertés ou de renverser définitivement les rôles de genre traditionnellement admis. Toutefois, loin de cristalliser la promesse esthétique et artistique de la « Génération perdue », ces femmes deviennent sous la plume des auteurs masculins, des anti-héroïnes] (Cardon, 2016, 111)⁴².

En dépassant les limites d'un habillement acceptable pour leur milieu et leur époque, les jeunes urbaines transcendent une forme d'interdit. Ces figures féminines sont jugées avec désapprobation pour leur volonté de prise de pouvoir trop importante, voire pour la possible inversion des rôles qu'elles opèrent. On lit dans *Du Plomb dans le crâne* : « Carine le prit de court : elle lui arracha sa chemise Dickies - à se demander qui des deux était le bonhomme » (PC, 19). Par le biais de l'habit et d'une façon similaire à celle décrite par Cardon, les personnages féminins de Sané transcendent les barrières de classe (ils contestent le fait de demeurer aux marges du centre parisien, sanctuaire incontesté de la mode et du bon goût), de genre (ils refusent d'être cantonnées au rôle de

⁴² Sauf précision contraire, les traductions proposées pour les textes anglophones sont personnelles.

femme préétabli par leur environnement), voire de race (ils adoptent par goût des codes vestimentaires occidentaux sans se soucier d'éventuels conflits avec d'autres normes). De même que le corps du personnage féminin décrit dans *Le corps dans le roman des écrivaines syriennes contemporaines*, l'habit est pour les protagonistes un moyen de contourner les normes établies :

Le corps permet au personnage de produire activement son propre langage, sa mémoire et ses significations individuelles qui résistent à l'emprise du pouvoir répressif et des normes sur les processus de subjectivation des individus (Censi, 2016, 150).

Comme le corps, le vêtement témoigne de la volonté de « produire activement son propre langage » (*Ibid.*). En s'opposant à des systèmes qui les oppriment (patriarcat, ségrégation géographique), les femmes se servent de l'habit pour reprendre le contrôle. Les personnages d'urbaines possèdent en effet une force de caractère insoupçonnée, comme par exemple le personnage de Fanny, battu pendant des années, qui assassine son mari violent alors qu'il commence à maltraiter leur fils.

Le vêtement féminin constitue une forme de pouvoir qui dépasse la simple affirmation de la volonté de s'en sortir. Comme pour les jeunes garçons, pour qui l'habit constitue un paramètre sur lequel ils possèdent une totale influence (contrairement à leur situation sociale ou à leur appartenance ethnique), le vêtement féminin est modulable à l'infini. De plus, à travers sa capacité à contourner la répression, il constitue pour les femmes des romans un mode d'expression privilégié.

Un parallèle intéressant peut également être établi entre le vêtement et le fait que, contrairement aux femmes du cercle familial, les urbaines osent investir l'espace de la rue. Siobhan McIlvanney observe que, dans les romans des banlieues, les histoires de femmes se déroulent dans des espaces aux limites spatiales extrêmement restreintes que

sont notamment la maison et l'école (McIlvanney, 2003, 133). Les urbaines, en refusant de se voir imposer des barrières, s'autorisent à vivre la vie qu'elles désirent, hors des limites décidées par leur entourage ou la société. Les vêtements leur ouvrent de nouveaux horizons agentifs et créent un archétype de l'antihéroïne spécifique aux romans de banlieue : ce sont des femmes insoumises, contraintes par aucune règle et qui vivent des aventures palpitantes.

A l'instar des jeunes hommes qui sont implicitement sommés de ne pas se faire remarquer, l'habit devient pour les personnages féminins un moyen de recentrer l'attention sur soi et de refuser la périphérisation. Les urbaines s'opposent également au cantonnement dans des lieux clos et à la prescription de règles différentes de celles des hommes. Elles deviennent des pionnières de la banlieue : celles qui osent braver tous les interdits sociaux et culturels et ouvrent la voi(x)e aux autres femmes.

Des valeurs émancipatrices, telles que la combativité ou l'ambition, sont associées aux vêtements des personnages féminins. Chez Sané, les jeunes urbaines sont malignes et astucieuses, ce sont souvent elles qui détiennent la clé du dénouement des œuvres. Carine, une travailleuse du sexe dans *Du Plomb de crâne*, assure par sa présence le succès d'une mission orchestrée par Prince. Dans cette scène, Carine négocie âprement le pourcentage de la somme qui devra lui être reversé si elle accepte d'aider Prince :

Carine se rendit peut-être compte qu'elle ne tirerait rien de lui, car elle se tourna rapidement vers Prince :

- C'est d'accord. Mais il faut que tu jures que le Pasteur ne saura jamais que je t'ai aidé. Et faut que tu jures que tu vas pas essayer de me doubler. Et faut que tu me jures de me filer 50% du fric.

- 25 !

- 50 !

- 35 !

- 50 !

- 45 !

- 50 !
 - 50, et pas plus!
 - Ok, jure.
 - J'le jure sur la tête de ma mère. »
- Affaire conclue (PC, 168).

L'extrait montre que les hommes qui croient dominer Carine demeurent en fait sous son contrôle. Carine a en effet obtenu la somme qu'elle demandait initialement, sans que la tentative de négociation de Prince ne vienne aucunement amputer son pourcentage. Carine, une « vraie salope » (PC, 19) qui « se trimballait toujours en jupe courte parce qu'elle avait souvent la chatte en feu » (PC, 17), réussit néanmoins inmanquablement à obtenir ce qu'elle désire. C'est également grâce à son intervention que Prince a accès au coffre-fort du Pasteur, un proxénète immoral qui avait instrumentalisé Carine pour servir ses propres intérêts. Comme les autres urbaines de Sané, Carine exploite par le biais de sa tenue les faiblesses des hommes et les détourne à son avantage. Derrière l'apparente docilité de la jeune femme se cachent ainsi sa détermination et son insoumission. Contrairement à ce que les jeunes de banlieue semblent penser, les urbaines, à l'image de la Gèneviève d'André Gide⁴³, ne sont ni des personnages faibles, ni résignés. Carine refuse d'être définie par le discours d'un homme. Bien qu'elle subisse certaines violences et manipulations, et pourrait de ce point de vue être considérée comme la victime de son proxénète, le Pasteur, l'attitude générale de Carine fait d'elle une résistante et une femme libre. Elle s'affirme et s'élève au-dessus des interdits pour finalement dicter ses propres règles.

⁴³ Christophe Fiat affirme à propos de Gèneviève, l'antihéroïne de Gide : « Gèneviève ne recherche ni le couple conjugal ni la passion dévastatrice, simplement la connaissance d'elle-même. Celle-ci n'a rien de narcissique, elle est un effort pour être partie prenante du discours dominé par les hommes. Ainsi, le comportement de Gèneviève n'a rien de résigné, bien qu'elle subisse, elle résiste au fait d'être absorbée par les valeurs que véhicule Lafcadio » (2010, 67).

Dans *Gueule de bois*, Sonia est une jeune urbaine qui exprime son dédain à l'égard du discours patriarcal :

- Pour eux, je suis exactement comme mes trois grandes sœurs, la gentille petite fille toujours polie qui fait ce qu'on lui dit et qui restera vierge jusqu'au mariage. Je suis sûre que tous les soirs, ma vieille se couche en remerciant le ciel que je sois encore pucelle. Elle choperait une putain de crise cardiaque si elle apprenait le nombre de bites qui m'ont ramené la chatte. Ha ha ha ! Ouais, maman, j'suis qu'une grosse salope ! Ha ha ha ! [...] Tu sais, ma mère, elle parle même pas le français, alors que ça fait vingt-trois ans qu'elle vit ici. Dans sa tête, elle a jamais quitté le bled. Une fille parfaite, pour elle, c'est une nana qui sort jamais de la baraque, qui fait le ménage toute la journée et qui se fait chier du matin au soir. À la maison, on n'a même pas le droit de rire tout haut, t'imagines l'ambiance de merde ! (GDB, 99).

Comme les autres urbaines, Sonia témoigne de sa volonté d'échapper à sa condition sociale et à l'avenir qu'on lui destine. Dans tout le roman, elle évolue dans l'espace de la rue, son comportement s'opposant à la volonté de sa mère et à la conception de ce qu'est une femme respectable pour cette dernière. En l'espace de quarante-huit heures, Sonia se promène dans la ville à bord d'une voiture de luxe, elle est le témoin d'un meurtre et vit une relation amoureuse intense et passionnée. Sa vie trépidante s'oppose radicalement à l'existence dénuée de risques et de péripéties de sa mère, mais également à celle que sa famille voudrait lui assigner. Mirka Ahonen affirme à propos des personnages féminins dans les romans de banlieue :

Trapped between two cultures – the French culture and that of their parents – female characters are typically seen as victims of patriarchal control [Prises au piège entre deux cultures – la culture française et celle de leurs parents, les personnages féminins sont habituellement perçus comme les victimes du contrôle patriarcal] (Ahonen, 2016, 169).

Les personnages féminins de Sané refusent ce statut supposé de « victimes » (*Ibid.*), décrit par Ahonen. Pour elles, le vêtement constitue un moyen d'échapper à un

dilemme insoluble : celui de se construire en devant choisir entre la culture française et celle de leurs parents. Par son caractère volatile, le textile féminin autorise toutes les excentricités et participe à une véritable quête identitaire. Dans *Gueule de bois*, Sonia « écout[e] ses bottes marteler le sol » (GDB, 91) en s’imaginant une autre destinée :

Plutôt que de s’échiner à chercher un bout de ciel au-dessus de sa tête, elle avait poussé à la lueur de son écran de télévision, si bien que dans la prunelle de ses yeux brillaient de cathodiques nébuleuses. Elle les connaissait toutes, ces étoiles aux robes féériques, ces divas aux silhouettes impeccables, ces idoles au caractère sulfureux : Beyonce, Amel Bent, Jennifer, Britney Spears, Rihanna, Amy Winehouse... elle les jalousait toutes. Elle aussi voulait exister aux yeux du monde, cesser d’être ce ridicule papillon de nuit qui chaque soir demande à la lune : *Est-ce que mon heure viendra bientôt ?* Elle était si lasse d’espérer l’improbable réponse rêvée : *Oui, ma petite, d’ici peu, tu éblouiras comme un soleil !* En attendant le big bang, Sonia avait déjà à son actif quelques gang-bang (GDB, 91).

Pour Sonia, le costume donne une autre chance, une occasion d’acquérir ce que la vie n’a pas offert. Il permet de devenir quelqu’un d’autre en offrant une identité alternative. Lorsqu’elle est vêtue de ses appareils, Sonia se glisse dans la peau des célébrités qu’elle admire, s’évade du petit pavillon propre de Villetaneuse où elle réside avec ses parents. Elle affiche ainsi sa volonté de se dissocier des adultes et de se créer, par le biais de ses tenues vestimentaires, une personnalité originale et indépendante. L’habit ne se conçoit alors pas seulement comme un moyen de se confronter aux limites, c’est avant tout ce qui permet de devenir adulte.

Derrière l’aveu de ses activités de prostitution, Sonia exprime son ambition et son besoin insatiable de liberté. Dans l’œuvre, Sonia, qui se définit elle-même comme « une grosse salope » (GDB, 99), devient un *alter-ego* de la figure de la femme forte du cercle familial. Contrairement aux femmes de la famille des héros, les urbaines sont toujours des personnages très solitaires. Leur destin s’est vu brisé par divers événements (viol,

inceste, addiction, prostitution...) et c'est systématiquement seules qu'elles doivent lutter contre leurs démons. Ces personnages apparaissent en ce sens comme des répliques des femmes respectables lorsque les choses tournent mal. Comme les jeunes hommes de banlieue, les urbaines sont des combattantes qui tiennent à faire reconnaître leur différence et utilisent tous les moyens à leur disposition pour lutter dans la « jungle de béton » (GDB, 170). Elles considèrent le vêtement comme un adjuvant performatif, un instrument qui assure leur survie dans un univers cruel et leur permet de pouvoir mener la vie qu'elles désirent.

Finalement, le vêtement léger porté par les urbaines est révélateur d'un héroïsme alternatif au féminin. Malgré la violence conjugale, l'addiction ou la grande précarité, les personnages féminins font tout leur possible pour s'en sortir, rester dignes et élever leurs enfants. Comme les femmes du cercle familial des jeunes de banlieue, les urbaines sont aussi des héroïnes du quotidien, les garantes invisibles et peu reconnues du bon fonctionnement sociétal. À l'instar des personnages masculins qui ont fini d'instituer un langage vestimentaire spécifique en banlieue, l'habit fait des femmes des « orateures de la banlieue ». Les urbaines, avec de nouveaux modes d'énonciation au féminin, refusent de demeurer au second plan et se réapproprient leur destin.

Chapitre III

Accessoires et identités : l'exemple des armes à feu

1. Revolvers, fusils et discours alternatifs

Au-delà du vêtement, les accessoires utilisés ou arborés par les jeunes tiennent une place importante dans leurs processus de construction identitaire. Dans *Le corps du héros*, Francis Berthelot souligne l'utilité narrative de ce qu'il appelle un « objet métonymique » :

Un objet métonymique est un accessoire qui, par son rapport de contiguïté avec une partie du corps (voire le corps entier), lui confère une réalité implicite. Tout ce qui est vêtements, bijoux, armes, etc., que l'on porte sur soi, peut donc rentrer dans cette catégorie, pour peu que l'auteur en ait ainsi décidé (Berthelot, 1997, 43).

L'objet métonymique permet selon Berthelot de « désigner le corps ou l'une de ses parties, mais également d'en spécifier les limites » (*Ibid.*). Le corps des banlieusards, lui-même intrinsèquement rattaché aux notions de non-dit et de marginalité, trouve à travers l'accessoire un moyen supplémentaire de s'exprimer. Les armes constituent un de ces accessoires qui structurent un « langage des armes, non le crépitement des armes » (Diouf, 2004, 87). Dans les romans du corpus, les références aux armes à feu sont nombreuses et occupent différentes fonctions. Dans cette scène de *Du plomb dans le crâne*, Cyril, un ami d'Alassane, lui confie une arme susceptible de changer son destin :

Il souleva sa doudoune et laissa entrevoir la crosse d'un flingue chromé,
qui étincela dans la pénombre.

- Regarde ce que Zulu m'a bicrave, un *Beretta* modèle 92, calibre 9, ma couille. Téma ce bijou. Longueur de canon : 125 mm. Longueur totale : 217, chargeur de 15 cartouches. Ça fait bander, hein ? J'allais le garder pour moi, mais je crois que c'est toi qui auras l'honneur de le porter. Tiens. »

Alassane tendit la main. Le *Beretta* d'un kilo lui sembla peser une tonne dans sa paume tremblante (PC, 59).

La description de l'arme connote un objet précieux, un « bijou » que l'on a « l'honneur de [...] porter » (*Ibid.*). Comme le survêtement légué à Alassane par son grand frère, le pistolet devient une relique, un instrument qui permet de se démarquer, voire de changer les choses. Quiconque porte le précieux Beretta est en outre gratifié d'un statut nouveau : l'arme confère une forme de puissance et de virilité refusées aux jeunes dans leur quotidien. La différence entre le poids réel de l'arme et la masse ressentie par Alassane est aussi significative. Ce détail, qui rappelle l'extrême jeunesse des protagonistes, donne à la scène un caractère presque insensé. Dès lors, le descriptif très détaillé de l'arme fait par Cyril - « [l]ongueur de canon : 125 mm. Longueur totale : 217, chargeur de 15 cartouches » (PC, 56) – accentue la dichotomie entre l'âge des protagonistes et l'apparente facilité avec laquelle ils ont pu se procurer cette arme. Le lecteur se questionne sur les raisons ayant conduit ces jeunes gens à cette situation extrême. L'apparence du revolver est également révélatrice d'une fonction esthétique remplie par les armes, car l'aspect brillant du revolver détonne avec les couleurs mates des banlieusards dans leur quotidien (façades d'immeubles, routes, trottoirs). Dans un univers évoquant la détresse financière, l'apparence « chromé[e] » du Beretta qui « étincel[e] dans la pénombre » (PC, 59) le transforme en un objet luxueux. Ces banlieusards, qui ne peuvent s'offrir les traditionnels signes extérieurs de richesse

(montres, voitures de luxe), trouvent à travers le Beretta le moyen d'affirmer un statut supérieur.

Dans cette logique, l'arme à feu, « objet métonymique » (Berthelot, 1997, 43), devient également un « objet métaphorique », défini comme suit par Berthelot :

Un objet métaphorique est un accessoire ou un élément du décor qui rend compte de l'organisme ou de l'une de ses parties en s'y substituant. Il en devient alors un indice. [...] Certes, il n'est pas limité au sexe, et on peut très bien imaginer que d'autres parties du corps soient ainsi représentées par des objets rappelant leur forme, leur consistance, leur couleur, etc. Cependant, le recours à l'objet métaphorique est particulièrement précieux dans le domaine sexuel, non seulement parce que celui-ci apprécie le non-dit (que ce soit pour des raisons de censure, de pudeur, ou de choix esthétique), mais également parce que le langage symbolique y possède souvent une force évocatrice bien supérieure à la simple mention de l'organe ((Berthelot, 1997, 41-43).

Dans l'œuvre de Sané, le revolver fonctionne comme un symbole de l'organe sexuel masculin. La vue d'un imposant revolver hypnotise les jeunes et est source de convoitise : l'arme est toujours portée à la ceinture, près du corps, et la possession d'un « gros calibre » est associée aux protagonistes loués pour leurs prouesses sexuelles :

« un *Beretta* modèle 92, calibre 9, ma couille. Téma ce bijou. [...] Ça fait bander, hein ? » (PC, 59), « Le Beretta ne demandait qu'à cracher son venin, Alassane sentait l'heure de la revanche approcher » (PC, 111).
« En revanche, calé à la ceinture du *Dickies* bleu marine [de Daddy], un *Colt Python calibre 44 Magnum*, au chrome aussi étincelant que doit flamboyer l'épée de l'Archange » (DEM, 38).

« Ce Daddy, c'était un vrai tombeur. Il avait niqué tellement de taspés dans le quartier qu'il méritait de figurer dans le livre des records. [...] Je regardais le flingue de Daddy, il n'était pas chargé, mais putain, qu'est-ce qu'il était impressionnant ! » (SD, 31-32).

Cette incarnation romanesque, en plus « d'apprécie[r] le non-dit » (Berthelot, 1997, 41-43), possède indéniablement une « force évocatrice bien supérieure à la simple mention de l'organe » (*Ibid.*). En évoquant le sexe des hommes, le revolver met en scène

leur impuissance sociale, symbolique et sexuelle, de même que le moyen d'y remédier, au moins de façon temporaire. Lorsqu'ils portent le Beretta, les jeunes de banlieue contournent l'émascation symbolique (subie de la part de la police, de leurs rivaux, du système, etc.) et se réattribuent une forme de virilité. La masculinité reprise avec le revolver transparaît dans les actes mêmes des jeunes. Dans cette scène, Alassane est debout avec son Beretta devant le policier Tonton Black Jacket, alors que ce dernier se trouve à terre :

Le gamin pointa un *Beretta* modèle 92 sur le flic. Il s'était figé ; derrière sa cagoule, son regard froid plongeait dans celui de Tonton. Non, brûler le gymnase n'avait pas apaisé sa colère... peut-être que buter ce flic lui redonnerait un peu de tranquillité ? Il avait l'air complètement largué. Le Beretta pesait au bout de son bras ; face à lui, Tonton Black s'était légèrement redressé et se tenait immobile, prêt à encaisser. [...] Sauf que Tonton, lui, était désarmé. Impuissant. Sans un mot, le jeune lui planta le canon du revolver sur le crâne... (PC, 132).

Le fait que le personnage d'Alassane soit cagoulé l'efface symboliquement de la scène et place le Beretta au centre de l'action. Dans ce dialogue silencieux, le revolver, plaqué « [s]ans un mot » (PC, 132) contre le crâne de l'inspecteur de police, se transforme en un nouveau locuteur. L'arme enclenche une inversion des rôles établis : le dominé devient dominant et vice-versa. Le Beretta « parle » un langage de soumission impérieux, auquel chacun doit répondre et obéir. En se substituant symboliquement au personnage d'Alassane et à son précédent langage (celui de la destruction notamment, mentionné dans l'extrait à travers l'incendie du gymnase, l'arme met en lumière l'inaudibilité de la parole des banlieusards. La prise de conscience par Alassane du manque d'impact de toute forme de discours le place dans une situation insoluble. L'adolescent a « l'air complètement largué » (PC, 132) et ne semble avoir d'autre choix

que de laisser son revolver parler pour lui. Le Beretta exprime et condense la colère sourde de l'ensemble de la jeunesse des banlieues.

Le langage corporel des deux personnages est également significatif. Son revolver à la main, le jeune Alassane semble invincible et tout-puissant. Debout, le regard froid et plongeant, il semble avoir l'ascendant sur Tonton Black Jacket, à terre, « désarmé » et « impuissant » (PC, 132). Le texte suggère toutefois que la réalité des choses est plus complexe qu'elle ne le paraît à première vue. Alassane et Tonton Black Jacket semblent pris dans un engrenage : ils doivent faire face à une situation régie par un contexte et des paramètres qui leur échappent. Les protagonistes sont piégés dans le contexte de ce duel. Bien qu'ils se pensent maîtres de leurs destins, l'ensemble de leurs actes est en réalité déterminé par des facteurs comme leur origine sociale, leur profession, leur lieu d'habitation ou leur âge. Alassane et Tonton Black Jacket incarnent les victimes d'un système établi et d'une situation conflictuelle contre lesquels ils ne peuvent lutter (tensions dans la cité, frustrations des jeunes, vive animosité à l'égard des forces de l'ordre, etc).

Le roman *Boumkœur* de Rachid Djaïdani propose une autre description d'arme à feu : un fusil dont l'intégration dans le récit participe grandement à l'intrigue. Le jeune Grézi confie à son ami Yaz, narrateur du récit, s'être procuré un fusil au marché noir et avoir accidentellement tué un jeune dont il voulait se venger. Dans cet extrait, alors que les deux personnages se trouvent seuls dans la cave qui sert de toile de fond à une partie du récit, Yaz décrit l'arme avec laquelle Grézi l'a assommé quelques instants plus tôt :

À son tour, ma main contemple les contours du joujou. L'enfoiré m'a fait un coup de bluff, le chargeur était vide. Ça m'avait bien surpris qu'il ait le courage de se foutre le canon sous la langue. Le calibre des pruneaux me semble assez inoffensif, mais bien visés dans l'œil, ils doivent terrasser. [...]. Le jouet a retrouvé sa place sur la table ronde (BK, 64).

Grézi, qui affirme s'être initialement procuré l'arme dans le but d'intimider l'un de ses ennemis, opère une stratégie similaire sur Yaz. Le canon du fusil qu'il plaque « sous [s]a langue » (*Ibid.*) devient un moyen d'affirmer sa supériorité. Dans ce *bunker*, le plus puissant est celui qui n'a peur de rien, pas même de la mort. Le fusil représente également une simulation, une tromperie. Puisque l'arme brandie par Grézi n'est pas chargée, le courage apparemment affiché n'en est pas un. Ce subterfuge rappelle que pour les jeunes des romans la capacité à faire semblant, à afficher une fausse confiance en soi, une bravoure feinte ou une intelligence simulée est plus importante que la possession de ces qualités mêmes. Dans *Boumkœur*, Yaz avoue par exemple que « ce qui compte ce n'est pas d'être intelligent, c'est de le faire croire » (BK, 54). Cet extrait de *Gueule de bois* va dans le même sens :

- Et donc, l'entreprise, elle va pas faire des bénéfices. C'est logique, les mecs ! Dans toutes les sociétés, il y a un *seuil limite de tolérance de la compétence*. »

Freddy et Farrell se regardèrent un bon moment avant d'exploser de rire. Aucun doute, Samir venait de leur ressortir une phrase pêchée dans un documentaire qu'il avait dû mater entre la poire et le fromage. Il faisait ça souvent, pour tenter de se faire passer pour moins bête qu'il n'était (GB, 47).

Yaz et Samir, en répétant respectivement des termes repérés au hasard dans le dictionnaire et des expressions entendues dans des documentaires, préfèrent jouer aux érudits plutôt que de travailler pour le devenir véritablement. Les termes empruntés par Yaz sont vite oubliés, et Samir emploie des tournures qu'il ne comprend pas et qu'il

n'utilise donc pas à bon escient. Ces choix traduisent à la fois des modes de pensées et des dynamiques identitaires propres aux jeunes de banlieue. Selon eux, la société moderne est un univers où les apparences sont tellement essentielles (être fort, beau et musclé, faire étalage de son argent sans être riche, etc.) qu'elles finissent par avoir davantage d'importance que tout le reste. Cette vision des choses met en lumière une forme de paresse chez les jeunes. Il est ainsi plus aisé de faire semblant de savoir que de véritablement se cultiver. L'intelligence ou le courage factices ne requièrent pas de réels efforts ou de travail sur soi, ils ne nécessitent qu'une audace ponctuelle que les jeunes finissent par maîtriser avec l'habitude. Cette mentalité conduit également à un certain défaitisme : les jeunes préfèrent se soumettre au diktat des apparences au lieu de le combattre. Ils possèdent un contrôle sur certains aspects de leur image (leur courage, leur force, leur talent, etc.) mais pas sur d'autres (le fait d'être fils d'immigrés, de ressembler à des jeunes de banlieue). En consacrant leurs efforts au paraître plutôt qu'à l'être, ils avouent à la fois leur manque de volonté de s'améliorer en tant qu'individus et leur impuissance à modifier des schémas sociaux qu'ils estiment immuables.

La simulation du courage par Grézi peut aussi souligner la revendication de la reprise du contrôle de sa vie. Comme l'affirme Claudia Mansueto, le texte établit des codes différents de ceux connus du lecteur :

Interprète de l'isolement des périphéries, Djaïdani présente à son public l'image d'une capitale ambiguë : le riche masque extérieur cache une âme pourrie, décadente, cruelle. Miroir d'une France indifférente, la banlieue conduit une existence parallèle : victime d'une criminalité coordonnée, la cité a ses lois, sa philosophie idéologique, son vocabulaire (Mansueto, 2016, 31).

À travers la simulation du suicide par arme à feu de Grézi, l'« existence parallèle » (*Ibid.*) des cités est mise en lumière. Son acte souligne le décalage entre le monde connu et l'univers des banlieues, et rappelle que l'environnement romanesque est régi par des codes radicalement opposés aux siens. L'acte de Grézi active aussi le discours sur l'impossible intégration des périphéries françaises. Comme le banlieusard qui tente désespérément de se faire remarquer en simulant sa volonté d'en finir, la banlieue cherche en vain à capter l'attention d'une « France indifférente » (*Ibid.*). Le récit opère un changement de focalisation : les jeunes de banlieue et leurs problèmes apparemment triviaux se placent au centre du récit. La simulation de Grézi est un cri adressé au monde qu'il existe, même dans le mauvais sens, à travers le vol, le banditisme et la délinquance. Le caractère létal et dangereux du fusil contraint les interlocuteurs à la reconnaissance des banlieusards, il fait que la présence des jeunes ne peut être ignorée. De cette façon, le fusil devient l'incarnation d'une jeunesse oubliée, marginale et impétueuse, qui se recrée à travers divers accessoires de nouveaux codes et modes de pensées.

Dans la description du fusil dans *Boumkæur*, l'arme se transforme également en un discours alternatif. Tout au long du roman, le narrateur n'a de cesse de souligner les difficultés d'expression de Grézi. Yaz « traduit » systématiquement le discours du banlieusard, entremêlé de verlan et d'expressions farfelues, afin de le rendre compréhensible pour le lecteur⁴⁴. La retranscription des actions de Grézi avec son fusil

⁴⁴ « Grézi me questionne, alors je mets en fonction mon décodeur de verlan » (BK, 20), « Les policiers ont interpellé mon père pour le ramener au poste, pour une garde à vue. On m'a dénoncé, ça devient dangereux, la police va me mettre la main dessus. *Phrase non décodée* : Les keufs, ils ont pécho mon reupe pour le menra au stepo, en garde à uv. On m'a lanceba, c'est trop auch, les steurs vont m'serrer » (BK, 68-69).

prend une autre dimension. Le langage suggéré du fusil apparaît comme plus brut et permet un accès direct à la réalité des choses. Dans la scène où le banlieusard caresse l'arme, la mise en scène du fusil traduit le simulacre mis en place par Grézi : d'une part, l'arme plaquée « sous la langue » (BK, 64) apparaît comme une parole véridique et, d'autre part, l'absence de cartouches dans le fusil transforme la parole de Grézi en une supercherie. Le fait que cette vérité ne soit pas dévoilée au lecteur à travers la parole de Grézi, mais par l'intermédiaire du fusil, donne à l'arme davantage de crédit. Le fusil apparaît le seul fait probant auquel le lecteur peut se fier, puisque la parole de Grézi, comme celle du narrateur, semblent biaisées.

La description du fusil met également en scène un perturbant mélange des genres. L'arme, qui si l'on en croit le discours de Grézi a ôté la vie à un homme quelques jours auparavant, est pour le narrateur « un joujou » dont le calibre « semble assez inoffensif » (BK, 64). Comme dans *Du plomb dans le crâne*, où le revolver est décrit comme trop lourd pour les mains enfantines d'Alassane, le texte mêle différents registres. Dans *Boumkœur*, la description de l'arme comme d'un jouet vient signaler la marginalité, voire la relative folie de presque tous les protagonistes du roman. En devenant un « joujou » (BK, 64), le fusil est vidé de ce qui constitue son essence, de la même manière que les personnages, qui ne savent plus qui ils sont et vivent en disharmonie avec leur environnement. La scène témoigne en outre de l'important pouvoir d'attraction opéré par l'arme. La description de la main de Yaz qui « contemple les contours du joujou » (*Ibid.*) prend une résonance presque sexuelle. Ses étranges caresses illustrent sa frustration

sexuelle, voire sa possible virginité, bien que le narrateur évoque plus loin une ancienne relation :

[J]e me souviens de ma vie de jeune romantique, j'étais amoureux d'une belle fille. Elle était métissée française asiatique, une Eurasienne qui s'appelait Satîle, fine comme un roseau, son regard en amande fondait dans mes yeux. Elle ne voyait que moi, et moi qu'elle. [...] C'est avec elle que je découvris les délices charnels. Je m'enfonçais en elle, nos corps chauds, carapaces nervurées de sillons microscopiques, ruisselaient d'une pellicule scintillante (BK, 66).

Le récit poétisé de l'acte sexuel par Yaz surprend par le décalage de ton qu'il opère avec le reste du texte. La narration des corps comme des « carapaces nervurées de sillons microscopiques » (*Ibid.*) s'oppose aux représentations corporelles crues habituellement proposées par Yaz (descriptions littérales de scènes de défécation, de masturbation, etc.)⁴⁵. Cet interlude érotique accroît la suspicion à l'égard de ce narrateur fantasque. En effet, les « contours du joujou » (BK, 64) parcourus par la main de Yaz semblent évoquer les courbes d'une femme que le narrateur n'a probablement jamais touchées. Le caractère romancé et invraisemblable de la scène avec Satîle renforce en outre l'aspect tragique de l'existence du narrateur. La vigueur sexuelle évoquée dans l'extrait (« Je m'enfonçais en elle » (BK, 66)) fait écho à la grande solitude et la misère sexuelle de Yaz. Cette scène érotique rappelle également que, dans l'ensemble des textes, les armes à feu sont reliées à une forme de sexualité. Ces accessoires deviennent parfois des substituts ou des moyens d'accès à une activité sexuelle, comme en témoigne cet autre extrait du roman de Djaïdani :

⁴⁵ « Ma frousse vient de me filer une grosse envie d'uriner et de déféquer, pour ne pas employer des termes trop merdiques » (BK, 70), « Je me défroque, dans le coin le plus sombre, libère le pâté, me torche avec ce qui me tombe sous la main, un morceau de journal qui fait propagande de la race aryenne, à présent métissé aux couleurs de mon pain d'épice » (BK, 73), « Pour parler de Dieu, ce que je peux dire, je crois en ses créatures divines, les femmes, surtout celles des magazines. Y en a une surtout qui m'a cloqué la main plus que les autres, c'est Julie » (BK, 54).

Ils sont vraiment graves ces petits jeunes, sans cesse ils te défient, te parlent de leur territoire, vantant une image d'eux toujours plus négative, qu'il pleuve, qu'il vente, la violence est leur meilleur parti. Ce sont de vrais boss des bacs à sable, qui préfèrent kiffer sur un gun plutôt que baver sur une jolie fille qui leur sourit. Il est vrai que dans le ghetto de leur cerveau, il y a des règles qui se transmettent, les caïds t'apprennent : bien armé tu possèdes le respect, cela t'apporte la cote avec les meufs, t'as comme deux zobs quand le flingue se cale à ton froc. Elles en raffolent, les pétasses aiment les chauds, alors, si elles aiment fort les chauds, les caïds te le répètent, il est logique de bander sur un pétard avant de chercher à te faire des bombes de meufs (BK, 26).

Une fois de plus, un nouvel imaginaire. Dans sa description des jeunes du quartier, le narrateur reprend les codes de la figure du caïd et expose des logiques étrangères au lecteur. Le discours de Yaz, pétri de stéréotypes, permet de montrer un mode de vie, des tendances qui concernent et motivent une partie des jeunes de banlieues. L'affirmation suivante : « Il est vrai que dans le ghetto de leur cerveau, il y a des règles qui se transmettent, les caïds t'apprennent : bien armé tu possèdes le respect, cela t'apporte la cote avec les meufs, t'as comme deux zobs quand le flingue se cale à ton froc » (BK, 26) n'est pas sans rappeler l'une des répliques du film américain *Scarface*, réalisé par Brian de Palma. Le héros Tony Montana soutient au début du film : « In this country, you gotta make the money first. Then when you get the money, you get the power. Then when you get the power, then you get the women⁴⁶ » [Dans ce pays, tu dois d'abord gagner de l'argent. Ensuite quand tu as l'argent, tu as le pouvoir. Et après, quand tu as le pouvoir, tu as les femmes]. Le film de Brian de Palma, comme le roman de Djaïdani, marquent l'importance du trio armes-pouvoir-sexe dans la construction identitaire des personnages. Dans les deux œuvres, l'accès aux armes permet l'ascension sociale et assure le respect des pairs. Dès qu'ils sont armés, les personnages de banlieusards et de voyous sont comme métamorphosés : l'assurance, la virilité et les prouesses sexuelles sont décuplées

⁴⁶ Brian de Palma. *Scarface* (1983), 170 mins.

(« t'as comme deux zobs quand le flingue se cale à ton froc » (BK, 26)). Aux yeux des protagonistes de Scarface et du roman, les armes à feu apportent des bénéfices illimités. Le pouvoir conféré par les armes dans les œuvres souligne également l'impuissance effective des personnages. Pour les jeunes, le revolver et le fusil demeurent des accessoires mélioratifs de l'estime de soi. Lorsqu'ils possèdent une arme, ils peuvent montrer aux autres, mais surtout se prouver à eux-mêmes, à la fois leur réussite et leur reconnaissance dans le territoire. En tant que tels, les revolvers et les fusils deviennent des supports supplémentaires à leur affirmation identitaire. En revanche, l'absence de port d'armes est synonyme de la perte d'un statut supérieur ou respectable. Le pouvoir octroyé par ces objets demeure toutefois illusoire, car leur usage donne lieu à des conséquences négatives que les jeunes protagonistes ne contrôlent pas (décès, emprisonnements, blessures, etc.).

Le narrateur de *Boumkœur* suggère que par le biais de leur recherche constante d'acquisition des symboles associés au « caïd » (BK, 26), les protagonistes du roman cherchent à s'identifier à la figure stéréotypée du voyou. Leur attitude est dès lors paradoxale, car s'ils refusent d'être réduits au jeune loubard de banlieue, ils embrassent néanmoins la condition de caïd de cité et l'ensemble des stéréotypes qui y sont rattachés.

2. Stéréotypes de l'arme

La stéréotypie comporte de multiples usages relevés par Ruth Amossy dans *Les idées reçues : sémiologie du stéréotype* :

Ces considérations accusent le caractère bivalent du stéréotype, à la fois dangereux et indispensable. Il en va de même en ce qui concerne les

processus de cognition sociale. On connaît les reproches communément adressés au stéréotype dans ce domaine. Le schème collectif daté s'oppose au libre déploiement de la réflexion et de l'esprit critique. Dans ses généralisations globales simplifiées et rigides, il entrave le mouvement qui porte à noter la différence, la nuance, le cas individuel (Amossy, 1991, 37).

En abordant les jeunes de son quartier par l'intermédiaire du stéréotype, le narrateur vient court-circuiter toute tentative d'interprétation. C'est ainsi que le récit de Yaz, dont l'épigraphe nous assurait la conformité avec le réel (*Boumkæur* est décrit comme « [u]n témoignage réaliste sur la France des banlieues » (BK, 3)), « s'oppose au libre déploiement de la réflexion et de l'esprit critique » (Amossy, 1991, 37). Par le biais du discours narratif, la « saisie et [le] déchiffrement » des banlieusards, « se coulent dans un moule préfabriqué » (Amossy, 1991, 101). Les protagonistes mentionnés par Yaz ne sont pas des individus à part entière, mais des prototypes du même personnage : le caïd de cité. En gommant les différences individuelles, le récit uniformise un banlieusard référentiel qui rend ambigu l'usage du stéréotype. Dans un sens, le discours de Yaz informe le lecteur sur ce fait, en lui révélant une forme de vérité à laquelle il n'aurait autrement pas eu accès. Néanmoins, le dispositif stéréotypique est aussi stérile, voire restrictif. Il entrave la pleine exploration textuelle et s'oppose à la bonne compréhension d'un phénomène complexe. Par un procédé similaire à celui décrit par Amossy, le stéréotype est aussi pour Yaz un outil narratif « indispensable » (Amossy, 1991, 37). En effet, comment désigner les jeunes du quartier, par quels moyens retranscrire l'ennui, l'accablement, toute la réalité du quotidien banlieusard autrement que par le biais de la stéréotypie ? Celle-ci permet de dépasser les conditions individuelles et d'aborder un sujet qui demeure difficilement accessible. De façon paradoxale, si le narrateur avait choisi de ne pas anonymiser les « petits jeunes » (BK, 26), ces derniers nous seraient

probablement apparus comme des incarnations romanesques de clichés du banlieusard. En se réappropriant le stéréotype du caïd de cité, Yaz prend non seulement les devants, mais produit aussi une parole beaucoup plus marquante et singulière. La généralisation du « jeune de banlieue » confère ainsi plus d'impact à la narration : loin de se donner à lire comme un discours péremptoire sur les banlieusards, *Boumkæur* formule une invitation. Le roman convie à lire entre les lignes et incite à aller au-delà du texte afin que, ultimement, la connaissance de l'univers banlieusard puisse dépasser les idées reçues.

Le discours de Yaz dans *Boumkæur* semble également révéler une autre fonction du cliché, liée à cette réappropriation du stéréotype dont parle Amossy :

C'est également pour dénoncer la violence exercée sur certains groupes sociaux qu'on interroge la fonction des stéréotypes dans les relations de pouvoir. Les représentations collectives qui circulent dans la communauté manifestent en effet les rapports de domination et de subordination au fondement des hiérarchies socio-politiques. Les groupes au pouvoir assurent et maintiennent leur position en promulguant des images d'infériorité et de supériorité dûment orientées. Ils les inculquent non seulement à leurs propres membres, mais aussi à ceux du groupe dominé. La représentation que les populations soumises possèdent d'elles-mêmes ressemble à s'y méprendre aux opinions divulguées par les maîtres ((Amossy, 1991, 44).

Derrière le jugement sévère de Yaz sur les « petits jeunes » (BK, 26) de sa cité, se distingue la « violence exercée » (Amossy, 1991, 44) sur les jeunes de banlieue. En abattant sur les personnages la violence du stéréotype, le narrateur semble dénoncer le traitement impitoyable dont les banlieusards font l'objet. Cette violence symbolique à l'égard des jeunes fait écho à la violence physique sur laquelle les protagonistes fantasment. Le caractère saugrenu du raisonnement du voyou de cité décrit par Yaz -

« les pétasses aiment les chauds, alors, si elles aiment fort les chauds, les caïds te le répètent, il est logique de bander sur un pétard avant de chercher à te faire des bombes de meufs » (BK, 26) - peut également évoquer le caractère aberrant des stéréotypes sur les banlieusards. Ces clichés, en se basant sur des facteurs tels que le lieu de vie, l'âge, le sexe et l'origine ethnique, englobent un nombre important d'individus, dont l'écrasante majorité ne se conforme en rien aux stéréotypes qui circulent sur eux. De même que le raisonnement des caïds, qui induit que les armes à feu sont un prérequis à la séduction, le texte met en lumière le caractère irrationnel et difficilement justifiable des stéréotypes sur les jeunes de banlieue.

Par un procédé similaire à celui décrit par Amossy, le discours de Yaz illustre l'acceptation et la pleine assimilation par les jeunes du quartier de l'image que la société leur renvoie d'eux-mêmes. Dans un entretien publié par le journal *Haaretz*, Alain Finkielkraut affirme à propos des jeunes de banlieue : « Et quels sont les objets de leurs désirs ? C'est simple : l'argent, les marques et parfois des filles »⁴⁷. En décrivant les plus jeunes garçons de sa cité comme des « vrais boss des bacs à sable, qui préfèrent kiffer sur un gun plutôt que baver sur une jolie fille qui leur sourit » (BK, 26), la narration de Yaz rappelle grandement le discours de Finkielkraut. Les jeunes banlieusards perçus par les autres comme des délinquants férus d'armes à feu, de filles et d'argent facile, incarneraient, consciemment ou non, les clichés qui les définissent. Djaïdani met en lumière un phénomène troublant : « [l]a représentation que les populations soumises possèdent d'elles-mêmes ressemble à s'y méprendre aux opinions divulguées par les maîtres » (Amossy, 1991, 44). Dans l'extrait de *Boumkœur*, le stéréotype n'est pas un simple outil pour critiquer les banlieusards, mais sert aussi à illustrer une réalité

⁴⁷ A. Finkielkraut, entretien pour le journal *Haaretz*, 18 novembre 2005.

perturbante et tristement actuelle qui s'applique à d'autres populations que les jeunes de banlieue. Ainsi, les stéréotypes associés par exemple aux personnes de condition modeste, aux gens du voyage ou aux personnes en surpoids sont intégrés par ceux qui en font l'objet, et peuvent avoir des conséquences directes sur le comportement même de ces personnes. Dans *Boumkæur*, la perception des jeunes de banlieue comme des voyous inaptes à s'en sortir dicte l'ensemble de leurs agissements. Puisque qu'ils se conforment à ce cliché, « kiffer sur un gun » (BK, 26) devient pour eux l'aboutissement logique d'un phénomène complexe. À travers ses personnages, Djaïdani veut faire prendre conscience du caractère pernicieux du stéréotype et amener le lecteur à remettre en question ses propres conceptions préétablies.

Le narrateur de *Boumkæur*, en se distanciant des « petits jeunes » du quartier qu'il considère avec dédain, renforce également la dichotomie entre les notions d'intérieur et d'extérieur. Il témoigne de ses autres aspirations en dehors de la cité et affirme que pour lui, c'est « fini d'être dans la politique du jeune assisté conditionné à tendre la main et attendre demain et après-demain » (BK, 16). Il soutient qu'« à présent, [il] prend, [il] griffe, [il] mord », car « seuls les actes payent » (*Ibid.*). Tout au long du roman, le jeune homme rappelle qu'il veut parler de « [son] quartier » (BK, 13) et que « [sa] seule préoccupation sera de témoigner » (BK, 17). Il cherche aussi à améliorer son récit en consultant le dictionnaire de sa sœur et souhaite avoir « l'air d'être un intello pour les gens qui [le] liront, car ce qui compte ce n'est pas d'être intelligent, c'est de le faire croire » (BK, 54). L'existence des « petits jeunes », contrairement à celle de Yaz, ne semble avoir de sens qu'à l'intérieur de la banlieue. La parole du narrateur marque

l'isolement de la cité, de même que son opposition au centre parisien et à sa référentialité dominante. Cette marginalité est si prégnante qu'elle s'inscrit jusque dans les esprits, le narrateur désignant les jeunes et leur mentalité à travers l'expression « le ghetto de leur cerveau » (*Ibid.*). Le roman établit cependant le territoire banlieusard comme un nouveau lieu de référence. En se jouant des normes, Yaz parvient à déplacer le centre dans l'espace de la banlieue.

De même que le Beretta dans *Du plomb dans le crâne*, l'arme garantit dans *Boumkœur* une assurance que les jeunes n'arrivent autrement plus à feindre. Ancré dans l'existence quotidienne des protagonistes, l'objet acquiert un statut au-delà de l'artifice. Comme le vêtement, il est un accessoire indispensable qui transcende l'émasculatation symbolique des banlieusards et constitue l'un des symboles suprêmes de virilité dans l'univers de la cité. Cet extrait de *Daddy est mort... Retour à Sarcelles*, met en lumière le pouvoir que l'arme à feu confère aux banlieusards :

En revanche, Daddy n'avait pas le moindre billet dans ses poches de ghetto-boy. En revanche, calé à la ceinture de son *Dickies* bleu marine, un *Colt Python calibre 44 Magnum*, au chrome aussi étincelant que doit flamboyer l'épée de l'Archange, ne demandait qu'à laisser bouche bée la première racaille venue. Cadeau de Monsieur Prince. Ce flingue, c'était quelque chose. Fascinant et terrifiant comme le rictus de la mort. Sûr que si cette arme pouvait jacter, elle citerait le nom des braves, des barges et des couards qu'elle avait menés de vie à trépas, sûr aussi qu'elle raconterait toutes ces histoires sales dont seule la Faucheuse peut connaître l'origine secrète (DEM, 38).

Pour Daddy, l'arme à feu pallie le manque d'argent et la faible considération sociale. Comme dans *Boumkœur*, l'arme est une confirmation du statut de banlieusard : Daddy est un « ghetto-boy » (*Ibid.*) parce qu'il porte un revolver. L'arme valide aussi

l'inscription du roman dans un univers autre, inconnu du lecteur, l'*underground* banlieusard. Le revolver devient si puissant dans le récit qu'il se voit animé d'une vie propre : « si cette arme pouvait jacter, elle citerait le nom des braves, des barges et des couards qu'elle avait menés de vie à trépas » (*Ibid.*). La personnification de l'arme fait aussi écho à celle de la banlieue dans l'ensemble des œuvres. Comme le Colt Python, « si [la banlieue] pouvait jacter » elle raconterait l'ensemble des histoires belles et des « histoires sales » (*Ibid.*) qui s'y sont déroulées.

L'association du « Colt Python calibre 44 Magnum » au « Dickies bleu marine » (*Ibid.*) change l'arme de Daddy en un accessoire de mode. L'attrait esthétique du revolver, avec son « chrome [...] étincelant » (*Ibid.*) confirme son caractère ornemental. Comme le survêtement *Sergio Tacchini* d'Alassane ou les *Nike TN Requins* déchirées de Samir, le Colt Python calibre 44 Magnum est un élément distinctif du personnage de Daddy. De la même façon que le vêtement, la sortie dans l'espace public est impensable sans arme et le port constant, par Daddy, du revolver à sa ceinture intègre l'arme dans ses composantes identitaires.

Dans *Boumkœur*, le fusil de Grézi est également à l'origine d'un retournement de situation. On apprend à la fin de l'ouvrage que, pour obtenir une rançon de sa famille, Grézi a retenu Yaz en otage dans la cave de l'immeuble 123. Dans cet autre extrait du roman de Djaïdani, le narrateur découvre que l'arme est factice et raconte la supercherie :

Tout était faussé, manigancé. Le fusil à canon scié que Grézi avait dérobé ne crachait pas de bastos, mais des fléchettes capables de faire rêver un diplodocus chez un vétérinaire. Il le vola, le serra, le tira. À chaque fois que ça l'arrangeait, il m'en plantait une dans le derrière et à la vitesse de la lumière chez Morphée le ron-piche du dodo allait chanter. L'armurerie de Napoléon ne s'était pas fait visiter. Grézi est passé aux aveux (BK, 119).

L'instrumentalisation du fusil est associée au récit bancal des événements fait par Yaz. Tout au long du roman, le lecteur doute de la fiabilité de ce narrateur imprécis, étrange et en apparence facilement manipulable. Le dénouement du roman annonce la duperie dont a été victime le narrateur lui-même :

À mon insu, je fus séquestré, trompé, trahi, torturé et presque mort, empoisonné par un sirop de fraise blindé de produit de vaisselle mélangé à de grosses gouttes de somnifère. J'avais été kidnappé au premier vrai sens du terme. Grézi a menti gros comme un camion : il n'avait pas plus tué Pierre, Paul que Jacques (BK, 116).

Jusqu'à la fin, le récit de Yaz a affirmé le statut de meurtrier de Grézi et le caractère létal du fusil. Au-delà de l'effet de surprise qu'il suscite, le démenti de ces faits rompt un pacte implicite. Comme le fusil à canon scié de l'ouvrage, la narration est « faussé[e], manigancé[e] » (BK, 119). Dans ce texte où semblent se superposer différents récits et affirmations, il devient impossible de distinguer le vrai du faux. De façon plus générale, le caractère trompeur de l'arme se lit aussi comme une invitation à reconsidérer les représentations des banlieues françaises. La littérature nous signale en effet que les images de ces espaces, proposées par le biais de nos écrans (façades d'immeubles décrépies, voitures en flammes, bagarres de bandes rivales), ne nous offrent qu'une vision parcellaire de réalités beaucoup plus complexes. La représentation du « faux » fusil vient infirmer l'épigraphe rédigé par l'éditeur : « Un témoignage réaliste sur la France des banlieues » (BK, 3). L'auteur semble signaler qu'aucune œuvre, qu'elle soit littéraire, musicale ou cinématographique, n'est capable de traduire de façon tout à fait fidèle la réalité des banlieues. Le texte, comme le fusil, ne possède qu'un réalisme d'apparence car, pour reprendre les termes du narrateur de *Daddy est mort* : « La galère,

ça se raconte pas, ça se vit. » (DEM, 129). Les dernières pages de *Boumkæur*, au cours desquelles Yaz reçoit de Grézi une longue lettre rédigée en prison, semblent confirmer ce constat. Le narrateur lit la missive avant d'y mettre le feu et de conclure :

Les histoires de quartier du best of de la mémoire de Grézi partent en fumée. Je ne vous les balancerai pas. Faites l'effort de nous rendre visite. Dans nos cités, c'est la France de demain qui est mise hors jeu. Elle te demande une poussette, une courte échelle, une aide autre que l'inauguration d'un panier de basket (BK, 158).

Comme le fusil, la lettre brûlée de Grézi apparaît comme une déclaration des limites de la littérature. En refusant d'offrir le récit direct des aventures du banlieusard, Yaz interpelle autrement le lecteur - « [l]es histoires de quartier du best of de la mémoire de Grézi partent en fumée. Je ne vous les balancerai pas » (*Ibid.*) - en suggérant une signification alternative à l'histoire du roman. Le lecteur se demande si le texte qu'il vient de lire est un récit fictif, qui inviterait à « rendre visite » (*Ibid.*) aux banlieusards et à se forger sa propre opinion. Puisque Yaz conclut qu'il refuse de « balancer (...) les histoires de quartier » (*Ibid.*), le narrateur a-t-il dupé son lecteur ? En introduisant un narrateur instable, contradictoire et fantasque, Djaïdani laisse le soin au lecteur de répondre lui-même à ces questions. Le sens profond de *Boumkæur* reste dès lors ouvert : le roman invite à une collaboration avec ses lecteurs pour déplier ses différents sens.

Les auteurs du corpus exploitent pleinement le potentiel narratif des armes à feu. Les fusils et autres revolvers sont le prétexte à une exploration approfondie des territoires banlieusards et à une introspection des jeunes personnages. Au-delà de sa qualité d'accessoire, l'arme est porteuse d'un langage et d'une signification connotés par les circonstances de son usage. Elle incarne un nouveau protagoniste en contexte banlieusard

et à ce titre, elle peut mentir, changer le cours de l'intrigue ou nous guider dans notre analyse du texte. Les armes à feu sont des objets incontournables du roman de banlieue car elles expriment avec puissance ce que les jeunes ne veulent pas ou ne savent pas énoncer.

Quatrième partie

Rhétoriques corporelles et non-verbales

Chapitre I

Corps et pouvoirs

1. Corps résistants

Ce chapitre se focalise sur une œuvre du corpus primaire, *Viscéral*, de Rachid Djaïdani. Paru en 2008, le roman nous entraîne dans le quotidien de Lies, un ancien boxeur professionnel habitant depuis toujours un quartier populaire de la région parisienne. Le jeune homme, reconverti dans le travail social, donne des cours de boxe à des détenus et des jeunes de sa cité. De nombreuses références au corps et à son mouvement articulent le roman et les premières pages sont consacrées au langage corporel comme étant un moyen d'expression privilégié par les jeunes de cette banlieue :

Dans la cité tout le monde se touche, se tâte, se palpe. Pincer une joue, balancer un léger coup de poing sur une côte flottante, infliger une béquille, faire une frite sur un bout de fesse quitte à y laisser un bleu en signature, tous ces gestes sont de la pure affection. Le langage a ses limites, il ne sera jamais aussi percutant qu'une pitchenette. Dans la tess, pudeur oblige, quand on aime on se brutalise sans finesse (VL, 16).

Les contacts physiques, voire ce qu'un spectateur extérieur pourrait considérer comme des actes de violence, sont ici présentés comme des gestes de « pure affection » (*Ibid.*). Le lecteur se trouve ainsi directement plongé dans un univers répondant à des codes et des règles précis et inattendus, en complet décalage avec le monde réel. Les « bleus » deviennent ici des témoignages d'amour et « une pitchenette » s'avère plus éloquente qu'une longue tirade. La cité est de plus présentée comme un lieu de

contradictions. En raison du mutisme et du comportement normalisé auxquels sont astreints ses habitants, la banlieue est un espace annihilant, mais c'est également un lieu générateur d'affection et de camaraderie dans lequel la brutalité s'associe sans peine avec l'amour. Les jeunes de banlieue du roman, qui s'expriment finalement assez peu, laissent leurs corps parler d'eux-mêmes et de leurs expériences. L'extrait suivant décrit Loudefi, un jeune délinquant dont les journées consistent à arpenter, au volant de son quad, les rues de la cité :

Sur la selle de son engin, le gars n'a peur de personne, nombreux sont ceux qui le craignent sur la terre ferme. Un as du virage serré, du looping, de la roue arrière. C'est une tête brulée nouveau modèle, il dépouillerait la chatte à sa mère si un trésor s'y trouvait. Des larmes se décrochent de son regard fouetté par le vent. Torse nu, crâne aspergé d'huile d'olive pour éviter l'insolation, Loudefi fait monter le compteur kilométrique au rouge. C'est un suicidaire, il n'attendra pas de défendre une cause pour se foutre en l'air. La mort l'a déjà épargné, de justesse, lui laissant des cicatrices indélébiles. Une épaule perforée par un 22 long rifle après un cambriolage chez un dealer et dix points de suture sur le crâne après s'être battu contre son propre père (VL, 81-82).

Comme les interactions physiques avec les autres jeunes, le corps lui-même est un récit offert au reste du monde. En conduisant torse nu, Loudefi raconte une histoire personnelle : l'exposition des impacts de balle sur son épaule ou de la cicatrice sur son crâne dit ce qui ne peut l'être par des mots (violences récurrentes, climat familial toxique, etc.). Les traces sur le corps révèlent aussi les inavouables blessures de l'âme. Une forme de pudeur, évoquée dans la quasi-totalité des ouvrages du corpus, empêche les jeunes de banlieue d'exposer frontalement leur souffrance psychologique :

On nous croit insensibles à la douleur, à la solitude, sans larmes avec une carapace si épaisse qu'on nous insulte pire que les chiens (VL, 149).

Des larmes coulaient sur les joues d'Alassane. Djiraël avait beau essayer de le cacher, je voyais très bien que ses yeux étaient rouges (SD, 125).

Dans la tess, pudeur oblige, quand on aime on se brutalise sans finesse (VL, 16).

La vie dans la banlieue, un lieu dans lequel les jeunes ne doivent pas pleurer ou montrer leurs émotions, exige d'autres moyens d'évacuer les peines. Le corps dévoilé devient un langage alternatif, facilement accessible pour les jeunes de banlieue notamment car contrairement au discours oral, il n'a pas besoin d'être conscientisé. Le corps de Loudefi pourrait également se lire comme une des incarnations textuelles du territoire banlieusard. Ses blessures symbolisent un contexte communautaire et conflictuel dans ses aspects positifs comme négatifs. Dans cet extrait de « La Banlieue to The Moon : Rachid Djaïdani's Displacement of Paris », Lia Brozgal étudie la scène d'ouverture de *Viscéral*, dans laquelle deux jeunes boxeurs s'affrontent sur le bitume :

The narrator fleshes out the scene with a description of two boxers working out in an abandoned playground. For them, the ugly and unspeakable parts contribute to a certain reputation for their cité, which is, after all, *chez eux*. [Le narrateur développe la scène à travers une description de deux boxeurs s'entraînant dans une aire de jeux abandonnée. Pour les personnages, ces recoins laids et indicibles contribuent à entretenir la réputation de leur cité, qui demeure, après tout, *chez eux*] (Brozgal, 2011, 97).

En décrivant les cicatrices de Loudefi, le narrateur dépeint « les recoins laids et indicibles » (Brozgal, 2011, 97) de la cité. Les blessures du jeune homme incarnent les règlements de compte, le climat familial toxique, les activités illicites, les ravages de la drogue. Le corps meurtri nous raconte les « cafards [qui] font du smurf sur le dos des mollards », « les pits [qui] sniffent des rails de coke avant de chiquer des têtards », le « bac à sable fourré de seringues » (VL, 7). En somme, l'ensemble des réalités de l'underground banlieusard, dont celles oubliées par les caméras des médias français. Le corps banlieusard devient simultanément habitant et habitation de la cité, un lieu qui, par son immensité et sa complexité, demeure difficile à décrire dans l'univers du récit. La

nudité partielle du corps est révélatrice d'une vérité intégrale qui, par sa puissance, marque durablement les esprits.

Un contraste apparaît entre le corps meurtri de Loudefi et son attitude conquérante. Craint par ses camarades « sur la terre ferme » (VL, 82), il paraît presque tout-puissant sur la selle de son quad, sur laquelle il adopte l'attitude d'un homme désinvolte, à qui il semble égal de vivre ou de mourir. Loudefi se sent pleinement maître d'une vie qui, en temps normal, lui échappe. Le fait d'affronter sans peur sa propre mort est synonyme de courage, voire d'insouciance, mais également d'une prise de contrôle sur soi. Bien que plusieurs détails nous rappellent la grande vulnérabilité du personnage (larmes, blessures, échecs), Loudefi renvoie paradoxalement l'image d'un être invincible autour de lui. Au volant de son quad, il n'est plus une *racaille*. Il est dans son élément, en plein accord avec lui-même, explore l'environnement chaotique de sa cité et slalome « entre les caisses garées et les véhicules calcinées (...) avec l'agilité d'un serpent » (VL, 81). Dans *Viscéral*, le corps en mouvement accède ainsi à une forme de transcendance. Du point de vue du personnage comme de ceux qu'il croise, la mobilité corporelle permet de dépasser la condition socio-économique, le traumatisme territorial ou les discriminations sociales. Dans *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Dominique Maingueneau souligne cet « ethos » relié au corps en mouvement :

Quant à la « corporalité », elle est associée à une complexion physique et une manière de s'habiller. Au-delà, l'ethos implique une manière de se mouvoir dans l'espace social, une discipline tacite du corps appréhendée à travers un comportement global. Le destinataire l'identifie en s'appuyant sur un ensemble diffus de représentations sociales évaluées positivement ou négativement, de stéréotypes que l'énonciation contribue à conforter ou à transformer (Maingueneau, 2004, 207).

Dans *Viscéral*, le corps des personnages incarne un ethos à la fois discursif et prédiscursif. L'apparence, la démarche, le code vestimentaire, les jeux physiques trahissent en effet la condition de banlieusard. Avant même que les protagonistes ne parlent, le lecteur a construit une part importante de leur ethos, en « s'appuyant sur un ensemble diffus de représentations sociales évaluées positivement ou négativement, de stéréotypes que l'énonciation contribue à conforter ou à transformer » (*Ibid.*). Dans l'extrait cité, le corps de Loudefi sur « la selle de son engin » (VL, 81-82) vient à la fois conforter les stéréotypes sur les banlieusards (mise en danger de sa propre vie et de celle d'autrui, manque de civisme et nuisances sonores), mais infirme aussi ces représentations sociales. En se mettant en mouvement, le corps de Loudefi refuse les projections qu'on lui associe en se les réappropriant. La mobilité incarne ainsi une forme de résistance, un discours qui conteste le préjugé, et même lorsqu'il choisit d'incarner le stéréotype, le jeune banlieusard diffuse un ethos alternatif qui s'impose avec force au lecteur.

Parallèlement à cette mobilité salvatrice, les choses semblent différentes lorsque le corps des jeunes est statique ou sous une forme de contrainte. Cette scène décrit l'accident de Loudefi sur son quad et son interpellation par la police :

Concentré dans son doigté, il n'a pas vu la voiture qui vient de lui faucher la priorité. À peine le temps de freiner et c'est un vol plané homologué de dix mètres, ses gants sont restés scotchés au guidon. Les occupants de la caisse sortent à la rescousse du voltigeur dont la chute a été amortie par le coussin de fougères et d'orties, sur le bas-côté. Sa chemise blanche a viré au vert. Flagellé sur toute la surface de sa personne, Loudefi s'en tire sans fracture. Sur pied, la tête dépassant des hautes herbes, le visage fâché comme au premier jour, il aurait aimé retrouver ses esprits pour remercier le ciel... ou bien... mais... Le voilà plaqué manu militari contre le capot chaud bouillant d'une 605 rugissante. Loudefi est maintenu en respect par les fauves de la brigade anticriminalité *aka* les Rois Mages. La carrosserie fait frir sa joue saignante, sa cuisse pisse le sang. À moitié dessapé dans

une rue privée de témoins, Loudefi se fait palper, des couilles aux trous de chaussette (VL, 131).

L'extrait, qui décrit la déchéance de Loudefi, contraste avec le précédent portrait glorieux du jeune homme sur son quad. Malmené par un groupe de policiers alors qu'il vient d'avoir un accident - « sa cuisse pisse le sang » et sa « joue saignante » est brûlée contre un capot - le jeune homme voit aussi l'intégralité de son corps flagellée par les orties qui ont amorti sa chute. Privé de sa monture, il est démuni et n'apparaît plus que comme un enfant. Le portrait du corps de Loudefi, déjà meurtri dans le passé, évoque une figure martyr, voire christique, cette dernière hypothèse se voyant confortée par le surnom donné aux agents de police, « les Rois Mages » (*Ibid.*). Dans cette description, le traitement réservé au jeune homme est en effet abusif, Loudefi étant déshabillé, fouillé et humilié « dans une rue privée de témoins » (*Ibid.*). Les rôles sont ainsi inversés : les gardiens de la paix sont les instigateurs d'une forme de violence et de haine. La suite de la scène, au cours de laquelle les policiers volent à Loudefi l'importante somme d'argent contenue dans sa sacoche, une cagnotte destinée à la famille d'un jeune du quartier venant de se suicider, vient renforcer l'impression que le jeune homme est traité de façon injuste. Rachid Djaïdani a peut-être fait du personnage de Loudefi une incarnation de l'ensemble des personnes anonymes et victimes, dans les banlieues, de différentes formes d'injustice, telles que le contrôle au faciès, les violences banalisées, les injures racistes, les intimidations des autorités ou le tutoiement dédaigneux.

Quelque chose de très primitif se dégage par ailleurs de cette scène. Les forces de l'ordre qualifiées de « fauves » se jettent sur Loudefi, la proie qu'elles encerclent et plaquent contre une « 605 rugissante » (*Ibid.*) Loudefi qui, quelques instants plus tôt était

maître de la situation, ne contrôle désormais plus rien. Le passage de la forme active au mode passif - « Loudefi est maintenu en respect », « Loudefi se fait palper » (*Ibid.*) -, signale ce renversement de situation qui met également en place un changement de focalisation. Tandis que le lecteur accédait au monde romanesque à travers les yeux de Loudefi, le récit se concentre ici sur les policiers et le rude traitement qu'ils infligent au jeune homme. La perte du double privilège énonciatif par Loudefi (focalisation et mode actif) illustre et renforce simultanément la déchéance du banlieusard dans l'univers narratif.

De plus, c'est une course-poursuite, une véritable chasse à l'homme à travers la banlieue, qui arrache à Loudefi son statut de mâle dominant. Tandis que son corps est immobilisé, l'un des policiers s'approche du jeune homme :

Un bâton de réglisse à la bouche, Melchior, le chef de patrouille, connaît toutes les cachettes susceptibles d'abriter le produit stupéfiant. C'est un gaulois du terroir, tête rasée, des muscles plein l'uniforme, la mâchoire carrée. Il a été champion de krav maga et la clef à laquelle a droit Loudefi est imparable. Il est vraiment en mauvaise posture, jambes écartées à la limite de la rupture des adducteurs, bras embrouillés dans un méli-mélo. Si Loudefi éternue, il se brise (VL, 131).

Ici, le portrait de Melchior, le chef de patrouille, emprunte littéralement au registre animal. Avec son « bâton de réglisse à la bouche » et sa « mâchoire carrée » (*Ibid.*), les origines caucasiennes de Melchior, « un gaulois du terroir », sont évoquées dans l'extrait telles une race canine. La description de son corps viril et musculeux s'oppose à la stature fragilisée et infantilisée de Loudefi, une fois celui-ci descendu de son véhicule. Melchior contraint, maîtrise le corps de Loudefi et peut le briser à tout moment. Cette *chasse*, que le texte suggérerait initialement comme étant motivée par la recherche de stupéfiants, a en réalité une finalité toute autre. La capture de la *proie* par les policiers leur permet

d'exercer un contrôle sur les êtres, de dompter les corps rebelles pour les rendre serviles et dociles. Le fait de soumettre physiquement Loudefi s'apparente à une forme d'humiliation et traduit la domination structurelle des jeunes de banlieue. L'univers du roman répond véritablement aux « lois de la jungle ». La cité apparaît dans *Viscéral* comme un monde cruel et impitoyable où, pour survivre, il faut attaquer avant d'être attaqué.

Cet autre extrait du roman montre que le contrôle corporel ne s'exerce pas sur les seuls corps jeunes et fougueux, mais bien sur l'ensemble des personnages masculins :

Lies ôte ses lunettes de soleil. Le regard plissé, il présente sa pièce d'identité française, vide les poches de son pantalon, laisse un homme assermenté trifouiller ses alentours intimes, palper ses chaussettes, triturer sa paire de baskets et vider son sac de sport. Il franchit un détecteur de métaux, suit au pas un black des îles au visage d'ébène et à la barbe stylisée. L'homme en uniforme de maton, le torse en avant comme un coq dans sa basse-cour, ouvre avec son lourd trousseau des portes musclées de barreaux d'acier (VL, 44).

Le héros de *Viscéral* subit un contrôle de sécurité avant d'accéder au pénitencier, un lieu dans lequel il anime un atelier de boxe pour des hommes en détention. Comme dans l'extrait précédent où était décrite la fouille de Loudefi, l'inspection de Lies, bien qu'inscrite dans un protocole précis, incarne la manifestation implicite du contrôle des corps et de l'affirmation de la domination étatique. Dans la seconde phrase de l'extrait, dans laquelle est détaillé le traitement auquel est soumis Lies, le terme « assermenté » (*Ibid.*) est central. En effet, ce sont le pouvoir et l'autorité, transmis directement de l'État à ce gardien de prison en échange de son serment, qui donnent à l'homme une forme de contrôle, non seulement sur le corps de Lies, mais également sur ceux de l'ensemble des

hommes pénétrant l'enceinte du pénitencier. Par contraste, « [l]a pièce d'identité française » (*Ibid.*) de Lies, autre symbole de l'État, apparaît n'offrir que des avantages dérisoires. Dans ce contexte, le rapport de force entre Lies et le gardien est clairement déséquilibré, ce dernier étant une entité implacable, puissante et potentiellement dévastatrice.

La description physique du garde pénitencier, qui se pavane dans son uniforme tandis qu'il ouvre les portes, n'est pas sans rappeler le portrait de Loudefi, le fier délinquant au volant de son quad. Le gardien, « le torse en avant comme un coq dans sa basse-cour » (*Ibid.*) dégage une apparente toute-puissance. Néanmoins, comme Loudefi avant sa chute de son véhicule, le pouvoir de ce surveillant généré par les circonstances demeure précaire. En effet, l'homme est décrit comme un « black des îles au visage d'ébène » avec « un fort accent créole » (*Ibid.*). Le lecteur imagine ainsi que ce gardien, une fois son « uniforme de maton » retiré, ne jouit plus d'aucun pouvoir particulier. Ainsi, l'attitude infatuée du surveillant n'y change rien, seul compte le corps dépouillé de tout artifice. Contrairement à la parole des personnages de *Viscéral*, qui peut tromper, le corps offre un accès direct à la réalité des choses.

De la même façon que le jeune Loudefi, sur qui on recherche des produits stupéfiants et qui « se fait palper, des couilles aux trous de chaussette » (VL, 131), on lit que Lies est fouillé jusque dans « ses alentours intimes » (VL, 44). Du point de vue des forces de l'ordre, ces fouilles sont inscrites dans un protocole et constituent un geste banal, l'un des outils mis à leur disposition dans la lutte contre les actes répréhensibles, tels que l'introduction d'objets interdits dans l'enceinte de la prison, le trafic de drogues, etc. Néanmoins, pour les banlieusards qui la subissent, cette palpation par les

représentants de l'État constitue une forme d'agression, voire de viol symbolique. Le texte semble également suggérer que les banlieusards, lorsqu'ils sont contrôlés par les représentants de l'État, subissent un traitement particulier, différent de celui effectué sur des personnes qui ne seraient pas originaires de la banlieue. La condition banlieusarde est ainsi indissociable d'une forme de suspicion et s'entache d'un a priori négatif. En modelant et en contrôlant cette condition, l'État instaure une forme d'émasculation et exerce un contrôle total sur les corps des banlieusards, devenus des entités indésirables, à écarter, voire à supprimer symboliquement. Dans « La République et sa Bête : À propos des émeutes dans les banlieues de France », Achille Mbembe établit un parallèle entre le malaise des jeunes de banlieues et la difficulté, pour l'État français, de se confronter aux questions de race. Pour l'auteur, le contrôle policier exagéré des individus d'origine étrangère sur le sol français est une pratique ancienne :

Des traitements et formes d'humiliation qui n'étaient autrefois tolérés que dans les colonies refont aujourd'hui leur apparition en pleine métropole où ils sont appliqués, lors des rafles ou des descentes dans les banlieues, non seulement aux étrangers, migrants illégaux et réfugiés, mais de plus en plus, à des citoyens français d'origine africaine ou descendant des anciens esclaves africains. En d'autres termes, la conjonction est en train de s'opérer entre, d'une part, les modes coloniaux de contrôle, de traitement et de séparation des gens ; de l'autre, le traitement des hommes et femmes jugés indésirables sur le territoire français ; et enfin le traitement de citoyens considérés de seconde zone pour la simple raison qu'ils ne sont, ni des « Français de souche », ni des Français de « race blanche » (Mbembe, 2005, 179).

Pour Mbembe, les stigmates du passé colonial français, toujours très présents, conditionnent le traitement des banlieusards. Employant le terme fort de « rafles » pour désigner les descentes policières dans les banlieues, le philosophe souligne la charge symbolique de telles opérations pour des citoyens français. Ces « traitements et formes d'humiliation » (*Ibid.*), motivés selon Mbembe par les seuls profils raciaux de ceux qui

en font l'objet, sont un moyen de catégorisation, voire d'exclusion des individus. Il semble ici clairement suggéré que la présence des hommes banlieusards d'origine extra-européenne est tout aussi indésirable que celle des personnes en situation irrégulière. Les références à l'annihilation du corps banlieusard dans *Viscéral* prennent ainsi un sens nouveau. En effet, les tentatives de domination des corps des jeunes rendent d'autant plus forte leur volonté d'affirmer leur présence au monde. Cet autre extrait de « La République et sa Bête » nous éclaire sur les enjeux de la transformation du jeune de banlieue en une entité symbolique :

Or, à partir du moment où l'on définit la banlieue comme habitée non par des sujets moraux à part entière, mais par une masse indistincte que l'on peut disqualifier sommairement (sauvageons, racaille, voyous et délinquants, caïds de l'économie parallèle) ; et à partir du moment où on l'érige comme le front intérieur d'une nouvelle guerre planétaire (à la fois culturelle, religieuse et militaire) dans laquelle se joue l'identité même de la république, la tentation est grande de vouloir appliquer, aux catégories les plus vulnérables de la société française, des méthodes coloniales tirées des leçons de la guerre des races (Mbembe, 2005, 180).

Selon Mbembe, les attributs utilisés pour désigner les jeunes de banlieue, tels que « sauvageons, racaille, voyous et délinquants, caïds de l'économie parallèle » participent à la négation de leur identité et de leur individualité. Ils deviennent ainsi des figures anonymes et sans visages, toujours nommées de façon dépréciative, en faisant référence aux actions répréhensibles de quelques-uns. Le roman constituerait dans cette optique une réponse à l'absence symbolique d'identité. Même si certains des personnages de *Viscéral* sont présentés comme des « voyous » (*Ibid.*), le lecteur est confronté à des héros dont la personnalité demeure complexe, avec un nom et une identité propres, et dont chacun des actes est destiné à réinscrire le corps et l'ethos dans le monde.

La banlieue constitue aussi, selon Mbembe, un espace à part, à la fois isolé en raison des craintes qu'il inspire et catalyseur de l'ensemble des tensions de la société française. Le jeune de banlieue semble porteur de ce paradoxe « érig[é] comme le front intérieur d'une nouvelle guerre planétaire » (*Ibid.*). L'association de cette population banlieusarde aux notions de guerre, de chasse ou de conflit, évoquées par Mbembe, est également significative. On se souvient de la description de Loudefi, rattrapé par une « meute » de policiers alors qu'il vient de tomber de son quad et jaugé tel un trophée de chasse. Toutefois, cette « guerre » (*Ibid.*) s'avère plus complexe qu'elle ne l'apparaît à première vue. Si les jeunes de banlieue constituent l'un des camps clairement identifié de ce combat, leur ennemi demeure vague et protéiforme. Ils peuvent, parfois de façon simultanée, lutter contre une addiction à la drogue, un système injuste et oppressif, un événement traumatique non surmonté, des représentants de l'ordre corrompus ou un état psychique instable. La guerre qu'ils mènent est à la fois extérieure (une lutte contre une ou plusieurs forces, parfois difficilement identifiables) et intérieure (un combat contre eux-mêmes). Les combats présentés dans leur valeur littérale, tels que les matchs de boxes auxquels se livrent les personnages masculins de *Viscéral*, incarnent aussi des luttes symboliques. Dans cet extrait, Lies raconte l'événement qui l'a amené à devenir boxeur :

- Un jour, j'étais avec mon père dans les champs, il voulait qu'on ramasse des noix, c'était l'automne. L'arbre était abandonné, on ne faisait de mal à personne. Soudain, une voiture s'est arrêtée en freinant à la Starsky et Hutch, on a cru que c'était les flics. Deux types cagoulés, armés d'une batte de base-ball et d'un manche de pioche, ont foncé sur nous. Ils nous ont traités de sales bougnoules, ont craché sur le visage de mon père. Puis ont commencé à taper. Mon père s'est recroquevillé sur moi pour me protéger, j'ai entendu ses os se briser dans une langue inconnue mais inoubliable. Ses larmes ont fait murir en moi des fruits amers. J'ai voulu boxer pour me venger mais maintenant que je suis champion, il va falloir que j'apprenne à pardonner... (VL, 24-25).

Le discours de Lies décrit une attaque d'une extrême violence (agresseurs masqués, surgissant de façon inattendue et armés de battes et de pioches), qui s'apparente à la fin soudaine de l'enfance et la perte de toute forme d'insouciance. L'attaque de son père déclenche la volonté de faire du corps le lieu de production d'un nouveau discours. Puisque le corps paternel ne peut pas s'exprimer, le corps du fils doit incarner une parole puissante et revendicatrice.

Au-delà de l'attaque physique sur le père, l'agression se lit dans la parole de Lies comme une atteinte fatale portée à l'honneur. Les injures racistes proférées, les crachats lancés au visage du père ou les larmes versées par ce dernier constituent des souvenirs plus traumatiques que la violence physique. La posture du père, recroquevillé sur son fils pendant la durée de cette agression, évoque presque une position fœtale qui fait lui perdre son statut d'homme. Pour le futur boxeur, la représentation de la masculinité est conditionnée par cet échec paternel : si le père été incapable de se défendre et de rendre les coups, les choses seront différentes pour Lies. Une fois devenu adulte et boxeur, il veut et peut laver de façon symbolique l'affront subi, et littéralement rendre les coups portés à son père tandis que ce dernier le protégeait. Finalement, le combat physique incarne également une lutte pour la reconquête de l'honneur et de la dignité perdus.

L'anonymat et l'absence symbolique de visage de ces agresseurs cagoulés suggèrent une autre interprétation : tout au long du roman, les banlieusards font part de leur volonté d'en découdre, mais aucun ne semble savoir réellement contre qui il doit se battre. Comme Lies et son père, les jeunes de *Viscéral* se sentent attaqués, meurtris, dégradés, mais paraissent incapables d'identifier avec certitude l'origine de l'agression. Lorsque Lies affirme qu'il a « voulu boxer pour [s]e venger » (*Ibid.*), on s'interroge sur

l'identité de ceux qui feront l'objet de ces représailles, puisque les agresseurs du passé demeureront à jamais inconnus. Ainsi, le désir du héros de réhabiliter la figure paternelle demeurerait vain. Lies conclut par ces mots le récit de ses souvenirs douloureux : « [M]aintenant que je suis champion, il va falloir que j'apprenne à pardonner... » (*Ibid.*). Le jeune homme semble avoir atteint le but qu'il s'était fixé. En devenant champion de boxe, il a pu donner les coups que son père avait été incapable de porter. Son discours laisse néanmoins transparaître une forme d'insatisfaction. Les victoires de Lies sur le ring n'ont visiblement pas réussi à le détourner de l'amertume qui s'est développée en lui depuis l'attaque raciste. Dès lors, le mal-être des personnages masculins ne serait pas causé par les autres, mais émergerait des individus eux-mêmes. Pour échapper à la spirale de la haine et de la violence, les jeunes doivent avoir le courage d'affronter leurs démons, actuels et passés, mais aussi accepter, en plus de leurs propres défaites, les échecs de leurs pères.

Cette thématique du corps paternel est récurrente dans le roman de Djaïdani. Le récit en scène des jeunes aux corps musculeux, impétueux et *sonores*, directement opposés aux corps muets, dociles et usés par la vie des figures paternelles. Le portrait du père de Ouasine, un jeune originaire de cette banlieue qui vient de se suicider dans sa cellule, l'illustre bien :

Au premier rang, la famille fait bloc. Le père, une quarantaine d'années, a le faciès traversé de rides profondes. Son dos a été courbé par le poids d'une vie de *oui misieu, si vi pli, ti di suite patron*. En bleu de travail et en babouches, il absorbe les larmes dans son mouchoir, d'un hochement de tête, il salue les amis venus aux funérailles de l'aîné de sa lignée (VL, 154).

Le portrait de ce père de famille, âgé « d'une quarantaine d'années » mais au visage déjà marqué par des « rides profondes » (*Ibid.*), rappelle celui d'un vieillard. La « vie » de cet homme se résume aux paroles obéissantes adressées à des personnes au statut social supérieur. L'extrait décrit cet ouvrier comme une bête de somme, un être toujours contraint à subir et accepter diverses difficultés, injonctions ou humiliations, comme en témoignent « [s]es larmes [absorbées] dans son mouchoir » (*Ibid.*). Son habillement représente à la fois les sacrifices concédés à la terre d'immigration (le « bleu de travail ») et la patrie des origines, chérie et fantasmée (les « babouches »). Comme la description du père de Lies, le portrait de cet ouvrier signale une saisissante fragilité. Les corps des pères de Ouasine et de Lies se sont toujours courbés (coups reçus, travail harassant et pénible, gestuelle et posture soumises). La forme inclinée, modulable des corps paternels s'apparente à une forme de triste résignation qui, pour les fils, dévoile leurs destins de subalternes, d'ouvriers ou de victimes d'actes racistes et xénophobes. Ils ne se rebellent jamais et ne font qu'*encaisser les coups* que la vie leur porte avec fatalité.

Dans *The Location of Culture*, Homi Bhabha définit la notion de subalterne comme provocatrice d'une écriture affective et itérative (Bhabha, 1994, 276) :

This emphasis on the disjunctive present of utterance enables to get away from defining subaltern consciousness as binary, as having positive or negative dimensions. It allows the articulation of subaltern agency to emerge as relocation and reinscription. [Cette emphase sur le présent d'énonciation disjonctif permet à l'historien de se distancier d'une définition de la conscience subalterne comme binaire et englobant des dimensions positives et négatives. À travers ce procédé se met également en place une articulation de l'agentivité subalterne en des termes de transfert et de réinscription] (Bhabha, 1994, 277).

Selon Bhabha, le travail d'écriture consiste à déconstruire toute idéologie d'une subalternité justifiable : il n'existe pas de « domination positive » et les sujets dominés se

battent naturellement avec d'abord tous les moyens verbaux pour sortir de leur condition. Dans *Viscéral*, la scène du père en deuil est une incarnation romanesque de la notion de subalternité. Les gestes itératifs du père de Ouasine, qui « absorbe les larmes dans son mouchoir » (VL, 154) et est incapable de formuler une parole, traduisent l'impuissance à se soulever et changer sa condition. Le personnage, qui possède une double condition subalterne (au niveau de son statut narratif et vis-à-vis de sa place secondaire dans le roman), représente finalement tout ce que les fils ne veulent plus être. Arrivés dans l'Hexagone durant les Trente Glorieuses, toujours restés discrets et jamais réellement intégrés ou considérés comme des citoyens français à part entière, les pères incarnent pour la seconde génération un passé révolu. Leur statut subalterne met en évidence les rapports de domination en place, de même que les moyens déployés pour y répondre. Les banlieusards des œuvres refusent catégoriquement la domination, ils revendiquent une appartenance nationale et arrachent la parole confisquée aux pères. Les personnages de pères incarnent ainsi des figures martyres. Ces hommes deviennent dans *Viscéral* les victimes expiatoires d'un système injuste. Comme usés par la vie, ils se trouvent impuissants et démunis face à des forces qui les oppriment, les dénigrent ou les exploitent.

2. Corps libérés, corps enfermés

Contrairement aux figures paternelles, le corps des jeunes refuse de se plier ou d'être dompté. La description physique détaillée de Lies dans cet extrait semble en totale opposition avec celle de l'ouvrier en deuil :

L'eau s'est mise à couler sur son corps d'étalon, ses muscles ont l'harmonie d'une partition de Mozart. Ses jambes sont fuselées à rendre jalouses toutes les meneuses de revue, plus incompressibles qu'une peine de prison sont ses fesses. Son sexe circonscrit à une belle allonge. Lies fait tomber le rideau de ses oculaires. Le jet s'abat sur son visage aux pommettes si saillantes qu'elles pourraient lui valoir une interdiction d'embarquement dans un 747. Le gant savonneux astique l'arcade droite consolidée par une barricade de neuf points de suture. Le coton mousseux glisse sur ses joues creusées en coquilles Saint Jacques, frotte son menton d'encaisseur comptabilisant plus de coups au compteur qu'une pute en fin de carrière. Sa bouche ourlée fredonne un tube aquatique qui ne résonne pas plus fort que la pluie diluvienne tombée du pommeau (VL, 42).

Le corps de Lies a tous les attributs d'une œuvre. Le portrait du jeune boxeur rappelle celui d'une statue grecque et n'évoque que la grâce et l'harmonie. Au-delà de ses traits esthétiques, la description du héros réfère à la force et à la puissance. Lies est un « étalon » au corps ferme et musclé. La cicatrice, sur l'arcade droite, témoigne de sa capacité à encaisser « plus de coups [...] qu'une pute en fin de carrière » (*Ibid.*), tout en demeurant droit et fier, contrairement aux personnages des pères. Les références musicales intégrées au portrait de Lies (Mozart, chants fredonnés sous la douche, bruit des gouttes d'eau qui tombent) font de son corps un élément sonore et bruyant. Cette interprétation oppose également le boxeur aux corps paternels qui, sauf lorsqu'ils se brisaient sous une pression extérieure, demeureraient systématiquement muets. Lies inscrit pleinement son corps dans le présent et dans le monde, il occupe et possède l'espace, sans chercher à s'excuser ou à se faire discret. La description du sexe de Lies met aussi en avant la virilité du personnage. Il accepte sereinement sa masculinité, et celle-ci constitue une part fondamentale de son identité. Cet élément établit ainsi une démarcation supplémentaire avec les figures des pères, toujours dépeintes dans leur masculinité perdue.

Les banlieusards du roman cherchent perpétuellement à conquérir ou à récupérer une masculinité menacée, et cette notion d'appropriation de la virilité s'effectue notamment par le biais de la sexualité. L'extrait suivant est ainsi révélateur de l'enjeu de la sexualité dans le roman :

Lies dépose un smack sur les lèvres acidulées de sa star qui d'un geste brusque envoie valser la table confettis. Cheveux aux quatre vents, elle s'allonge dans une posture plus rugissante que parlante. Sur sa chaise, Lies n'imaginait pas que son vœu se réaliserait si vite. L'invitation est claire, Shéhérazade, sexy, fait s'envoler avec sensualité l'emballage rose bonbon qui enveloppe sa chair. Nue, la déesse a des mensurations spirituelles. Lies se lèche les pupilles, ne sait plus comment se contenir dans ce jardin d'Éden planté au dix-septième. Passé les préliminaires du kiss et des caresses profondes, il gante son nerf. L'immeuble est secoué par leurs galipettes. Les va-et-vient ont atteint la zone érogène, libérant un orgasmique et fusionnel :
 - Ooooh !!! Lieeeeeessssshéhérazade...
 Si puissant qu'il fait ricocher les étoiles entre elles. Sur le visage de Lies, une larme d'extase a éclos et se répand en rosée le long du corps de Shéhérazade, assouvie (VL, 170).

Dans l'univers hostile de la cité, l'appartement de Lies devient un havre de paix, un « jardin d'Éden » (*Ibid.*) dans lequel les deux amants peuvent être eux-mêmes. Tandis que le contrôle corporel s'exerce dans la banlieue de façon presque permanente (promiscuité, oisiveté, contrôles d'identité), l'acte sexuel devient libérateur. L'intrigue du roman donne néanmoins à cette scène d'amour des connotations plus complexes. Alors qu'il animait un atelier de boxe avec des détenus, Lies avait confié à Ouasine, le grand frère de Shéhérazade, des bandes avec lesquelles l'homme s'est pendu dans sa cellule. Lies, qui avait oublié de récupérer les bandes avant de quitter le pénitencier, ressentait une forte culpabilité vis-à-vis de ce suicide. Toutefois, dans les pages précédant la scène de la relation amoureuse, on apprend que Shéhérazade a été victime d'inceste de la part de Ouasine. L'acte sexuel permet donc à Lies d'accéder, symboliquement, à une forme de

pardon. Pour Shéhérazade, le sexe devient salvateur : il répare les blessures du passé et permet la transcendance et l'élévation. La sexualité offre également à l'héroïne l'occasion de reprendre le plein contrôle de son corps, alors que son petit frère, Samir, tente de réprimer sa liberté de mouvement. Shéhérazade refuse toute emprise et en reprenant le contrôle de sa sexualité, elle reprend aussi son destin en main. Dans les bras de son amant, l'héroïne n'est plus une femme meurtrie ou infantilisée, mais une « star » et une « déesse » (*Ibid.*). Au-delà de ses implications évidentes comme une affirmation de masculinité et de féminité, la sexualité acquiert pour les banlieusards des fonctions identitaires particulières. Elle constitue un langage à part entière pour des personnages souvent condamnés à un mutisme symbolique, souligné par la tension énonciative mise en place par la textualisation de la sexualité. Dominique Maingueneau affirme à ce propos :

En règle générale, on ne prête pas attention à ce que montre implicitement une énonciation : qu'il s'agit d'un acte de communication, que ce dernier constitue une affirmation, une promesse, un ordre..., que le locuteur respecte les règles du discours (qu'il est sincère, que son énoncé est doué de sens...), etc. On y prête attention quand une tension se fait jour, quand d'une manière ou d'une autre le cadre fait irruption dans le tableau. [...] N'importe quel élément du cadre énonciatif montré par l'énonciation est susceptible d'entrer en conflit avec l'énoncé : le fait qu'il s'agisse d'une énonciation verbale, d'une œuvre d'art, d'un énoncé littéraire, d'une énonciation relevant d'un certain genre ou d'un certain positionnement, d'une énonciation qui se tient en un certain moment et un certain lieu, etc. (Maingueneau, 2004, 23).

Le récit de l'acte sexuel entre Lies et Shéhérazade « entre en conflit avec l'énoncé » (Maingueneau, 2004, 23), car il existe un décalage entre la puissance discursive des corps et leur domination symbolique - contrôle des corps féminins par l'hégémonie masculine, emprise des corps masculins par les entités dominantes - qui attire l'attention dans le roman. L'acte sexuel instaure un langage corporel à la portée des protagonistes à travers

des éléments tels que la gestualité, les silences, la relaxation ou les souvenirs. Dans la relation entre Shéhérazade et Lies, « une tension se fait jour » (*Ibid.*). En effet, la jeune femme s'unit, sans le savoir, avec l'homme responsable du suicide de son frère et agresseur Ouasine. L'acte sexuel permet ainsi l'articulation des émotions complexes et parfois contradictoires des personnages (plaisir, haine, douleur, soulagement ou rancœur). La description physique des protagonistes porte ce double message : sur les corps s'inscrivent à la fois les discours de la domination, et ceux de l'émancipation et de l'affirmation de soi. La sexualité incarne, dès lors un objet ambigu dont les ressorts implicites ne sont pas toujours discernables.

La représentation de l'univers carcéral, lieu par excellence du contrôle des corps, montre également que la sexualité constitue un enjeu de pouvoir :

Une silhouette tire un charriot plein de plateaux-repas épicés de bromure pour annihiler les libidos. Des mineurs, paquetage au dos, découvrent la jungle des oubliettes. La zonz' est l'école du crime, elle transforme l'innocent en bête sauvage et l'enrage lorsqu'il prend conscience de cette justice au service du plus riche. Dans le couloir de l'infirmerie la queue est longue, sur une civière un détenu vient ôter les dix points de suture de son anus visité par un codétenu, un toxico gobe sa méthadone, un galérien se fait recoller les veines tailladées la veille (VL, 45).

Il s'exerce dans l'enceinte de ce pénitencier un contrôle total sur les sexualités masculines. La nourriture servie aux détenus contribue à « annihiler les libidos » et la prison « transforme l'innocent en bête sauvage » (*Ibid.*), ce dernier point suggérant directement la transition vers une sexualité débridée. Cette hypothèse est confirmée dès la phrase suivante par l'évocation du viol subi par l'un des détenus. Les « mineurs, paquetage au dos » (*Ibid.*), aux origines souvent banlieusardes, sont projetés dans un autre univers. Ils devront rapidement acquérir les codes implicites du lieu, bien plus

importants que les règles énoncées formellement par l'administration pénitentiaire. Si nous avons vu précédemment que la banlieue dans *Viscéral* est un univers impitoyable, le monde carcéral apparaît encore plus complexe et cruel. Dans la prison et contrairement à la cité, le quotidien ne paraît régi par aucune forme d'interdit. Alors que l'espace de la banlieue offrait un relatif encadrement à la plupart des interactions - relations amicales, familiales ou amoureuses, commerces illégaux comme le trafic de drogue, etc, la structure pénitentiaire semble totalement éclatée. L'individu révèle ce qu'il possède de pire dans cet univers carcéral, et le lieu se conçoit comme un condensé de l'ensemble des vices humains (addiction, barbarie, violence ou folie).

Dans l'enceinte de la prison, les jeunes sont également amenés à prendre conscience de la liberté dont ils jouissaient par le passé dans la cité. Une forme de pouvoir pour les banlieusards, imaginable auparavant par le biais du corps en mouvement ou de la sexualité, s'avère désormais inaccessible. Le corps est contraint, meurtri ou abandonné dans « la jungle des oubliettes » (*Ibid.*). L'extrait suggère que la machine carcérale écrasera rapidement ces jeunes arrivants dont la justice, « au service du plus riche » (*Ibid.*), ne se soucie guère. Le dispositif pénitentiaire permet à l'État et au système d'exercer un contrôle total sur les corps des banlieusards. Le fait de discipliner le corps rebelle équivaut en outre à une forme d'annihilation. Bien que les détenus demeurent présents physiquement, ils perdent, en arrivant en détention, leur statut réel de jeunes de banlieue. Un paradoxe paraît se dessiner ici. Malgré le fait que ces nouveaux détenus conservent la même identité, peuvent-ils encore être considérés comme des jeunes de banlieue, bien qu'aucun élément de leur réalité ne permet de les définir comme tels (lieu de résidence établi dans le quartier populaire, quotidien fait de déambulations entre

différents espaces à l'intérieur de la cité) ? Djaïdani semble interroger le lecteur : quelle est sa perception de cette population décriée et à quel point ses représentations sont-elles influencées par des logiques de stéréotypages ?

Entre l'environnement hostile de la cité et l'univers répressif de la prison, les corps des jeunes de banlieue semblent être dans un état d'alerte permanent. Ils doivent perpétuellement lutter contre l'objectification, la dévalorisation et le domptage de leur corps, en employant tous les moyens à leur disposition pour reprendre en main leur destin. En refusant de demeurer « une masse indistincte que l'on peut disqualifier sommairement » (Mbembe, 2005, 180), ils se lancent dans une reconquête de leur corps. Par le biais de diverses stratégies liées à la mobilité, la posture ou la sexualité, ils parviennent à se construire une individualité et une identité propres, loin des clichés sur les quartiers populaires. Ils se démarquent en ce sens de leurs pères, toujours dépeints comme des êtres dont le corps a toujours été soumis et contrôlé. À l'opposé des personnages de pères, pétris d'une forme de reconnaissance à l'égard du pays qui les a accueillis, les jeunes de *Viscéral* refusent, au sens propre comme au figuré, de s'agenouiller pour la France. Les banlieusards de *Viscéral* revendiquent également leur statut de Français à part entière. Ils rejettent la périphérisation et la stigmatisation de leurs corps et remettent en cause les dynamiques de pouvoir en place.

Chapitre II

Inerties corporelles

1. Scénarisation du réveil

Le roman des banlieues tend à mettre en lumière l'immobilité choisie ou imposée des corps des personnages. Francis Berthelot affirme dans *Le corps du héros* :

Pour rendre le corps d'un personnage perceptible au lecteur, l'auteur doit constamment – en plus de la simple description de ce corps en ce qu'il est – procéder à sa mise en espace, en indiquant à chaque instant ses relations avec le cadre qui l'entoure (Berthelot, 1997, 94).

Au-delà de la description du corps évoquée dans la partie précédente, son inscription dans l'espace souligne les dynamiques de construction identitaire en place dans les romans. Les jeunes de banlieue sont ainsi souvent décrits dans une position statique, comme dans l'extrait suivant, où Sonny, un jeune schizophrène (Prince et Sonny sont en fait les doubles d'un même personnage), est décrit allongé dans son lit :

Sonny n'avait pas envie de se lever. Si ç'avait été possible, il serait resté allongé le restant de sa vie. Mais, dans moins de vingt-quatre heures, il devait aller à l'hôpital, chercher sa mère, Fanny. Il souffla, par dépit. Au chômage depuis trois mois, Sonny avait été licencié pour faute lourde, sans préavis et sans indemnité. [...] Sonny avait déjà repoussé trois fois le moment de virer son cul de sous la couette. Il était 11h15, il n'avait plus sommeil mais, pour autant, il n'avait aucune envie de se lever. Il fixait la boule de papier qu'il avait froissée et jetée contre le mur. On peut écrabouiller ou déchirer une feuille en mille morceaux, mais le message qu'elle contient reste indestructible. Sûr, ça sentait pas bon. Rageusement, il noya son visage sous les couvertures (PC, 30).

L'immobilité du corps de Sonny s'associe ici à son mutisme. Le personnage ne parle pas, le lecteur n'ayant accès qu'à une retranscription de ses pensées. L'usage des verbes est très significatif et la quasi-totalité des syntagmes est utilisée au mode passif : « Sonny avait été licencié » (PC, 60) - ou expose des mouvements inactifs, dénués de conséquence directe sur le présent - « il souffla », « Sonny avait déjà repoussé trois fois le moment de virer son cul de sous la couette », « il n'avait plus sommeil », « Il fixait la boule de papier » (*Ibid.*). Sonny, qui demeure le sujet de la plupart des verbes, n'accomplit sensiblement rien. L'immobilité de son corps traduit une mort symbolique : « [s]i ç'avait été possible, il serait resté allongé le restant de sa vie » (*Ibid.*), de même qu'une forme d'annihilation sociale. Le personnage, dont on apprend à la fin de l'ouvrage la schizophrénie, demeure tout au long du roman statique, muet et effrayé par le monde extérieur. Son impuissance sexuelle est en outre clairement suggérée par le récit. Cette défaillance oppose Sonny au personnage de Prince, présenté initialement comme le frère de Sonny, mais en fait l'autre facette de son identité, qui est notamment décrit à travers ses prouesses sexuelles. Au-delà de la description de son immobilité, Sonny devient inapte, socialement déficient. À travers le portrait de son corps, c'est paradoxalement l'effacement de son être qui semble mis en place. Par le biais d'une succession de références temporelles (« vingt-quatre heures », « trois mois » ou « 11h15 » (PC, 60)), le narrateur inscrit la scène dans une forme d'intemporalité. L'extrait qui présente un homme au corps absent, dans un espace hors du temps, se détache pour constituer une énonciation de l'inertie corporelle qui relègue Sonny au second plan. Ce que l'auteur met en lumière est ici l'ennui insupportable, le cri silencieux de toute une génération. Cette

scène du jeune de banlieue peinant à sortir de son lit se retrouve dans d'autres œuvres du corpus, comme dans cet extrait de *Daddy est mort* :

Nique la galère ! [...] Voilà, chaque jour est une galère semblable à celle de la veille, y a que le packaging qui change. Une galère de plus. Une galère sans fin qui nous baise le cerveau avec application, avec vice – avec l'amour du travail bien fait. Et chaque putain de matin on se réveille en se demandant pourquoi on devrait sortir notre cul du pieu. En fait, on n'a pas le choix. Y a la daronne qui tire sur nos draps et qui nous hurle dessus :

- DEBOUT !!! Tu vas chercher du boulot maintenant !
 [...] *Nique la galère ! [...]* Bref ! Si tu captes rien à c'que je raconte, c'est normal, couz'. La galère, ça se raconte pas, ça se vit (DEM, 126-127).

Zulu, le banlieusard ayant « lâché l'école » (DEM, 127) décrit dans cette scène est, comme Sonny, à la recherche d'une raison pour sortir de son lit. La syntaxe de l'extrait est marquée par sa lourdeur, avec la locution « *Nique la galère !* », revenant comme une anaphore, ainsi que des phrases longues et peu fluides : « Une galère sans fin qui nous baise le cerveau avec application, avec vice – avec l'amour du travail bien fait » (*Ibid.*). Tel un miroir, la syntaxe reflète le caractère cyclique de l'existence des jeunes. La « galère », qui rythme la vie de ces banlieusards, est répétée dans l'extrait comme une condamnation implacable. La structure syntaxique rappelle celle de *Du plomb dans le crâne*, avec une multiplication similaire des références au temps : « chaque jour », « la veille », « chaque putain de matin » (*Ibid.*). Le texte indique que le réveil de Zulu a lieu un jeudi, « le jour des poubelles » (*Ibid.*). Toutefois, comme cela était le cas avec le lever de Sonny, la scène se situe hors du temps et il apparaît au lecteur qu'il aurait pu s'agir de n'importe quel jour de l'année. Dès leur réveil, les esprits des personnages de Sonny et de Zulu se trouvent parasités par des pensées délétères, relatives à leur situation de précarité, le chômage endémique ou l'absence de perspectives. Pour Sonny et Zulu, le moment du

lever et les pensées qui l'accompagnent se conçoivent comme un condensé de l'ensemble de leurs vies. Le fait que la journée démarre sur ce triste constat est révélateur. En effet, si l'on considère le matin comme une métaphore des premiers âges de la vie, le statut de jeune de banlieue vient accabler les personnages telle une sentence. Dès leur plus jeune âge, tous les aspects de leur existence sont déterminés par leur condition banlieusarde. Leur corps, devenu inactif, est le réceptacle de cette condition, car il est l'objet de volontés et de contraintes externes contre lesquelles ils ne peuvent souvent rien. Dans son article « Corps perçu et corps figuré », Isaac Bazié rappelle qu'en tant qu'objet littéraire, le corps est indissociable d'une double ambiguïté :

Ces positions illustrent bien la disparité pouvant exister dans les conceptions du corps dans le récit. C'est dans tous les cas un corps figuré, celui qui apparaît avec la charge d'une double ambiguïté, parce qu'il est et corps, et écriture. Double ambiguïté parce qu'en tant qu'élément du texte littéraire, il peut être considéré comme un signe quelconque, franc de toute détermination sémantique autre que celle du complexe plus ou moins autonome qu'est l'œuvre singulière d'une part ; d'autre part parce que ce signe précisément est de la nature même des éléments qui une fois convoqués, font appel à un fort potentiel de référentialité qui dans bien des cas, se fait de manière directe (Bazié, 2005, 10-11).

Dans les scènes du réveil de *Du plomb dans le crâne* et *Daddy est mort*, la « référentialité » du corps est court-circuitée par l'immobilité. Le corps allongé, peinant à se lever et à trouver sa dynamique, vient s'opposer au concept du corps jeune, masculin et valide, que l'on s'attendrait à voir appliqué aux personnages. Les corps statiques de Sonny et Zulu se chargent d'un nouveau récit et d'une référentialité alternative : par leur immobilité, ils incarnent paradoxalement une place dans le monde. Par le biais des scènes de réveil, le texte dévoile la cassure des personnages : Sonny et Zulu ne sont guère plus que des êtres de papier.

Les scènes du lit, en présentant des corps passifs, mettent en évidence une autre dimension de ce paradoxe. Le texte suspend, le temps d'une scène, l'existence factice des deux personnages présentés comme inactifs. Insa Sané semble ainsi exercer son pouvoir d'auteur en retirant temporairement à ses personnages la faculté de mouvement et en exposant leur vulnérabilité. Comme la « boule de papier que [Sonny] avait froissée et jetée contre le mur » (PC, 30), Zulu et Sonny ne possèdent aucune prise sur leur destin. De la même manière que ce morceau de papier, que l'on « peut écrabouiller ou déchirer [...] en mille morceaux » (*Ibid.*), la nature de ces personnages ne peut être changée.

En mettant en scène la déchéance des corps, l'auteur semble accentuer le flou existant entre le monde fictionnel et l'univers réel auquel son œuvre se réfère. Ainsi, chacun sait que le banlieusard somnolent et démotivé des romans, qui « existe sans exister » (Berthelot, 1997, 7) puisqu'il n'est qu'un personnage de romans, possède des équivalents dans le monde réel. Le déclassement performatif des corps devient un outil permettant de renforcer l'inscription du jeune de banlieue dans l'imaginaire du lecteur. Cet extrait de *Du plomb dans le crâne*, qui fait référence au personnage de Sonny, « venu au monde comme une merde chiée par la vie », offre une perspective intéressante sur la question :

Il avait toujours rêvé d'être quelqu'un d'autre, dans un autre corps, engendré par d'autres parents, dans une autre maison, dans un autre quartier d'une autre ville d'un autre pays dans une autre vie. Il se consolait en songeant que son destin n'était en réalité qu'un mauvais rêve, et que sa véritable existence se déroulait le soir, lorsqu'il était profondément endormi. Quand il se réveillait, il menait une vie de cafard sale, répugnant, puant (PC, 43).

La fin de l'extrait, où il est dit que Sonny mène une « vie de cafard », dévoile la déliquescence du corps du personnage. Ce déclassement souligne l'important décalage

entre les univers interne et externe de Sonny. Après l'inscription mentale de son corps dans des contrées vastes et inconnues - « quelqu'un d'autre », « dans un autre pays » (PC, 43) -, le personnage est renvoyé à ce qu'il juge être sa véritable condition et n'incarne qu'un insecte (le littéralement petit). Les termes « une autre maison », « un autre quartier » et « une autre ville » renvoient Sonny à son statut de jeune de banlieue. Ces notions font miroiter l'hypothèse d'une vie alternative⁴⁸ en dehors de la cité, de ses contraintes et de ses codes. Les idées d'existences possibles sont néanmoins réduites à néant dès le réveil de Sonny, aucun lieu ne semblant apte à contenir le mal-être du personnage. À travers l'errance rêvée de Sonny, le roman dénonce le déterminisme socio-spatial auquel sont soumis les jeunes de banlieue. Ces derniers, en naissant dans des familles plus modestes, dans des quartiers parfois délaissés par les politiques publiques, dans des villes présentant des opportunités réduites, vivent des existences conditionnées par les lieux. Le lieu, ou l'absence de celui-ci qui torture Sonny, incarne similairement une entité tyrannique pour l'ensemble des banlieusards. L'usage des déterminants possessifs accentue cette impression d'errance car Sonny ne possède rien, mis à part « son destin » et « sa véritable existence » (PC, 43) auxquels il mettra un terme à la fin du livre. En ne possédant déjà plus son propre corps, il devient un être fantomatique, un sujet éclaté et tassé à la fois aux marges du roman et au centre de celui-ci. Sonny se transforme en un « ectoplasme » et incarne ainsi l'essence du personnage romanesque définie par Berthelot (Berthelot, 1997, 7).

⁴⁸ Cette vie alternative est « en réalité » vécue par Sonny à travers le personnage de Prince, son alter-ego qui mène une vie trépidante dans les rues de sa cité : « Les portes du RER E s'ouvrirent larguant Prince sur le boulevard Haussman, à Saint-Lazare » (PC, 86). Il se comporte en caïd et dépouille les passagers d'un bus : « Bon, je suppose que vous n'avez pas de titres de transport, alors ça va être simple. Toi, le chinetouque, tu me files ta chaîne et ta gourmette. Toi, face de cocaïne, tu racles tes poches et tu me files tout ton or, ça t'apprendra à fréquenter des « mal autrui » » (PC, 72) ; et il est sexuellement très actif : « Les trois semaines que Prince passa chez Carine furent consacrées à satisfaire les désirs de Madame » (PC, 21).

Le corps banlieusard devient indissociable des situations d'inertie, de subordination et d'éclatement présentes dans plusieurs autres romans comme celui d'Abd Al Malik, *La guerre des banlieues n'aura pas lieu* (2010) :

Alors, voilà le topo : tu as quitté l'école parce que franchement, y avait pas de perspectives. Tu te retrouves dans la cité à rien foutre, au chômage ou au RSA (c'est selon, que tu sois procédurier ou pas), t'accumules les frustrations : pas de situation, pas de thune, donc pas de meufs. Et t'es sollicité de toutes parts (les clips de rap et les différentes formes d'agressivité marketing), harcelé par la police (c'est le délit de sale gueule), harcelé par ta mère « Trouve-toi un job ou sors de chez moi ! » « Et puis, t'as aucune compétence, vu qu'à part compter et lire tu n'as pas appris grand-chose en cours. Qu'à cela ne tienne, tu commences par vendre du shit et de la beuh, ça se passe plutôt bien » (GBPL, 110).

Dans l'extrait, la multiplicité des voix - voix de la matriarche : « Trouve-toi un job ou sors de chez moi ! », voix intérieure : « t'as aucune compétence », « t'accumules les frustrations » (*Ibid.*) - assaille le lecteur comme dans une volonté de reproduire chez lui la sensation de harcèlement ressentie par le banlieusard. Le discours, par son enchaînement et ses effets énumératifs, présente le commerce de drogues comme seule échappatoire à l'oppression. Unique option d'embauche trouvée par cet archétype du banlieusard, cette activité devient salvatrice et se « passe plutôt bien. » (*Ibid.*). L'extrait du roman d'Abd Al Malik incarne finalement un condensé du destin des jeunes. La vente de drogues devient un véritable référentiel narratif qui structure l'univers de vie des banlieusards. Ce référentiel signale simultanément l'existence de contre-schémas, comme le salut par le biais de l'éducation, le sport ou l'entrepreneuriat, qui permettent de desserrer l'étau autour des jeunes.

A l'instar de Sané, l'immobilité du corps banlieusard est reportée chez Abd Al Malik comme la conséquence de facteurs externes. Diverses entités, à la fois physiques (comme la mère de famille, les femmes indifférentes, les compagnons d'infortune de la cité) et symboliques (les systèmes scolaire et policier) semblent se liguer pour condamner le corps des jeunes de banlieue à l'inertie. La vente de produits stupéfiants est ainsi une activité stationnaire, caractérisée par de longues périodes d'attente et cantonnée à l'enceinte de la cité. Les jeunes, comme pris dans un engrenage, demeurent constamment inactifs et ne sont animés que par la seule perspective d'obtention d'argent facile (attribution d'allocations sociales et trafic de drogues). La phrase « tu as quitté l'école parce que franchement, y avait pas de perspectives » (*Ibid.*) indique un certain fatalisme, renforcé par l'adverbe « franchement » qui souligne les mécanismes d'auto-persuasion des jeunes. Le discours du banlieusard semble construit dans l'unique optique de justification des décisions prises par le passé (absence de perspectives d'emploi ayant conduit au décrochage scolaire, passage à l'illégalité en raison d'une grande misère sexuelle, etc.). Dans l'extrait, l'énumération des différentes frustrations est également significative. Si le narrateur semble reconnaître l'injustice de certaines situations vécues par les banlieusards (contrôles de police « au faciès »), d'autres déboires, tels que l'exposition aux sollicitations excessives du système capitaliste, diffusées notamment par la télévision, seraient aisément évitables. Cette « ode du galérien⁴⁹ » est victimaire, voire paranoïaque et l'auteur semble critiquer la passivité des jeunes ainsi que leur acceptation résignée de la situation. L'extrait suggère que les banlieusards, qui, quotidiennement, se « retrouve[nt] dans la cité à rien foutre » (*Ibid.*), ont perdu toute volonté de changer les

⁴⁹ Dans le contexte des banlieues françaises, Éric Marlière définit les « galériens » comme de jeunes hommes ayant été confrontés à l'échec scolaire, vivant d'aides sociales et de petits trafics, et qui occupent en groupes la cité de façon intensive et quotidienne (Marlière, 2008, 715).

choses et de s'en sortir. Dans *Le corps du héros*, Francis Berthelot affirme à propos du corps immobile :

À chaque instant, par ses postures, les gestes infimes qui lui échappent, la manière dont il réagit aux événements, le corps des personnages nous renseignent sur un avenir dont ils n'ont pas conscience. Alors même qu'ils sont présentés de manière statique, le langage de leur corps est non seulement en avance sur leur propre langage, mais aussi plus sincère (Berthelot, 1997, 99).

Confronté à l'extrait du roman d'Abd Al Malik, le raisonnement de Berthelot met en lumière la dissociation et la superposition des langages corporels et romanesques. En se mettant en mouvement, le corps du banlieusard refuse le déterminisme et l'inactivité auxquels il semble condamné. Toutefois, dans le commerce de drogues, la mobilité du corps est illusoire et se résume à une forme d'errance. Présenté comme fonctionnel dans les seules limites de la cité, le corps des personnages confirme les mécanismes de stigmatisation dénoncés dans le discours. Il *parle* le même langage que les jeunes de banlieue : il est inapte, persécuté, neutralisé et inadapté. De la même façon que le monologue intérieur des personnages, le corps inerte devient une déclaration du défaitisme banlieusard. La description du corps statique par Adb Al Malik a un double objectif : dénoncer le fonctionnement répressif et implacable de tout un système, mais également illustrer les contradictions internes des jeunes. Les protagonistes des œuvres existent ainsi dans toute leur passivité et leur subordination, par contraste avec l'activité qui devrait les déterminer en tant que corps jeunes.

L'extrait du roman d'Abd Al Malik peut également se lire comme une mise en scène du stéréotype du jeune de banlieue. Ruth Amossy commente dans *Les idées*

reçues : sémiologie du stéréotype les représentations de la prostituée dans le discours savant et fictionnel :

Qu'il s'inscrive dans le discours scientifique ou dans la fiction, le type a tôt fait de s'inverser en stéréotype. En tant que tel, il apparaît comme une représentation dans laquelle s'investissent non seulement les préjugés, mais aussi les fantasmes et les obsessions de la collectivité. Il appelle d'autant plus une analyse idéologique susceptible d'en dévoiler les motivations profondes et les enjeux cachés. En effet, la description savante de la prostituée doit permettre à la fois de prendre connaissance d'un phénomène social trop souvent occulté et de le régler sur la base du savoir acquis. Corbin montre bien comment apparaissent dans l'image de la fille publique tous les présupposés du discours réglementariste de l'époque (Amossy, 1991, 55).

L'extrait de *La Guerre des banlieues n'aura pas lieu* comporte un ensemble de préjugés et de lieux communs sur les jeunes de banlieue : attrait excessif pour les biens de consommation, commerce de drogues, indolence, errance vaine dans la cité, etc. À la suite de Ruth Amossy, nous pouvons néanmoins interroger « les motivations profondes et les enjeux cachés » (*Ibid.*) de ces représentations. En mettant en scène le jeune banlieusard, un type connu de tous et déjà objet de nombreux stéréotypes, Abd Al Malik tente de remettre en question le discours contemporain et les valeurs portées par nos sociétés. Dans les sociétés capitalistes, l'acceptation et l'existence sociale de l'individu sont conditionnelles à sa performance et sa productivité. L'archétype du jeune de banlieue, qui survit grâce aux aides sociales et au commerce informel, se trouve immanquablement disqualifié par le modèle capitaliste. Dans l'image du jeune banlieusard se reflètent les dysfonctionnements d'un système qui place l'argent et le profit au centre de tout. Le jeune décrit dans le roman, attiré par la perspective d'un enrichissement rapide et facile, sollicité par « les différentes formes d'agressivité marketing » (GBPL, 110), devient le produit ultime de la société de consommation. Au-

delà de la critique de certains comportements répréhensibles des banlieusards, le monologue intérieur du texte d'Abd Al Malik invite à repenser le rôle et la place donnés au citoyen contemporain, tout en questionnant la légitimité et la viabilité du système capitaliste. En cela, le texte opère également une forme de réhabilitation de la figure décriée du jeune de banlieue. L'œuvre montre que le jeune de banlieue n'est, en fait, pas à la marge de notre société, mais bien au centre d'enjeux qui le dépassent. En personnifiant à l'extrême un certain nombre de « nécessités » modernes - appât du gain, demeurer productif et rentable, avoir un pouvoir d'achat, etc. -, il est l'une des incarnations des impasses contemporaines. Le roman réintègre ainsi symboliquement le banlieusard dans le tissu social. L'immaturation de l'archétype du banlieusard d'Abd Al Malik, mise en lumière par son discours et ses comportements, suggère les peurs et les hantises d'une jeunesse sans avenir. Cet point renforce la critique des modes de pensée et d'être de la modernité, et souligne encore davantage le caractère dysfonctionnel du système dominant. La mise en avant de l'âge des protagonistes (les jeunes de banlieue sont avant tout des *jeunes*) relativise également leurs discours. Le statut adolescent des personnages nuance une prise de parole qui, hors de son contexte, pourrait paraître radicale. À travers les enjeux implicites de l'inertie des corps, l'œuvre littéraire textualise différemment les postures et les pensées des personnages et construit des sens nouveaux.

Chez Insa Sané, la description du corps amorphe du personnage de Sonny peut, par ailleurs, être lue à la lumière de sa schizophrénie. Analysant la schizophrénie de Louis Lambert, l'un des personnages de la *Comédie Humaine*, Robert Smadja souligne :

La catalepsie finale apparaît donc non comme un accident dû à quelque dysfonctionnement fortuit du système nerveux, mais comme l'aboutissement naturel et logique de l'intense négativisme corporel du héros, précédé comme elle l'avait été par de brusques instants de personnalisation, au moment où le volontaire bascule dans l'involontaire, et par toutes les rêveries et extases si caractéristiques du repli schizophrénique qui avaient ponctué son adolescence (Smadja, 1998, 42).

La « catalepsie finale » de Louis Lambert peut être mise en parallèle avec le suicide de Sonny par arme à feu à la fin de *Du plomb dans le crâne*. Sa mort peut en effet être perçue comme un « aboutissement naturel et logique » (*Ibid.*). Le suicide est une résultante de l'« intense négativisme corporel » de Sonny décrit comme un « cafard sale, répugnant, puant » (PC, 43), mais aussi de sa situation inextricable liée à son impossibilité de concilier les deux facettes de son identité. Le fait que Sonny meurt par balle est en outre révélateur. La locution « du plomb dans le crâne » est présente, telle une litanie, tout au long du texte⁵⁰ et les différents personnages du roman se divisent en deux catégories : les débrouillards qui ont du « plomb dans le crâne » et ceux qui, comme Sonny, paraissent inadaptés à l'univers de la cité et finissent aussi avec « du plomb dans le crâne »⁵¹. Comme Louis Lambert, le personnage Sonny/Prince semble victime, avant de déclencher le coup de feu, d'une forme de « catalepsie » (Smadja, 1998, 42) : « Prince n'avait pas bougé ; Sonny ne bougea pas » (PC, 43). Cette ultime paralysie, quelques instants avant la mort, est l'« aboutissement naturel et logique » (*Ibid.*) de l'impossible adéquation du personnage à la vie. Le suicide de Sonny renvoie à l'idée d'une adaptation nécessaire, vitale, des jeunes de banlieue à leur environnement. De ce fait, le décès du

⁵⁰ « Si quelqu'un en voulait à Prince, il n'allait sans doute pas demander à Sonny ses papiers avant de lui loger du plomb dans le crâne » (PC, 32), « Laisse-moi t'aider, je vais te mettre un peu de plomb dans le crâne » (PC, 223), « il avait comme du plomb dans le crâne » (PC, 65).

⁵¹ L'allusion se retrouve également dans la musique rap, notamment dans le morceau du groupe IAM « Demain c'est loin », dans lequel il est dit : « Les plombs, certains chanceux en ont dans la cervelle, d'autres se les envoient ».

jeune schizophrène devient également révélateur des influences d'un environnement parfois cruel et toxique sur les individus.

Les troubles schizophrènes et la dualité du personnage de Sonny/Prince mettent aussi en scène les logiques relationnelles dans l'univers banlieusard. Contrairement à Sonny, Prince est extrêmement mobile et s'épanouit dans la cité. Tout au long de *Du plomb dans le crâne*, il ne cesse de parcourir et d'exploiter la banlieue à son avantage. Afin d'assurer le succès de son propre plan de braquage, il utilise par exemple des jeunes émeutiers croisés dans les rues de la cité. Dans cette scène, Prince cherche à convaincre le groupe de délinquants :

- Par contre, si vous pensez un peu à votre gueule, y a moyen de se faire des couilles en or. Moi, j'ai un truc qui peut vous rapporter un paquet de pognon. [...]
- Prince avait presque gagné la partie : avec une simple allusion aux pépettes, il venait d'enrôler toute l'armée d'Alassane. C'était une sacrée aubaine.
- J'ai besoin d votre aide pour régler une petite affaire. Si j'y arrive, j vous jure que vous allez pas le regretter (PC, 135-136).

Dans le contexte particulier de cette scène, Prince devient un sage. L'homme vient en effet de dissuader le jeune Alassane, debout avec un revolver entre les mains, de tirer sur le policier qu'il tenait en joue. L'impact du geste de Prince est double : en « *arrach[ant] le Beretta des mains* » d'Alassane, il empêche l'adolescent de gâcher sa vie et sauve celle du policier. Bien que quelques instants auparavant, Prince observait avec délectation le spectacle de cette foule en colère - « [Prince] matait la scène comme s'il avait été dans son canapé, devant un bon film » (PC, 131-132) -, il parvient néanmoins à stopper la fièvre vandale du groupe d'adolescents. Les deux policiers impliqués, théoriquement formés pour affronter ce type de situation, se trouvent vite débordés par les émeutiers. Au milieu de cette foule de très jeunes adolescents, c'est Prince, âgé de

seulement quelques années de plus que les vandales, qui se démarque grâce à son expérience. Cette scène met en lumière une qualité de Prince, également propre au roman des banlieues. Le jeune homme témoigne en effet d'une forme de « sagesse de rue », un terme que nous définirions comme un mélange de connaissance aiguë des codes de la cité, de débrouillardise, de pragmatisme et d'audace. À l'opposé de son alter ego Sonny, Prince comprend la rue (tandis que Sonny, effrayé, l'évite). Il contourne les difficultés et parvient à utiliser son environnement à son propre avantage. D'autres personnages des romans font aussi preuve d'une « sagesse de rue », comme Carine (une prostituée qui, en s'associant à Prince, parvient à duper son ancien proxénète violent et à lui subtiliser une importante somme d'argent), Grézi (un jeune qui se sert de son expérience pour rédiger une œuvre littéraire sur la banlieue dans *Boumkoeur*) ou encore Tierno (un banlieusard qui, grâce à sa bonne connaissance des codes de la cité, parvient à acquérir une certaine aisance financière dans *Gueule de bois*). La « sagesse de rue » devient en ce sens une notion centrale du roman des banlieues et vient modeler le portrait des personnages et leurs actes.

Au-delà du fait que l'intervention de Prince auprès du groupe d'émeutiers fait progresser l'intrigue, la scène met aussi en place d'autres enjeux. Tandis qu'ils rouent de coups les deux policiers, Tonton Black Jacket et Lait de Vache, les adolescents ne sont plus des individus à part entière mais une « marée humaine » (PC, 131), « des hyènes autour d'une charogne » et « une vingtaine de gamins cagoulés » (*Ibid.*). L'anonymat des jeunes renforce le caractère incompréhensible de leurs actes, cette foule semble contrôlée par un esprit collectif, entraînée par les seules notions de haine et de revanche. La scène

ne retranscrit aucune des paroles prononcées par les jeunes durant leurs exactions et donne plutôt lieu à un silence du groupe. En revanche, la parole de Prince est mise en avant, proclamée et diffusée. En mettant en parallèle les actes de rage, muets et stériles des jeunes émeutiers avec l'éloquence de Prince, le roman suggère que la fédération ou la prise de parole et la représentation politiques constituent des solutions possibles. Prince incarne une forme de leadership alternatif : il recueille la « parole » en actes de violence et de vandalisme des jeunes pour la transformer en un véritable projet de conscientisation. Grâce à ses seuls talents d'orateur, il réussit à « enrôler toute l'armée d'Alassane » (PC, 135-136) et à persuader les jeunes qu'il se préoccupe de leur sort, comme dans ces extraits où s'entretient avec Alassane :

« Tu veux niquer le système et moi, je te tends la perche. Saute sur l'occase ! » (PC, 137).

« Vas-y gamin, y a mille huit cent euros là-d'dans, partage avec tes potes. Si vous êtes OK, y a dix fois plus à se faire » (PC, 138).

« Allez, fais pas chier! T'es sûr que tu veux pas venir avec moi te faire un rab de pognon ? » (PC, 212).

Paradoxalement, comme dans la scène avec les émeutiers, c'est finalement en rappelant aux autres la nécessité d'être égoïste et centré sur ses intérêts que Prince rallie les banlieusards à sa cause. Contrairement au programme des jeunes, désorganisé et sans réelle finalité, le plan de Prince a un but précis et satisfaisant pour toutes les parties : « rapporter un paquet de pognon » (*Ibid.*). Fin stratège doté d'un charisme certain et d'une parole persuasive, Prince devient un véritable politicien des banlieues. Il possède toutes les qualités énonciatives de « l'orateur », défini ici par Amossy :

L'orateur peut construire dans son discours l'image d'une personne valeureuse alors qu'il est lâche, sincère alors qu'il ment, compétente dans un domaine alors qu'il n'en possède que des notions générales. L'art de persuader pourrait se limiter à une technique qui autorise les plus habiles à manipuler leur auditoire. Car une chose est d'acquérir les compétences

nécessaires pour mettre en valeur ses capacités réelles, une autre est d'user de l'art oratoire pour s'attribuer des qualités qu'on ne possède pas (Amossy, 2010, 23).

Le personnage de Prince, qui n'est en fait qu'une projection identitaire établie par Sonny pour échapper à son inertie et à son isolement, se forge une « tierce-identité » à travers son énonciation. Grâce à la parole, Prince, un banlieusard et repris de justice atteint de troubles schizophrènes, devient une autre personne, apte à susciter à son égard des sentiments de confiance et d'admiration. Son discours lui permet de se construire « l'image d'une personne valeureuse alors qu'il est lâche, sincère alors qu'il ment, compétente dans un domaine alors qu'il n'en possède que des notions générales » (*Ibid.*). Ainsi, bien que Prince n'ait jamais effectué de braquage d'une telle envergure, que ses motivations pour entraîner avec lui le groupe de jeunes soient purement égoïstes et que le projet de leur enrôlement ne fasse pas initialement partie de son plan (il décide d'engager les adolescents quelques instants seulement après les avoir fortuitement croisés dans le quartier), ses talents oratoires le transforment en un théoricien fiable, altruiste et dévoué à ses troupes. Sous plusieurs aspects, sa parole est performative. Elle contribue à une rapide progression de l'intrigue, déclenche une action de la part des jeunes qui acceptent de cesser leurs exactions sur ses conseils et enfin, crée une image alternative du personnage. Cette « tierce-identité » est doublement construite : d'une part par l'orateur lui-même, et d'autre part avec la pleine participation de l'auditoire des jeunes émeutiers. Puisque les vandales sont susceptibles d'adhérer à son discours, Prince peut résolument « user de l'art oratoire pour s'attribuer des qualités qu'[il] ne possède pas. » (*Ibid.*). Sa parole devient un acte dynamique et riche de conséquences. Elle permet à la fois de pallier le corps de l'alter-ego Sonny, caractérisé par la paralysie et le manque de tonus, et d'inventer les

moyens de sortir des contingences de la cité malgré un parcours compliqué (séjours en prison, précarité financière, climat familial tendu, etc.). À l'opposé du corps de Sonny usé par un environnement délétère, le corps de Prince est une arme pour survivre dans un univers hostile.

Finalement, la schizophrénie et l'inadéquation expérimentée par Sonny (déphasage entre le corps et l'esprit, l'interne et l'externe, le rêve et la réalité) peuvent s'interpréter, comme chez le personnage de Louis Lambert, comme une forme de sagacité et de prescience. Sonny est un personnage qui, malgré l'apparente incohérence de son comportement, est extrêmement conscient et intuitif. On lit en effet dès le premier acte de *Du plomb dans le crâne* que « Sonny tremblait parce qu'il sentait qu'en remplissant ses obligations, il risquait de se jeter dans la gueule du loup. À cause de Prince, il allait mourir » (PC, 33). Dans cette scène, Sonny prend connaissance d'une lettre de menace de mort qui est adressée à Prince (donc à son double). Dans l'esprit du jeune schizophrène, c'est parce que le corps de Prince est nomade, qu'il se confronte à la rue et à ses dangers que la vie de Sonny est menacée. Si la dissociation opérée par Sonny lui permet de trouver refuge dans un lieu rassurant (son lit), elle traduit surtout une forme de résignation. Allongé seul dans son appartement, le personnage semble attendre sa propre mort. L'immobilité de Sonny est synonyme d'une forme de pleine conscience. Il est inerte car il a compris et accepté sa destinée.

Chez Sané, le corps solitaire et étendu souligne l'inopérance et l'inadéquation du sujet banlieusard. Piégés dans des corps inadaptés, Sonny et de Zulu organisent diverses stratégies pour échapper à leur réalité, telles que l'évasion mentale (possibilité d'une

autre vie dans les rêves et l'imaginaire), la plainte et l'apitoiement (« Nique la galère ! » (DEM, 126)), ou encore la dissociation physique (dédoublage du personnage). Leur discours s'oppose à l'inertie des corps banlieusards et réfute le déterminisme invalidant que la société associe à leurs existences.

2. (Im)mobilité des « galériens »

Parallèlement aux représentations du corps statique, les textes mettent en scène une forme de déchirement identitaire : le corps du jeune banlieusard paraît piégé dans un entre-deux, entre la résignation et le dynamisme. Le corps est ainsi pris dans une sorte de mobilité stagnante, comme dans cet extrait de *Du plomb dans le crâne* où est décrite une journée typique de « galérien » :

Il y avait trois catégories de mioches qui fréquentaient l'underground : les CDI, les CDD et les intérimaires. [...] Les CDI, ou permanents, c'étaient les « hitistes », comme on dit en Algérie, ceux qui tiennent les murs H24, les piliers de la cité. Pour eux, c'était simple. La journée démarrait très tôt ; vers 14 heures. Une douche, le p'tit déj', et hop, c'était parti. D'abord, le tour du propriétaire dans le quartier, pour montrer qu'on existe, que si on le voulait, on pourrait avoir une vie sociale « normale ». On en profite pour se rencarder avec les autres gars dans le business. Après, on prépare sa trousse de premiers secours. La bibine, pour pas mourir de soif. Un magazine de sports ou de tuning, un livre cochon ou un quotidien – de préférence *Le Parisien* – pour avoir un peu de lecture et de conversation. Des feuilles à rouler, du tabac et du shit, visa pour voyager presque gratis (PC, 53).

Normalement réservés au monde du travail et toujours utilisés en référence au poste occupé et non aux individus, les sigles (CDI, CDD) ont ici une nature tragi-comique. Le détournement de sigles connus par le lecteur est tout d'abord humoristique. En effet, les jeunes banlieusards sont classés et nommés en fonction de l'assiduité avec laquelle ils

fréquentent les caves de leurs immeubles, et le CDI, normalement le saint-Graal de l'employé français, est détourné de sa signification initiale pour désigner ici le statut le moins enviable. Le dévouement des jeunes à leur « poste » (assiduité, respect d'un certain emploi du temps, préparatifs quotidiens) signale un détournement sémantique de l'emploi du temps professionnel. La dénomination des banlieusards par le biais de ces sigles est également tragique, notamment car elle entraîne leur déshumanisation: ils se voient retirer leurs noms, leurs identités propres et deviennent des sigles qui incarnent la place qu'ils occupent dans leur quartier. Les CDI ne sont ainsi plus des individus mais les « piliers de la cité » (PC, 53), et comme pétrifiés, bétonnés, ils finissent par se confondre avec leur environnement. De plus, le statut de CDI qui, dans le contexte du monde du travail, est habituellement le gage d'une certaine sécurité, n'apporte dans l'univers du texte aucune garantie. Chez Sané, les CDI mènent une existence précaire, faite de débrouille et d'incertitudes. L'affirmation « Pour eux, c'était simple » (*Ibid.*) se transforme en une antiphrase. En réalité pour ces jeunes rien n'est simple et le quotidien se résume à une lutte permanente. Ils doivent se battre pour survivre, justifier leur présence dans un monde au sein duquel ils sentent qu'ils n'ont pas de place.

Se dire « CDI » dans ce contexte peut cependant inférer une posture « transgressive », similaire à celle évoquée par Bertrand Westphal :

Au niveau des grands ensembles, le principe de transgressivité s'exprime de manière singulière. Il ne s'agit plus de fuir le centre, le « canon », forme agrégative, voire agressive de la machine d'État, mais de l'affronter. [...] La cellule germinale se situe souvent – toujours ? – dans les marges. Les entités périphériques braquent en effet le centre, visent à réduire la distance, à l'annuler, à se substituer à lui (Westphal, 2007, 82-83).

La notion de CDI véhicule des valeurs de performance et de productivité qui l'associent naturellement à l'espace du centre-ville. Dans l'imaginaire commun, le terme CDI évoque ainsi plus facilement le quartier de la Défense - une « banlieue » phagocytée par le centre parisien - que les grands ensembles des villes périphériques. Pour les personnages de Sané, le fait de s'approprier la notion de CDI et de l'appliquer à leurs activités incorpore un « principe de transgressivité » (*Ibid.*) lié au refus de la centralité de Paris. À travers le CDI banlieusard, des valeurs telles que l'indépendance, l'art de l'oisiveté et la débrouillardise sont exaltées en contrepoint. Les rôles sont ainsi inversés : la banlieue devient la référence centrale et se substitue au centre parisien tout en empruntant et en détournant ses codes et son langage (CDI, CDD, intérimaire). Elle concurrence la « ville-centre », en devenant comme elle un lieu d'action, d'invention et d'effervescence. Bien que dévalorisées, voire répréhensibles, les jeunes ont des choses à faire, ils ont une raison de se lever le matin et de sortir de chez eux. Grâce aux protagonistes, l'espace banlieusard est transformé en un espace subversif, qui refuse l'hégémonie et les règles préétablies de la « ville-centre ».

L'extrait de *Du plomb dans le crâne* met également en lumière certaines des stratégies de construction identitaire mises en place par les jeunes de banlieue. Le « tour du propriétaire » (PC, 53), effectué par les jeunes en début d'après-midi, occupe ainsi plusieurs fonctions. Pour les jeunes de banlieue, la marche permet à la fois un marquage et une appropriation du territoire. En arpentant quotidiennement les rues de la cité, ils deviennent de nouveaux « urbanistes » qui reconstituent la cartographie de la banlieue et ses différents points de repère. Les « tristes immeubles » (PC, 55), « l'étage des

poubelles » (PC, 51), « les caves de l'immeuble n°13 du quartier des Rosiers » (*Ibid.*) - sont rassemblés et reliés entre eux par les déplacements des jeunes, qui construisent d'autres possibilités spatiales du territoire banlieusard. Ils détournent les lieux de leur usage habituel : les caves des immeubles, normalement réservées à l'entreposage, sont rebaptisées l'« underground » (PC, 53) et deviennent des espaces hospitaliers et des lieux de conversations, de jeux ou de visionnage de films pornographiques. Au-delà de la recreation de ces lieux par le déplacement et l'usage, la présence statique des jeunes est également génératrice de nouveaux sens.

L'occupation alternée et quotidienne de différentes générations de jeunes pendant plusieurs années crée l'« underground », et la marche dans le quartier est complémentaire des périodes de stagnation et de communion. Le fait de renommer les caves vient enfin clore le processus d'attribution d'une nouvelle fonction utilitaire aux espaces des cités, avec un triple système de marquage par le biais de la marche, de la présence statique et du discours. Cet extrait de *Boumkæur* offre un autre exemple de promenade dans les rues de la banlieue :

Petite promenade dans le quartier en compagnie de Grézi qui me ramène à l'endroit où la petite bande a tenu son débat l'autre soir. Le porche est complètement abîmé, abandonné. Les soins quotidiens du gardien ne le lustrent plus, celui-ci a démissionné. Les poubelles percées, la pisse et le sang se déchargent ici comme des champignons. Un porc ne pourrait pas vivre là sans avoir à craindre de se gober un mauvais microbe. Grézi est enrhumé et balance ses mollards dans la porcherie (BK, 20).

La marche prend ici des airs d'un état des lieux. Yaz et son ami Grézi semblent constater avec découragement l'insalubrité de leur environnement. Leur ronde paraît également susciter une forme de fierté, voire de satisfaction malsaine à survivre ici, puisqu'« [u]n porc ne pourrait pas vivre là sans avoir à craindre de se gober un mauvais

microbe » (BK, 20). La marche des deux protagonistes attribue aux lieux une certaine légitimité car bien que négligé, l'espace demeure un lieu intéressant et digne d'une courte promenade. Les dégradations semblent conférer un charme morbide à la cité de Yaz et Grézi, notamment par leur caractère imprévisible et inédit : personne ne sait réellement à quoi la banlieue ressemblera le jour suivant. Les « choses » qui meublent le décor, habituellement compléments d'objets, deviennent les sujets des verbes - « Les poubelles percées, la pisse et le sang se déchargent ici comme des champignons » (BK, 20). Ce renversement syntaxique fait écho à un renversement symbolique : le lieu, ainsi que les objets qui le composent, semblent animés d'une vie propre qui éclipse les individus. Les habitants, dépassés et impuissants, ne maîtrisent plus leur environnement. Ils sont dédouanés de leur responsabilité dans la dégradation des locaux et du décor et semblent plutôt contrôlés par leur lieu de vie.

La ronde des jeunes dans le quartier incarne aussi un discours adressé au monde et à eux-mêmes. Leur journée débute par une « petite promenade » (BK, 20) ou un « tour du propriétaire dans le quartier, pour montrer qu'on existe, que si on le voulait, on pourrait avoir une vie sociale « normale » » (PC, 53). Les interactions sociales des banlieusards avec d'autres individus que les pairs semblent réduites - notamment en raison du décrochage scolaire, de la marginalisation sociale ou de situations familiales compliquées - et ils trouvent à travers la marche un moyen de communiquer avec le monde. Le tour dans la cité devient un acte de présentation nécessaire qui contribue à la construction d'« une image de soi » (Amossy, 2010, 32). Il donne une preuve factuelle et temporelle de présence dans le lieu, une démonstration de vie, de même qu'un contrepoint à

l'apparente inertie corporelle. Au-delà d'un discours codé, la marche est avant tout physique et visuelle. Le tour du quartier permet en effet d'effectuer un traçage du territoire. En saluant les connaissances croisées sur le chemin, en arpentant plusieurs fois les mêmes rues du quartier ou en stationnant à des points précis sur leurs parcours, les protagonistes mettent en place une véritable réappropriation spatiale. Par le biais de la marche, une personnalisation des rues, des murs, des allées et des panneaux de la cité est mise en œuvre. Grâce aux mouvements répétés des jeunes, un carrefour, une ruelle peuvent être rebaptisés symboliquement : le porche ou la cave de tel immeuble deviennent les points de repère d'une bande donnée dans *Du plomb dans le crâne* et dans *Boumkœur*. La banlieue grise, sale, abandonnée, cesse d'être un lieu impersonnel pour devenir un endroit vivable, voire dynamique pour les jeunes. La marche constitue un moyen de reconnaissance incontournable : ces déplacements quotidiens permettent aux personnages de s'approprier leur lieu de vie comme leur ethos et participent à la construction identitaire des protagonistes en tant que jeunes de banlieues.

Le texte interroge toutefois l'impact effectif de la promenade des jeunes sur les autres. Si, selon les banlieusards, cette ronde permet notamment de « montrer qu'on existe » (PC, 53), ce rituel permet-il vraiment d'imposer sa présence au monde⁵² ? ⁵³ ?

⁵² Ruth Amossy soutient à ce propos dans *La présentation de soi : ethos et identité verbale* (2010) : « Que le sujet en ait ou non le projet, il construit une image de soi qui contribue au bon fonctionnement de l'interaction. Dans la mesure où sa présentation de soi est modérée par des rôles et des routines, c'est-à-dire par des schémas sociaux préétablis, elle est soumise à une régulation socio-culturelle. Par ce biais également, elle dépasse largement l'intentionnalité du sujet agissant. C'est donc une conception contemporaine de l'identité comme co-construite dans l'échange social, du sujet comme partiellement conditionné par des forces qui le traversent à son insu, qui permet de repenser la notion rhétorique d'ethos, désormais étendue à l'ensemble des interactions sociales (Amossy, 2010, 32).

⁵³ Ruth Amossy soutient à ce propos : « Que le sujet en ait ou non le projet, il construit une image de soi qui contribue au bon fonctionnement de l'interaction. Dans la mesure où sa présentation de soi est modérée

Les habitants de la cité sont probablement habitués à voir les marcheurs déambuler et n'y accordent sans doute que peu d'attention. De plus, bien qu'ils se persuadent que la promenade prouve qu'ils pourraient « avoir une vie sociale « normale » » (*Ibid.*), cette déambulation parvient-elle à les convaincre de la légitimité de leur existence ? Le caractère routinier de la marche, de même que le fait qu'elle paraît modérée par des « schémas sociaux préétablis » (Amossy, 2010, 32), assigne le jeune à un rôle qui semble le dépasser. L'« intentionnalité du [jeune comme] sujet agissant » (*Ibid.*) peut aussi être questionnée. Les jeunes marcheurs, qui croient décider de leurs actes, sont en réalité motivés par un ensemble de facteurs qu'ils ne maîtrisent pas totalement. La « petite promenade dans le quartier » (BK, 20), comme le « tour du propriétaire » (PC, 53) sont conditionnés par leur statut de banlieusards, mais également par une forme de coutume (les marcheurs effectuant une ronde dans la cité reproduisent un schéma exécuté par d'autres avant eux). Considérée sous cet angle, la promenade dans le quartier n'est plus un acte volitif. Son caractère quotidien et machinal la transforme en un simulacre de performance. La marche serait donc exécutée dans une logique d'auto-persuasion, sans jamais toutefois parvenir à convaincre le jeune qu'il est *quelqu'un*.

Si le tour du quartier est un rituel normal pour les jeunes, les romans suggèrent que c'est la prise de drogues et l'évasion mentale qu'elle procure qui incarnent la véritable mobilité. Ce « visa pour voyager presque gratis » (*Ibid.*) devient la seule excursion que les jeunes peuvent s'offrir. L'inertie des corps, réprouvée socialement et insupportable

par des rôles et des routines, c'est-à-dire par des schémas sociaux préétablis, elle est soumise à une régulation socio-culturelle. Par ce biais également, elle dépasse largement l'intentionnalité du sujet agissant. C'est donc une conception contemporaine de l'identité comme co-construite dans l'échange social, du sujet comme partiellement conditionné par des forces qui le traversent à son insu, qui permet de repenser la notion rhétorique d'ethos, désormais étendue à l'ensemble des interactions sociales (Amossy, 2010, 32).

personnellement, se voit remplacée par une évasion destructrice : le corps est pris dans un engrenage qui finit par le neutraliser ou même le détruire.

Comme la marche, l'occupation du porche dans *Boumkœur* met en lumière les stratégies de (ré)appropriation spatiale des banlieusards. De la même façon que chez Sané à travers la création de l'« underground » (*Ibid.*), les jeunes attribuent au « porche » (BK, 20) une nouvelle fonction. La présence des banlieusards transforme le porche, normalement un lieu de passage, en une agora festive, un espace de « débat » (*Ibid.*) L'affirmation du narrateur selon laquelle « Le porche est complètement abîmé, abandonné » pose les causes du mauvais état du lieu : est-il dégradé par la présence journalière des jeunes, la démission du gardien de l'immeuble ou la combinaison de ces deux facteurs ? La cité recèle de lieux détournés de leur fonction initiale (porche, caves d'immeubles, trottoirs) dont la dégradation intentionnelle participe, pour les jeunes, à leur réappropriation. Le délaissement de la banlieue, un espace en outre déshumanisé et conçu comme transitoire, a l'avantage de permettre sa pleine conquête par les jeunes. Le porche ne serait en fait pas « complètement [...] abandonné » (*Ibid.*), mais, d'une certaine façon, « entretenu » par les jeunes. Ces derniers, en marquant quotidiennement le porche de leur présence (crachats, urine, tags, détritiques...) ⁵⁴ viennent se substituer symboliquement au gardien démissionnaire. Le marquage du territoire par les banlieusards s'effectue également au sens animal du terme. En « balanç[ant] ses mollards » (BK, 20) dans le porche – ou la « porcherie », Grézi colonise l'espace banlieusard. L'expression « tour du

⁵⁴ Dans *Boumkœur*, la scène de la page précédente décrit ainsi la dégradation (ou la « décoration » (BK, 19) du porche par les jeunes : « La décoration vient de commencer, l'un d'eux sort son marqueur, massacrant les murs briquetés de mots d'amour et de rage » (BK, 19).

propriétaire » (PC, 53) est resémantisée car la cité devient entièrement la propriété et le « lieu clos » des jeunes banlieusards, pour reprendre un terme de Philippe Hamon :

Là où le lieu clos individualisé est le lieu d'une « saisie » ou d'une « ressaisie » de soi par soi du personnage, là où le terrain neutre est un lieu provisoire d'acclimatation de l'intrus en rupture de ban dans une bande, le lieu de promiscuité est un lieu d'indifférenciation et d'aliénation pour les autres. Sur le plan politique, cela donnera l'opposition entre « propriétaires » (personnages centrés sur un lieu) et « collectivistes-utopistes » (personnages du non-lieu, de la société sans classes et sans propriétés) eux-mêmes marginaux, nomades ou étrangers (Hamon, 1983, 226).

Dans *Boumkœur*, la banlieue dans son ensemble peut être considérée comme un « lieu de promiscuité » (*Ibid.*). Les jeunes banlieusards évoluent ainsi dans un espace réduit et symboliquement limité (frontières imposées par le périphérique ou limites avec la ville ou le quartier rivaux). Appliqué au seul espace du porche, le raisonnement de Hamon ouvre néanmoins une autre perspective d'analyse. Le porche est à la fois le « lieu clos individualisé », au sein duquel s'effectuent « une « saisie » ou [...] une « ressaisie » de soi par soi du personnage » (*Ibid.*), mais également un lieu de promiscuité où les banlieusards sont comme confinés. Le porche, en plus de permettre une certaine communion, contribue à la construction d'un sentiment d'appartenance au quartier. C'est en fréquentant l'espace du porche de façon quotidienne que les jeunes chez Djaïdani deviennent des « jeunes de banlieue ». La promiscuité du porche n'est pas génératrice « d'indifférenciation et d'aliénation » (*Ibid.*), mais est à l'origine des phénomènes d'identification et d'appartenance. Le statut des banlieusards devient dès lors ambigu et difficilement définissable, car ils gravitent autour de lieux donnés et leur identification à ces espaces en font, au sens proposé par Hamon, des « propriétaires » (*Ibid.*). Parallèlement à ce statut ambigu, le texte rappelle le caractère marginal et l'assimilation

des personnages de jeunes à « la société sans classes et sans propriété » (*Ibid.*) : les jeunes sont des « galériens » (Marlière, 2008, 715) qui investissent l'espace du porche notamment car ils habitent des espaces exigus. De ce fait, l'espace du porche leur confère un statut interstitiel. Entre propriétaires symboliques et figures reléguées au non-lieu, ils se forgent une identité stratifiée et transversale. Ces deux extraits de *Viscéral* proposent des exemples de réappropriation de « non-lieux » par les jeunes :

Loudefi, Magueule et Tricolore se sont retrouvés dans la cave d'un troisième sous-sol aménagé en QG, un endroit secret qui sent bon la manigance. Aucun bruit du dehors ne vient s'incruster dans ce boumkœur verrouillé plus solidement qu'une ceinture de chasteté. Les lascars ne sont pas très bavards, ils respirent, signe qu'ils sont bien en vie. Les murs en parpaing sont bruts de pomme. Personne n'a fait l'honneur à la moquette de se déchausser, Weston, Vurgules et Timb' la cramponnent, Loudefi tire sur son splif. Au plafond, un lustre en forme d'arbre généalogique fait scintiller une dizaine d'ampoules ardentes, les watts donnent soif aux gosiers (VL, 94).

Le hall est plus enfumé qu'un hammam aux senteurs de THC, le oinj tourne. On parle de tout et de rien, les conversations sans rime se mêlent à un filet de requiem hallal venu d'une lointaine lucarne (VL, 148).

Les jeunes détournent la nature et la fonction des « non-lieux », une notion que Marc Augé définit comme suit : « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu » (Augé, 1992, 100). De la même façon que les moyens de transport, les aéroports ou les aires d'autoroute pour Augé, les halls d'entrée et les caves des cités incarnent des « non-lieux ». Ces deux espaces ont ainsi des fonctions bien définies : ils sont respectivement des lieux intermédiaires entre le logement et l'extérieur pour le simple passage des locataires, et des lieux d'entreposage de véhicule ou de matériel, sans chauffage, avec un éclairage réduit et dans lesquels on ne s'attarde pas. Dans *Du plomb dans le crâne*, à travers la création de l'« underground »

(PC, 53), et dans *Viscéral* et *Boumkœur*, par le biais de l'occupation des caves, du porche et du hall, ces espaces sont détournés de leur usage par les jeunes, jusqu'à ne plus pouvoir être considérés comme des « non-lieux » classiques. Dans l'extrait de *Viscéral*, la cave aménagée devient un « QG, un endroit secret qui sent bon la manigance » (VL, 94). Les jeunes investissent un espace inhospitalier, sans vie et le transforment (installation de moquette, d'éclairages) jusqu'à s'y sentir apparemment comme chez eux. Le « QG » au « troisième sous-sol » (*Ibid.*) est même un lieu dans lequel ils se sentent plus à l'aise qu'à la maison, car ils n'ont ici pas à faire « l'honneur à la moquette de se déchausser » (*Ibid.*), et peuvent y consommer des produits stupéfiants en toute tranquillité. Le « hall » (VL, 198) est également détourné de sa fonction initiale et finit par devenir une sorte de salon, un lieu de rencontre dans lequel les jeunes peuvent se relaxer et bavarder. Le hall d'entrée de l'immeuble incarne un espace requalifié, dans lequel on se sent bien, à l'abri des problèmes et où on peut oublier les tracasseries du quotidien. Le texte précise qu'on peut entendre derrière les voix des jeunes « un filet de requiem hallal venu d'une lointaine lucarne » (VL, 148). Ces chants commémorent Ouassine, un jeune de la cité qui vient de se suicider en prison et dont la cérémonie d'enterrement se tient au même moment. Ce dernier élément pourrait se lire comme une question adressée au destinataire du texte : les jeunes de cette cité se donnent-ils rendez-vous dans ce hall parce qu'aucun autre lieu n'est à leur disposition ? Ont-ils vraiment accès à suffisamment d'espaces confortables, éclairés, chauffés et offrant une intimité nécessaire dans lesquels ils pourraient se retrouver ?

Dans les extraits de *Viscéral*, la cave et le hall acquièrent aussi une fonction paradoxale : l'usage que les jeunes banlieusards attribuent à ces espaces constitue en fait

une confirmation des discours négatifs sur eux-mêmes (délinquance, incivilités, oisiveté). En transformant le hall, un lieu public et partagé par l'ensemble des locataires, en un lieu symboliquement privé (longues discussions, consommation de drogues), ils assument une partie du regard dépréciatif de la société sur eux. À travers la réappropriation des non-lieux, ils se construisent une identité unique : ils se conforment à certains préjugés tout en conservant constamment un espace de liberté et en refusant de se laisser définir par autrui.

Les caves et les halls incarnent dans les romans de véritables lieux, au sens entendu par Augé. Par le biais des échanges qu'ils permettent entre les jeunes et l'ensemble des dynamiques identitaires qu'ils mettent en œuvre, ils se définissent comme des espaces « identitaire[s], relationnel[s] » (Augé, 1992, 100), voire « historiques » (*Ibid.*). Ainsi, les « caves de l'immeuble 13 du quartier des Rosiers » (PC, 53) et « la cave d'un troisième sous-sol » (VL, 94) resteront, au moins dans les mémoires des générations de banlieusards qui les ont fréquentées, l'« underground » (PC, 53) et le « boumkœur » (VL, 94) de leur adolescence.

Dans les romans, les inerties corporelles permettent la mise en scène de différents enjeux. La présentation des corps allongés et solitaires se lit comme la revendication d'une autre place dans le monde. En exposant des personnages statiques, les auteurs mettent également en avant les stratégies mises en place par les jeunes pour échapper à l'inertie (évasion mentale, plainte, dissociation physique, réappropriation de « non-lieux »). Le corps statique incarne l'irrépressible besoin de changement et de mouvement. Il vient également mettre en lumière le défaitisme des jeunes ainsi qu'une forme subie de

déterminisme. Les représentations romanesques de « l'inertie mobile » exposent aussi les pratiques discursives des personnages. Les auteurs rappellent que le corps, même élané dans une mobilité feinte et routinière, ne fait plus qu'un avec la banlieue qui l'accueille. Comme leur environnement, les corps banlieusards deviennent des espaces négligés, pétrifiés et bétonnés. En explorant les limites et les possibilités du corps statique, les romanciers nous invitent à nous questionner sur nos représentations de la banlieue et de ses habitants. Le corps immobile des personnages incarne un espace sur lequel peuvent s'inscrire de nouveaux imaginaires.

Chapitre III

Corps en combat

1. Constructions identitaires à travers la boxe

En parallèle des descriptions du corps immobile, les représentations du corps en mouvement occupent une place majeure dans les romans du corpus. Les références au corps combattant, ou engagé dans une forme d'agression physique, sont ainsi nombreuses. Dans *Viscéral*, le thème de la boxe vient notamment illustrer l'ensemble des possibilités offertes par ce sport pour les jeunes de banlieue. Cet extrait décrit une séance d'entraînement de boxe supervisée par Lies :

Au cœur de la salle, les boules Quies ne sont pas d'un grand secours, ça cogne dur et fort. Les poings gantés, projetés en piston, émettent un son spécifique selon le cuir sur lequel ils s'écrasent. Lies chef d'orchestre en tenue de sport sait qu'une salle de boxe doit avoir du groove et effectivement la musique composée par ses gladiateurs a du jus, elle conte l'envie de s'en sortir, devenir champion, amasser assez d'argent pour mettre la famille hors d'atteinte des chacals, des huissiers et du seuil de pauvreté (VL, 35).

« Au cœur de la salle » de sport (*Ibid.*), le corps est comme transcendé. La boxe donne accès à une forme de vérité et retranscrit littéralement la vie des banlieusards. Elle est un moyen d'expression privilégié, un langage à la portée de ces individus mis à l'écart. L'entraînement canalise la rage ressentie par les jeunes et constitue une réponse aux vicissitudes subies en silence à l'extérieur (dévalorisation sociétale, fréquents

contrôles policiers, précarité, etc.). Il met également en place une adéquation entre le corps (en combat) et l'esprit (combattif et déterminé). Le sport donne lieu à un dépassement de soi : son éthique, sa rigueur et sa discipline propose aux banlieusards un cadre strict qui devient paradoxalement libérateur. On lit par exemple que Teddy, un apprenti boxeur de la cité, « ne s'est jamais senti aussi libre que sur le ring » (VL, 89). En échange d'efforts constants, la boxe incarne un espoir (celui de devenir riche, respecté, résilient) pour ces jeunes à l'avenir incertain. Lies, une figure de « grand frère » dans le roman, personnifie ces mêmes perspectives positives pour les jeunes qu'il entraîne. Le héros est ancien boxeur professionnel (« vingt et un » combats, « cinq avant la limite [par K.O.], le reste aux points » (VL, 45)), propriétaire d'un taxiphone et éducateur sportif dans le quartier ainsi que dans un établissement pénitentiaire.

Le texte affirme par ailleurs que le corps en combat possède une esthétique propre. L'entraînement des jeunes « gladiateurs » compose une musique pour laquelle « les boules Quies ne sont pas d'un grand secours » (*Ibid.*). Lies est le « chef d'orchestre » (*Ibid.*) de ce groupe de musiciens hors du commun. Cette « fanfare de la rue » donne la tonalité du reste du roman : la boxe est dans *Viscéral* un « noble art » (VL, 22) dont émane une certaine beauté. D'autres extraits semblent confirmer ce dernier constat : « le plaisir viendra plus tard, au combat, en habit de lumière » (VL, 36), « Si j'avais été boxeur, j'aurais été un styliste » (VL, 46), « Lies le sculpte, lui fait baisser le menton dans le style du *Penseur* de Rodin » (VL, 100). Activité à la fois exigeante et magnifiante, la boxe dévoile à travers l'œuvre ses multiples potentialités.

L'usage narratif de la boxe constitue également un moyen de remettre en question les stéréotypes sur les jeunes banlieusards. Christina Horvath affirme à ce propos dans son article « Boxe, esthétique et politique dans les romans de banlieue » (2018) :

La métaphore pugilistique permet aux écrivains [...] de nuancer l'image stéréotypée de la jeunesse de banlieues représentée dans les discours dominants comme violente et d'exprimer la violence de la domination subie par la jeunesse des cités (Horvath, 2018, 115).

La description des boxeurs proposée dans *Viscéral* semble d'abord correspondre en tous points à la représentation communément admise des jeunes de banlieues (agressivité, volonté d'enrichissement rapide et d'ascension sociale). Le fait que le sport décrit soit régulièrement associé au monde banlieusard paraît conforter des conceptions stéréotypées. Le vocabulaire employé dans l'extrait, tel que « amasser assez d'argent », « hors d'atteinte des chacals » (VL, 35)) ancre également l'œuvre dans l'univers des cités. Néanmoins, l'usage par Djaïdani de ces divers éléments connote d'autres sens, notamment ceux de « nuancer l'image stéréotypée de la jeunesse de banlieues représentée dans les discours dominants comme violente et exprimer la violence de la domination subie par la jeunesse des cités » (Horvath, 2018, 115). En permettant de mélanger différents registres et de rassembler des éléments habituellement mis en opposition, Le roman incarne une plateforme privilégiée pour la mise en place de contre-discours. Dans *Les idées reçues : sémiologie du stéréotype*, Ruth Amossy soutient :

À la fois désirée et redoutée, idéalisée et dénigrée, la démocratie trouve en effet dans la conscience du stéréotype une arme d'autant plus appropriée qu'elle est à double tranchant. Le concept de stéréotype, qui permet de défendre les valeurs de la démocratie, contribue aussi, paradoxalement, à les mettre en cause. Il autorise à combattre tout ce qui s'y rattache : l'uniformisation excessive, la dégradation de la culture de masse, la tyrannie de l'opinion publique, l'égalisation par le bas, et l'égalitarisme tout court. Le stéréotype fait ici double emploi. Répondant aux exigences informulées de la société, il peut dans ses retournements

servir au mieux des intérêts en apparence conflictuels (Amossy, 1991, 45).

L'emploi des codes banlieusards constitue un processus délicat. La simple sélection de la banlieue comme toile de fond des romans demeure en effet un choix littéraire risqué, notamment en raison des nombreux stéréotypes charriés par cet espace. L'intégration narrative du stéréotype, bien que périlleuse, rend toutefois l'énonciation encore davantage percutante : comme le note Ruth Amossy, « la conscience du stéréotype [est] une arme d'autant plus appropriée qu'elle est à double tranchant » (*Ibid.*). Au-delà de la simple description d'une séance d'entraînement, une seconde interprétation se détache de la scène des jeunes combattants : le passage peut être lu comme une confirmation des clichés existant sur les banlieusards, un discours « [r]épondant aux exigences informulées de la société » (*Ibid.*). Les jeunes boxeurs de la scène exercent une activité que l'imaginaire commun associe, consciemment ou non, à l'espace de la banlieue.

Cet extrait de *Sarcelles-Dakar* présente le talent du jeune banlieusard Daddy pour le football, un autre sport fréquemment associé aux cités françaises :

En plus d'être un don Juan, c'était un as du ballon rond. À Sarcelles, on l'appelait Mara, pour Maradona, parce qu'il avait les pieds magiques. Je me souviens comme on était tous excités le jour où des recruteurs du centre de formation d'un grand club sont venus le voir chez son grand-père... Il a fait ses bagages et il est parti jouer dans l'équipe où Georges Weah était la star. On était fiers parce qu'on se disait qu'un jour, notre pote Daddy serait un Dieu des stades. Mais la poisse, cette salope, a rattrapé Daddy. Au bout de trois années passées chez les jeunes du club de la principauté, il s'est fait une grave blessure à la cuisse... qui a mis fin à ses rêves de carrière. Après ça, Daddy a surtout été réputé pour ses démêlés avec la justice, ses braquages, ses agressions et ses cavales (SD, 32).

La description de Daddy illustre les opportunités qui s'offrent aux jeunes de cités grâce au sport. Vivant dans un environnement dans lequel il ne se passe pas grand-chose, ils ont mis en place une forme de routine : ils effectuent quotidiennement un « tour du propriétaire » (PC, 53), passent des journées dans les caves ou vont « chercher la merde dans les autres quartiers et [draguer] les meufs au centre commercial » (SD, 31)). Pour les adolescents de Sarcelles, la visite de « recruteurs du centre de formation d'un grand club » (SD, 32) chez Daddy constitue ainsi un immense événement. Des années plus tard, le narrateur Djiraël se rappelle encore de la fierté ressentie par toute la cité lorsque leur « pote Daddy » (*Ibid.*), l'enfant du quartier, jouait chez les jeunes de l'équipe de Monaco, « où Georges Weah était la star » (*Ibid.*). Le résumé du destin de Daddy semble montrer deux choses. Il est possible, pour un banlieusard, de voir sa vie changer du jour au lendemain et de toucher son rêve du bout des doigts. Toutefois, l'allusion à l'arrêt brutal de la carrière sportive de Daddy évoque le caractère fragile, voire illusoire, de l'ascension fulgurante que le football met en place chez les jeunes. La blessure du jeune homme et l'engrenage de déboires judiciaires qui s'en est suivi dévoilent un certain fatalisme, déjà repérable dans les scènes romanesques de réveil. Tels des héros de tragédies grecques, les protagonistes semblent ne jamais pouvoir vraiment échapper à leur sort. Comme irrévocablement séduits, happés par la rue, les banlieusards peuvent difficilement devenir des modèles ou des objets d'admiration. Le passage de *Sarcelles-Dakar* souligne bien les problématiques inhérentes au contexte des banlieues populaires, telles que le manque d'opportunités, le côtoiement permanent avec diverses formes d'activités illégales (« braquages, [...] agressions et [...] cavales » (*Ibid.*)) et la relégation symbolique.

L'origine banlieusarde est un statut intimement lié au destin des protagonistes, une donnée avec laquelle ils se voient contraints de composer.

L'extrait exprime également la lassitude, voire le désintérêt des jeunes à l'égard de leur avenir. Puisqu'il n'est pas parvenu à accomplir son rêve, Daddy semble tout abandonner en choisissant la voie « aisée » de la délinquance. Il confirme l'image que la société lui renvoie de lui-même : celle d'un jeune de banlieue à l'avenir compromis. De même, les adolescents de la cité sarcelloise paraissent se contenter de vivre la gloire à travers leur « pote Daddy », qui sera un jour « un Dieu des stades » (*Ibid.*). Ils ne cherchent pas à accéder eux-mêmes à ce statut privilégié ou à une autre position reconnue. L'ensemble du quartier partage avec le footballeur la consécration vécue, comme un accord tacite. Au nom des origines (non pas ethniques, mais celles de « la cité des Rosiers » (PC, 51), de la ville de Sarcelles et des « galères » (DEM, 126) traversées ensemble), Daddy, s'il réussit, se doit de distribuer un peu de cette gloire à ses pairs.

L'exemple du destin brisé de Daddy dans *Sarcelles-Dakar* met finalement en lumière l'injustice ressentie par les jeunes banlieusards. Comme derrière la description des « poings gantés, projetés en piston » (VL, 35) contre le sac de frappe, se lit dans la vie de Daddy la violence sociétale à l'encontre des jeunes de banlieue. Le corps pris dans le combat vient incarner la réaction contre une violence multiforme (policière, familiale, institutionnelle) à laquelle les jeunes ne savent comment répondre. La « musique composée par [l]es gladiateurs » (VL, 35) dans la salle d'entraînement témoigne notamment de la défaillance de toute une nation, inapte à protéger ses citoyens les plus fragiles. La description du banlieusard boxeur, que Djaïdani se réapproprie dans *Viscéral*,

transcende les personnages. Les jeunes de banlieue deviennent un support narratif dont la présence répond à une tâche précise : celle de transmettre des messages essentiels (mépris, déficience et injustice d'un système) et d'appeler à agir.

Dans cet autre extrait de *Viscéral*, la séance d'entraînement de boxe compose un véritable hymne banlieusard, une musique où les jeunes exposent leur rage de vivre et leur ambition sans limite :

À mesure que l'on approche du gymnase de la Gerboise, les murs tremblent à en filer la chair de poule, les carreaux vibrent en chantant l'air du cobra, le club de boxe résonne de *boum boum* assourdissants. [...] Le sac de frappe n'a pas un jeu de jambes assez rapide pour esquiver les coups d'enclume du poids lourd taillé dans un menhir, le cuir tonne comme un tambour des Wailers. La sueur gicle. La glotte du punching-ball sous les japs d'un poids moyen braille aussi fort qu'une Fender maltraitée par Hendrix (VL, 35).

Grâce à la boxe, les athlètes apprennent à maîtriser un ensemble de techniques contraignantes, mais acquièrent aussi une éthique de comportement. Les notions de dépassement et de contrôle de soi, de rigueur et de persévérance demeurent indissociables du sport enseigné par Lies. Si les jeunes boxeurs donnent le meilleur d'eux-mêmes, ils peuvent, comme les « Wailers » ou Jimi « Hendrix » (*Ibid.*), espérer atteindre à travers leur art une forme de virtuosité. De la même façon qu'Hendrix maltraitant sa « Fender » (*Ibid.*), les sportifs de l'extrait semblent aussi accéder à une transe. Le corps est comme transporté, jusqu'à ne plus faire qu'un avec cette énergie bouillonnante apportée par le sport. À travers ces références à la musique, le passage insiste en outre sur la sonorité du lieu : « les carreaux vibrent en chantant l'air du cobra », « le cuir [des gants] tonne comme un tambour des Wailers », et le punching ball, frappé de « japs d'un poids braille aussi fort qu'une Fender maltraitée par Hendrix » (*Ibid.*). Cet ensemble orchestral d'un

genre nouveau crée une véritable bande originale de la rue, un condensé de vie des banlieusards. Ces « *boum boum* assourdissants » (*Ibid.*) ne forment peut-être pas la composition la plus mélodieuse ou la plus élaborée, mais cette musique est vraie et elle exprime ce que les jeunes ressentent réellement. L'évocation de cette bande-son *viscérale*, car composée par les efforts, « la sueur » (*Ibid.*) et la rage de vaincre des jeunes, inscrit l'œuvre dans une culture urbaine, façonnée notamment par la musique rap.

Christina Horvath remarque à ce propos :

[Les romans de banlieue] apparaissent au même moment où émergent, sous l'influence des films de banlieue comme *La Haine*, les paroles de rap, les romans beurs des années 1980 et les sketches ethniques, un ensemble de textes marqués par le regard social, une esthétique réaliste, un langage inspiré par l'oralité des cités et l'envie de dénoncer les clichés sur les jeunes des banlieues (Horvath, 2018, 115).

La musicalité des boxeurs amateurs dans *Viscéral* évoque « les paroles de rap » (*Ibid.*), mais également l'ensemble d'une culture de la rue. Djaïdani clame par ce procédé la particularité du roman de banlieue. L'œuvre issue de ces espaces, bien que parfaitement légitime à se voir intégrée au sein du patrimoine littéraire français, s'inscrit également dans sa propre tradition. Ainsi, les écrivains revendiquent l'influence des « films de banlieue comme *La Haine*, les paroles de rap, les romans beurs des années 1980 et les sketches ethniques » (*Ibid.*) sur le roman des banlieues. Ils contredisent l'idée que la notion de « littérature des banlieues » serait une contradiction dans les termes car les diverses manifestations de la culture urbaine ne se conçoivent pas parallèlement à l'œuvre littéraire mais viennent au contraire la compléter. Le roman des banlieues incarne, de cette façon, un plaidoyer contre l'hermétisme et la hiérarchisation des différentes formes d'art. En rassemblant ce qui est habituellement divisé (écriture et

oralité, arts populaires et lettres, personnages résidant en banlieue et dans le centre parisien), l'œuvre des banlieues devient fédératrice mais également apte à interroger notre conception du monde.

De la même manière que la fratrie récréée par la bande d'amis du quartier, le milieu de la boxe constitue aussi une source de soutien indéfectible et une nouvelle famille, dont certains membres sont établis au-delà des frontières de la cité, voire hors du territoire national. Dans *Viscéral*, l'entraîneur de Lies, Mendoza, était ainsi un « boxeur, catégorie coqs, à Cuba » (VL, 23), et les murs de la salle d'entraînement où le héros du roman entraîne ses jeunes disciples sont « recouverts d'affiches de boxeurs internationaux et du terroir » (VL, 34). Dans *Boumkæur*, le père de Yaz, un boxeur très prometteur en Égypte, est entraîné par un coach lui-même d'origine mexicaine. Pour les personnages de *Viscéral*, qui évoluent pour la plupart dans des familles dysfonctionnelles (violences, addictions aux produits stupéfiants, incarcération), la boxe est un élément fédérateur d'une communauté symbolique composée d'exclus et de victimes de systèmes oppressifs. L'extrait suivant établit un rapprochement entre la cause et la condition des banlieusards français et celle des Afro-américains :

Dans le salon, installé devant la télé couleur sur des chaises molletonnées, le trio visionne un championnat du monde mythique : Sugar Ray Leonard vs Marvelous Marvin Hagler. Télécommande à la main, Lies fait un arrêt sur un uppercut de Leonard. - Admirez, commente-t-il, ça, c'est du noble art, tout est dans le regard et la vitesse d'exécution, l'énergie est si pure qu'elle pourrait faire tourner une centrale nucléaire pendant mille ans. Vous voyez, ces boxeurs, c'étaient des gars comme vous et moi... Ils venaient du ghetto. Mis à l'écart dans un pays où les Noirs ne valaient pas mieux que des clébards. La boxe les a sublimés et les a transformés en prophètes (VL, 22).

La comparaison entre les banlieues françaises et les ghettos noirs-américains⁵⁵, récurrente dans la littérature, illustre ici l'idée d'une convergence des luttes. Comme les jeunes de banlieue des œuvres, les boxeurs ont fait l'objet d'une forme de déconsidération avant d'être « sublimés et [...] transformés en prophètes » (VL, 22) par la boxe. Christina Horvath confirme ce constat :

En citant l'exemple de ces champions légendaires qui ont su s'imposer bien qu'issus d'un milieu ethnique et social défavorisé, Lies défie le fatalisme des jeunes boxeurs mais établit également une comparaison entre deux territoires de non-droits : les ghettos états-uniens et les banlieues françaises (Horvath, 2018, 117).

Le terme de « combat », dans sa signification littérale (la boxe) comme au sens symbolique (la lutte pour les droits) devient par le biais de la parole de Lies une notion universelle et fédératrice. Le sport unit symboliquement deux territoires séparés par l'Atlantique : « les ghettos états-uniens et les banlieues françaises » (*Ibid.*). Toutefois, l'évocation des champions ne met pas seulement en place la communion entre quartiers défavorisés américains et français, elle marque aussi les différences et la distance fondamentales entre ces deux territoires. Ainsi, le discours de Lies n'évoque pas vraiment l'idée que les cités de l'Hexagone sont des « territoires de non-droits » (*Ibid.*). Selon le héros, les jeunes vivent certes dans des espaces caractérisés par leur stigmatisation, mais ont également toutes les cartes en main pour s'en sortir et jouir de leurs droits. Les quartiers défavorisés noirs-américains constituent des lieux à la fois proches (en raison du phénomène d'identification mis en place par les jeunes) et lointains (par leur éloignement géographique et leurs différences en termes de culture, d'histoire et de modes de vie). Le

⁵⁵ De nombreux chercheurs tels que Didier Lapeyronnie, Loïc Wacquant ou Éric Maurin, ont montré que bien que les banlieues françaises ne répondent pas à la définition établie de « ghettos », les habitants de ces espaces demeurent largement désavantagés (en termes d'accès à l'emploi, à l'éducation ou aux soins par exemple) par rapport à d'autres tranches de la population française.

discours de Lies crée un territoire imaginaire, distinct du ghetto afro-américain comme de la banlieue française. Le personnage crée un lieu transfrontalier dans lequel réside une communauté d'individus « [m]is à l'écart » (VL, 22) et réunis par une même passion sportive.

La comparaison de Lies avec les boxeurs afro-américains se change également en une parole performative car elle modifie le statut de l'espace banlieusard. De « ghetto » (*Ibid.*) aux opportunités limitées, la banlieue se transforme en un territoire d'espoir, un lieu dans lequel tout devient possible. Dominique Maingueneau soutient à propos des actes de langage :

Le discours est une forme d'action. [...] L'idée que la parole est une activité peut sembler banale, mais elle modifie notre abord des textes. [...] Activité singulière, mais aussi activité parmi d'autres, le discours littéraire participe du monde qu'il est censé « refléter » (Maingueneau, 2004, 32).

En considérant que la parole de Lies à ses disciples fait *acte* dans le récit, notre « abord d[u] texte » (*Ibid.*) se retrouve modifié. Le discours indirect et l'énonciation directe des personnages participent conjointement à la construction narrative de la banlieue. Le personnage de Lies, en tant qu'orateur, change l'image de la banlieue pour le destinataire du texte lorsqu'il affirme implicitement que la cité est une terre de possibilités. La représentation textuelle des espaces banlieusards est similairement influencée par les personnages d'apprentis boxeurs, les destinataires de l'énonciation. Tandis qu'ils n'infirment ni ne confirment la parole de Lies, le simple fait pour les jeunes boxeurs de recevoir ce discours a un impact sur la conception des territoires banlieusards comme sur le déroulement narratif. L'ensemble des personnages devient, avec l'écrivain, les co-créeurs de la banlieue textuelle. Le discours de Lies relativise les difficultés

inhérentes au fait de grandir dans une banlieue française. Comparés aux deux champions, qui ont grandi aux Etats-Unis, Lies sous-entend que les jeunes de banlieue français ne sont pas si mal lotis, et qu'avec de la volonté, ils seront capables de surmonter tous les obstacles. Pour le héros de *Viscéral*, les banlieusards doivent aussi s'inspirer de la mentalité battante des champions de boxe et du combat contre les préjugés et l'injustice menés par la communauté afro-américaine depuis de nombreuses années.

Récemment, dans le pays où, selon Lies, « les Noirs ne valaient pas mieux que des clébards » (VL, 22), le meurtre de Georges Flyod, un Noir arrêté par la police après des accusations de fraude et asphyxié par un policier qui s'était agenouillé sur son cou, a eu des répercussions mondiales. Cette affaire a donné lieu d'importants soulèvements populaires, d'abord initiés par des Noirs américains réclamant la fin des violences policières et du racisme systémique. En France, la mort de Floyd a conduit à des manifestations et des débats sur ces mêmes questions. Les populations racisées de l'Hexagone, habitant dans les banlieues ou ailleurs, ont fait part des difficultés qu'elles rencontrent au quotidien (discriminations, contrôles abusifs et violences de la part des forces de l'ordre). Elles ont fait entendre leurs revendications de justice et d'équité, en appelant le monde gouvernant à prendre des décisions fortes pour éradiquer ces problèmes.

L'énonciation de Lies magnifie également la notion de combat et lui attribue un important pouvoir : il peut, selon lui, apporter aux banlieusards respect, gloire et changer leur vie tout entière. La boxe acquiert dans l'extrait un caractère quasi-religieux. Ce sport possède ses propres adeptes de même qu'une influence importante sur la vie des gens qui

la pratiquent et est parvenue à faire de Sugar Ray Leonard et Marvelous Marvin Hagler de véritables « prophètes » (*Ibid.*) La comparaison établie avec ces deux boxeurs érige également le corps banlieusard en un objet de pouvoir. C'est par le biais de leur seul corps que ces légendes de la boxe ont pu s'élever, dans un pays où ils ne jouissaient d'aucune considération.

Le discours de Lies à ses apprentis boxeurs insiste en outre sur le caractère polysémique de la notion de combat. Selon l'entraîneur, la boxe est un combat sur soi et non contre l'Autre. Les dispositions à la réussite, comme les risques de l'échec, sont ainsi en chacun des personnages de la banlieue. La double sens du terme de combat vient servir les intentions didactiques de Lies : les jeunes doivent effectuer un travail moral, une réflexion sur eux-mêmes indissociable du développement de leurs capacités physiques. Grâce à la boxe, le corps peut devenir un outil énonciatif, utilisable par les jeunes pour faire entendre leurs voix, comme en témoigne l'extrait suivant :

Les boxeurs débutants ont besoin de preuves pour progresser : ne pas décoller la jambe arrière du sol pour avoir de la puissance, ne pas laisser tomber le bras gauche au risque de ramasser un contre, serrer la mâchoire pour éviter de se faire fendre la langue. Le jeune poulain est un fougueux, son idée de la boxe se résume souvent à enfiler une paire de gants et à casser le premier nez à portée de son jap. Le job de Lies consiste à canaliser toute cette énergie destructrice pour la rendre poétique sur le ring (VL, 21).

Cet extrait montre le caractère formateur, voire salvateur de la boxe. De la même façon que les adeptes du combat informel, les apprentis boxeurs conçoivent initialement leur activité en termes d'impact sur le corps d'autrui. Comme Zulu, un lutteur de rue dans *Daddy est mort*, dont l'« art » (DEM, 135) se résume au fait de « démonte[r] la mâchoire d'un enculé » (*Ibid.*), les boxeurs débutants veulent « casser le premier nez à portée de [leur] jap » (VL, 21). Par le biais d'un apprentissage assidu, la boxe, que les jeunes

percevaient d'abord comme un défouloir leur permettant d'évacuer une « énergie destructrice » (*Ibid.*), se change en une activité introspective et constructive. Ce sport opère en outre une véritable transformation chez les jeunes eux-mêmes : d'individus « fougueux » et vindicatifs, ils deviennent des hommes mesurés et apaisés. Dans cette logique, la boxe pourrait incarner une métaphore de l'œuvre littéraire dans le récit. Le texte travaille une matière brute (un lieu, des personnages, une intrigue) afin d'en faire émerger un objet élaboré et « poétique » (VL, 21). Dans cette scène de *Boumkœur*, le père de Yaz, le narrateur et héros du roman, livre sa conception du « noble art » (BK, 88 et VL, 22) :

« Si mon père avait eu de l'argent, je suis sûr qu'il ne m'aurait jamais inscrit dans cette dure école de la vie qui a le mérite de m'avoir fait homme, il faut les avoir bien placées pour oser monter sur ce ring dans lequel les politesses ne sont que faiblesses. Pas d'hypocrisie sur ce carré qui ne laisse pas de place au faux. (BK, 101).

Selon le père de Yaz, la boxe est une « dure école de la vie » (*Ibid.*), mais également un lieu d'éducation alternatif pour les moins fortunés et/ou les plus marginaux. Le sport possède une forte dimension de tolérance, car il permet à tous d'être accueillis, notamment les individus que la société a laissés de côté. Cette idée se retrouve dans *Boumkœur*, où il est écrit :

La boxe c'est l'histoire d'amour [de Lies], elle l'a rendu courageux, fort, humble, conscient qu'il lui aura fallu être champion pour se sentir respecté dans une France qui, il n'y a pas si longtemps, s'empressait de renifler si sa paume sentait le gasoil d'un cocktail Molotov (VL, 37).

Pour ceux dont on veut vérifier si les paumes sentent « le gasoil d'un cocktail Molotov » (*Ibid.*), la boxe est une activité salvatrice. Plutôt que de laisser exprimer leur « élan rageur » (*Ibid.*) à l'extérieur (par le biais d'actes de délinquance, de violences

contre les forces de l'ordre, etc.), les jeunes de banlieue trouvent dans la salle d'entraînement de boxe un lieu dans lequel ils peuvent se défouler et apprendre à canaliser leurs énergies négatives. Comme les disciples de Lies, qui, préalablement à leur apprentissage, sont des « fougues » (VL, 21) et des « poulains bouillants » (VL, 34), le père de Yaz dans *Boumkœur* se rappelle de son immaturité avant de commencer la boxe. Ce sport, dont les retombées positives sont transfrontalières et intergénérationnelles, a permis à un grand nombre de jeunes au statut précaire (issus de la banlieue, des couches les plus défavorisées de la société) de devenir des hommes respectés. En plus de sa grande accessibilité, la boxe, comme le football avec le personnage de Daddy, offre aux jeunes de cité l'opportunité d'une gloire et d'un respect auxquels ils auraient normalement difficilement eu accès. La boxe incarne à la fois une posture et une valeur : elle donne une place dans la société à ceux qui n'en trouvaient pas. Toutefois, si cette « école de la vie » (BK, 101) est presque gratuite, elle est aussi rude, intransigente, impitoyable : chaque écart et chaque erreur doivent être payés. Ainsi, il « ne [faut] pas laisser tomber le bras gauche au risque de ramasser un contre, serrer la mâchoire pour éviter de se faire fendre la langue » (VL, 21) et « il faut les avoir bien placées pour oser monter sur ce ring dans lequel les politesses ne sont que faiblesses » (BK, 101). La boxe devient une métaphore dans la vie dans la cité. Comme le ring, la banlieue est un lieu où il faut sans cesse se battre, monter sa garde, anticiper la violence, « baisser la tête devant les keufs pour pas finir en GAV » et où l'on se fait souvent « marcher sur les pieds » (PC, 58). Lies, le héros de *Viscéral*, atteste en ce sens que « la boxe, ce n'est pas seulement mettre des coups, c'est surtout savoir les esquiver, un peu comme dans la vie » (VL, 25).

Finalement, d'une manière similaire à la boxe, le roman de banlieue se construit autour d'un refus de l'hypocrisie : dans ces œuvres comme sur le ring, il n'y a « pas de place [pour le] faux » (BK, 101). Les auteurs élaborent ainsi leur récit autour d'une forme d'éthique et refusent implicitement le sensationnalisme. Autre point commun avec la boxe, le roman de banlieue ne s'embarrasse pas de simagrées : « les politesses » (BK, 101) et détours de la narration destinés à ménager le lecteur sont considérés comme superflus. Systématiquement, c'est la parole des jeunes, parfois brute et déstabilisante, qui est privilégiée et mise en avant.

2. Combats de rue

La boxe et le combat informel paraissent fonctionner en miroir, et les jeunes s'adonnant à la lutte de rue incarnent une version alternative des apprentis boxeurs. Cet extrait de *Daddy est mort... Retour à Sarcelles* met en lumière une esthétique du combat et de la brutalité. Zulu se vante ici auprès de son ami Youba de son talent pour les combats informels et affirme que ses prouesses font de lui un « artiste du bitume » :

- D'accord... bah, pourquoi tu cherches pas du taf ?
- J'ai du taf, mon pote, mais y a personne qui le voit. J'suis un genre d'artiste...
- Qu'est-ce que tu racontes ?!
- Mec, tu m'as vu à l'œuvre. Quand je démonte la mâchoire d'un enculé, j'y mets du cœur. Le pauvre type se souviendra toujours de ma griffe, parce que c'est un modèle unique. Comme dans la haute couture. Je sais que j'suis fait pour ça...
- T'as qu'à faire de la boxe en compétition...
- Pour quoi faire ? Pour le fric ? C'est vrai, pour l'instant, je gagne que dalle avec mon art. Mais un jour, je serai reconnu. Tu crois que Van Gogh, il s'est fait des couilles en or ? Non. Pourtant tu connais le prix de

ses tableaux. Dans deux ans, tu verras, j'aurai mon biseness. Ca s'trouve, tu feras appel à mes services. J'te ferai un prix d'amis... (DEM, 135).

Le fait pour Zulu de se comparer à la figure de Van Gogh, l'une des figures emblématiques de l'« artiste maudit », est significatif. Cette comparaison se retrouve dans le roman *Kiffe Kiffe demain* de Faïza Guène, dans lequel la narratrice, Doria, fait de nombreuses références à Arthur Rimbaud, un autre « artiste maudit » :

Ce sera une révolte intelligente, sans aucune violence, où on se soulèvera pour être reconnus, 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 » (KKD, 189).

Les jeunes de banlieue des romans expriment leur sentiment de partir avec un désavantage dans leur ascension vers la réussite. À travers leur discours, les protagonistes évacuent l'idée qu'ils évoluent dans un espace d'expression étroit et hostile. Dans *Daddy est mort*, la référence de Zulu à Van Gogh est à la fois rassurante et trompeuse : le jeune homme espère s'en sortir un jour (« Mais un jour, je serai reconnu » (DEM, 135)), mais demeure conscient que le chemin vers le succès est long et périlleux. De la même façon, Rimbaud incarne dans l'énonciation de Doria une double projection : celle d'une possibilité d'acceptation (« on se soulèvera pour être reconnus, tous » (KKD, 189)) et des difficultés à venir pour les « Infâmes » et les « Maudits » (*Ibid.*). La narratrice met en avant la nécessité d'une « révolte » (*Ibid.*) afin que les jeunes montrent au monde tout leur potentiel. Les deux personnages évoquent ainsi la possibilité pour les banlieusards de se trouver là où ne les attend pas. Zulu affirme qu'il compte se démarquer hors des cadres définis de la boxe de compétition et Doria soutient qu'il n'y « a pas que le rap et le foot

dans la vie » (*Ibid.*). En effaçant les limites du statut de jeune de cités, les protagonistes créent une identité banlieusarde alternative, éloignée de toute définition préétablie.

Vincent Van Gogh devient également une sorte de modèle, le socle sur lequel Zulu établit sa conception identitaire. Le banlieusard se perçoit comme une incarnation moderne du peintre : il est à la fois un artiste incompris, marginal et un peu fou. Pour le jeune homme, son individualité ne prend sens qu'à travers l'addition de ces différentes identités. Zulu, dans la rue depuis 7h30, tourne dans la cité en attendant le réveil de ses compagnons d'infortune :

Faut pas traîner dans le coin, en tout cas. La daronne, elle va aller au taf ; en général elle bouge à 8h15. Ça fait 45 minutes à tuer – il a vu pire, Zul'. Allez, un p'tit tour dans les caves devrait suffire à les canner. Pan ! Pan ! - J'vais récupérer mon 25 de shit, il se dit à voix haute pour être moins seul. Pis me rouler un bédo en attendant que les autres sortent leurs culs de leurs pieux. [...] Et ben, on va les réveiller ces cons (DEM, 131).

Zulu a du mal à trouver sa place dans la société : chassé de son lit par sa mère qui le somme de trouver un emploi, il est condamné à une forme d'errance dans les rues encore désertes de la cité. Le réveil de bonne heure est détourné par le personnage. Bien que le lever de Zulu ait été causé par un tiers, il donne au jeune homme un statut spécial : contrairement à « ces cons », lui a réussi à sortir le « cul de [son] pieu » (*Ibid.*). Comme Vang Gogh, qui a vécu longtemps dans une forme de rejet et de marginalité, Zulu est conscient de son potentiel et sait qu'il « sera [un jour] reconnu » (DEM, 135). L'instabilité psychologique du personnage, accentuée par les drogues, se voit aussi clairement suggérée par le texte lorsque qu'on apprend que Zulu se parle « à voix haute pour être moins seul » (*Ibid.*). L'identification à la figure tourmentée de Van Gogh

devient un moyen pour Zulu de romantiser sa condition et de la rendre un peu plus supportable. Le personnage est davantage qu'un jeune en « galère » (DEM, 127) : c'est un homme incompris car il est en avance sur son temps. Les tentatives de redéfinition de soi de Zulu s'intègrent ainsi dans le panel des logiques de constructions identitaires des protagonistes des romans. Comme Zulu par le biais de sa parole loufoque, les personnages de jeunes s'adaptent et rusent, demeurant sans cesse en quête de nouveaux moyens de se définir et se réinventer.

La référence à la figure de Vang Gogh met également en place une élévation de la lutte physique. Comme la boxe, décrite comme le « noble art » (VL, 22) par le personnage de Lies dans *Viscéral*, le combat informel se dote dans l'énonciation de Zulu de qualités artistiques. La lutte dans la rue, dont le roman suggère qu'il s'agit de l'une des seules activités à la portée de ce jeune peu éduqué, sans emploi et résidant toujours chez sa mère, devient de « la haute couture », mais aussi une opportunité de « biseness » (DEM, 135). Le texte transforme le combat en un mode d'expression privilégié. De la même façon que la haute couture, à travers laquelle transparaît notamment l'originalité des stylistes, la lutte de rue permet d'exprimer sa créativité. Comme l'affirme Zulu, l'homme qu'il bat « se souviendra toujours de [s]a griffe, parce que c'est un modèle unique » (DEM, 135). Le combat informel est érigé en un véritable art urbain, une activité qui autorise, comme les graffitis ou le rap, à constater les traces tangibles de son impact sur le monde. La lutte de rue devient ainsi doublement ambiguë. En effet, au-delà du fait que les jeunes s'adonnent à une activité dangereuse et répréhensible, c'est en détruisant qu'ils parviennent à se construire une identité propre. Derrière le discours de

Zulu se dessine une dénonciation de modes de pensée banlieusards. Le combat informel, contrairement à la boxe, illustre dans les romans des valeurs négatives telles que l'égoïsme, la brutalité, l'immaturité et le manque de discernement. Le corps s'adonnant à la lutte de rue, littéralement bruyant et voyant, se voit associé à un mutisme et une invisibilité symboliques. Les personnages de jeunes qui, comme Zulu, pensent exprimer leur individualité et être entendus à travers les combats informels, accentuent, en réalité, leur manque de visibilité et confirment les clichés dépréciatifs qui circulent sur eux.

Pour Zulu, la lutte informelle est aussi une activité à part entière, « un taf [que] personne ne voit » (DEM, 135). De la même façon que la boxe qui incarne « l'envie de s'en sortir, devenir champion, amasser assez d'argent pour mettre la famille hors d'atteinte des chacals, des huissiers et du seuil de pauvreté » (VL, 35), le combat de rue permet de devenir quelqu'un. Zulu transforme sa violence extrême en une occupation légitime. Les coups portés dans la rue font partie d'un « biseness » (DEM, 135) que le personnage se crée de toutes pièces. L'« emploi » du jeune homme se situe quelque part entre la boxe de compétition et le micro-entrepreneuriat. Toutefois, contrairement à ces deux activités, le fait de frapper des individus dans des espaces publics est illégal et ne peut constituer une activité professionnelle en soi, le projet de Zulu apparaît donc comme fantaisiste. Cette perception du combat informel par Zulu introduit néanmoins dans le récit une thématique importante, celle du mythe du *self-made man*, récurrent dans les œuvres. En avançant qu'il peut transformer son « art » en « biseness » (DEM, 135), Zulu s'imagine devenir son propre patron. Pour l'ensemble des jeunes banlieusards des romans, le statut d'entrepreneur est idéalisé. Des personnages tels que Tierno, qui grâce à

diverses activités illégales est propriétaire d'une voiture de luxe dans *Gueule de bois*, ou Lies qui possède un taxiphone dans *Viscéral*, sont respectés par leurs cadets. Du point de vue des plus jeunes, l'ascension sociale des personnages témoigne d'une capacité à surmonter la « galère » (DEM, 126) et à déjouer les pronostics défavorables relatifs à leur lieu d'habitation. La figure fictive de Tony Montana, alias *Scarface*, que nous avons évoquée dans notre partie sur les armes à feu, incarne un objet de fascination ultime pour les banlieusards des romans en parvenant à devenir multimillionnaire alors qu'il était un immigré cubain sans le sou. Dans l'extrait de *Daddy est mort*, Zulu avance sa faculté à renverser les codes et utiliser, comme Tierno, Lies ou Scarface, un système inique afin de générer son propre enrichissement. Pour Zulu, le combat informel est synonyme de sa volonté de devenir lui aussi un *self-made man*. Dès lors, la description graphique de ses frasques de lutteur de rue se transforme en un discours de résilience, une parole forte qui témoigne du refus de laisser triompher l'adversité.

Les romans proposent de nombreux exemples de combats de rue, notamment à travers la description de pugilats collectifs. Dans cet extrait de *Daddy est mort*, un groupe de jeunes Sarcellois se rend à Paris pour se livrer à une véritable expédition punitive :

On avait nos mains, on avait nos chaînes, des battes de baseball, des poings américains, des crans d'arrêt et des litres de sang à verser. C'était ça, là, qui faisait l'essence de nos rêves. La mort, j'adore ! Et, vrai de vrai, faute de mère, c'était elle qu'on aimait – mais pour mieux la défier. Quitte à crever pour crever on voulait, rien qu'une fois, se sentir vivre. Être. Être humain, et pas de simples globules froids dans les artères de mutiques géants de béton (DEM, 183-184).

Les références à l'anatomie humaine, récurrentes dans le contexte du combat de boxe (« la jambe arrière », « le bras gauche », « la mâchoire », « la langue », « le premier

nez » (VL, 21)), se dissipent dans l'extrait pour laisser place à un foisonnement d'accessoires (« nos chaînes », « des battes de baseball », « des poings américains », « des crans d'arrêt » (DEM, 183-184)). La morphologie des banlieusards de Sarcelles s'efface et les corps deviennent des machines, ne font qu'un avec les armes. Cette robotisation corporelle facilite et amplifie le projet destructeur des personnages : celui de verser des « litres de sang » (*Ibid.*) et de défier la mort. Contrairement à la boxe, où la maîtrise technique et le contrôle corporel sont essentiels, ici seul compte l'impact des coups. Pour que les jeunes gagnent le « combat » pour lequel ils se sont préparés, leurs exactions doivent être les plus destructrices, les plus sanglantes possibles. La bande, qui entretient un discours du pire, met en place une véritable célébration de la violence. Cette ode malsaine fait l'objet de multiples justifications : le sentiment des jeunes de n'avoir plus rien à perdre, la volonté de « rien qu'une fois, se sentir vivre », ou la fascination pour une culture de l'hyper-violence « La mort, j'adore ! » (*Ibid.*). L'expédition répond aussi à une représentation spécifique de la banlieue, élaborée dans le discours même des jeunes : la cité déshumanisée, muselée et invisible, devient une réalité à laquelle le centre-ville ne peut plus échapper : « être humain, et pas de simples globules froids dans les artères de mutiques géants de béton » (*Ibid.*). La banlieue, sorte de *evil twin*⁵⁶ de la métropole, sort de son sanctuaire et se transforme avec les jeunes en une entité criminelle, emportée par la seule rage de la foule. Fatigués de tromper l'ennui par des actes de délinquance dans leur cité (tours en quad dans *Viscéral*, incendie d'un gymnase dans *Du plomb dans le crâne*), les banlieusards souhaitent s'imposer au centre-ville, détruire et sortir de l'invisibilité associée à leur statut. Finalement, plus qu'une annihilation d'autrui, le groupe de Sarcellois opère une véritable autodestruction : « quitte à crever pour

⁵⁶Double maléfique.

crever » (*Ibid.*), les banlieusards souhaitent que ce suicide soit le plus impressionnant et le plus mémorable qui soit.

Cet autre extrait de *Daddy est mort* décrit la suite des exactions de la bande de Sarcelles :

On a commencé par faire la misère aux hommes de moins de 30 ans qui empruntaient la ligne 7, entre Stalingrad et La Courneuve. Ils n'y étaient sans doute pour rien, les pauvres, mais ils étaient là quand même. Personne n'est innocent, paraît-il. Le choix de l'innocence, on ne l'avait jamais eu, ils ne l'eurent pas non plus, les pauvres. Ensuite, à Crimée et à Riquet, on a défoncé des vitrines, pillé des magasins, marqué notre territoire à la bombe, à la pisse et au surin. On a fait ça, là. On a giflé quelques rebelles qui n'y comprenaient rien, ou qui y étaient par hasard. Hum, y a pas de hasard, frangin ! Ensuite ? Ensuite, on s'est rués sur des gars qui avaient *l'air d'en être*. Des gars de la rue, je veux dire. On les a coursés. On les a piégés. Et à coups de poing, à coups de batte, à coups de couteau, on leur a fait payer pour ce que Paris nous faisait subir (DEM, 185-186).

Le discours assertif des jeunes (« On a fait ça, là », « On les a coursés. On les a piégés » (*Ibid.*)) se transforme en une parole de destruction et de détresse. Cette lutte de rue est un énoncé d'appropriation, à la fois physique et symbolique. Rejetés aux marges, les banlieusards envahissent Paris et marquent leur nouveau « territoire à la bombe, à la pisse et au surin » (*Ibid.*) En frappant et en dégradant, ils imposent à tous leur présence au monde. Contrairement à une parole que l'on choisit ou non d'écouter, la particularité de ce discours est qu'il ne peut être ignoré. Le combat en bande est la consécration d'un discours de vengeance, afin de faire « payer pour ce que Paris [leur] faisait subir » (*Ibid.*) Les cibles des banlieusards sont des « moins de 30 ans qui empruntaient la ligne 7, entre Stalingrad et La Courneuve » et « des gars de la rue » (*Ibid.*), en bref, des individus qui leur ressemblent. En supprimant l'Autre et en s'appropriant ce qu'ils ne peuvent obtenir (les articles onéreux des boutiques « on a défoncé des vitrines, pillé des magasins », une

place dans la Cité « [l]e choix de l'innocence, on ne l'avait jamais eu ») (*Ibid.*), les personnages s'anéantissent eux-mêmes. Bien qu'ils affirment avoir « piégé » (*Ibid.*) les hommes qu'ils agressent, les jeunes banlieusards sont en réalité pris à leur propre piège. Ce déferlement de violence se voit ainsi adressé simultanément à chacun et à personne car les entités contre lesquelles ils souhaitent une revanche sont avant tout symboliques (l'injustice, la discrimination, la marginalisation systématique). Cette scène de *Du plomb dans le crâne* décrit un groupe de jeunes cagoulés frappant avec acharnement deux policiers, Lait de Vache et Tonton Black Jacket :

Les flicards levèrent la tête; ils étaient encerclés par une vingtaine de gamins cagoulés, armés de bouteilles d'explosifs et de barres de fer. Lait de Vache commit l'erreur de vouloir dégainer son arme ; coups de batte dans les côtes, coups de pied au visage, une pluie de torgnoles s'abattit sur Tonton et lui. Ils tentèrent vainement de s'extraire de la marée humaine, mais les gamins se bousculaient autour d'eux comme des hyènes autour d'une charogne – un passage à tabac en bonne et due forme, monsieur l'agent. Les mômes les insultaient et leur crachaient dessus; les flics se tordaient de douleur (PC, 131).

Dans l'extrait de *Daddy est mort* comme dans ce passage de *Du plomb dans le crâne*, les bandes de jeunes s'adonnent à une violence aveugle, extrême : ils giflent, attaquent « à coups de poing, à coups de batte, à coups de couteau » (DEM, 185-186), donnent des « coups de pied au visage » (PC, 131), insultent et crachent. L'agressivité paraît sans limite (« les gamins se bousculaient autour d'eux comme des hyènes autour d'une charogne » (*Ibid.*)) et rien ne semble pouvoir arrêter cet élan de rage. Dans *Du plomb dans le crâne*, c'est ainsi le personnage de Prince, un peu plus âgé que le groupe, qui mettra un terme au lynchage des policiers après qu'Alassane a sorti une arme qu'il pointe sur Tonton Black Jacket. Les deux scènes posent la question de la responsabilité réelle des jeunes dans les accusations médiatiques, politiques et sociales dont ils font

souvent l'objet. En relatant la fierté et la satisfaction suscitées par l'expédition punitive à Paris (« La mort, j'adore ! » (DEM, 183-184), « Hum, y a pas de hasard, frangin ! » (DEM, 185-186), « Le choix de l'innocence, on ne l'avait jamais eu, ils ne l'eurent pas non plus » (*Ibid.*)), les banlieusards assument une partie du regard social culpabilisant à leur égard. Ils se décrivent comme des « charognes » (PC, 131), des individus cruels (« Ils n'y étaient sans doute pour rien, les pauvres, mais ils étaient là quand même » (DEM, 185-186)) et mettent en place un procédé d'auto-accusation. S'ils le veulent, mais seulement dans ce cas-là, ils peuvent aussi être les délinquants, les fauteurs de trouble, les casseurs, les *sauvages* que la société décrit. La violence devient dans cette logique un moyen de détourner le jugement d'autrui, de choisir de se définir soi-même et d'ainsi reprendre possession du pouvoir désignatif. Les jeunes semblent dire : « je suis ce que je suis, non pas parce que vous l'avez déclaré, mais parce que je le décide par mes actes ». En même temps qu'ils assument ces représentations accusatrices, ils tentent de déconstruire une image négative. Le lynchage romanesque dévoile les ressorts d'un système opaque : l'injustice, l'ostracisme et le racisme sont profondément ancrés et quoi qu'ils fassent, les jeunes ne possèdent jamais « [l]e choix de l'innocence » (DEM, 185-186). L'extrême violence des bandes est moins insensée qu'elle ne paraît à première vue. Les personnages montrent que les mécanismes qui ont conduit à ce déferlement de haine sont complexes. Contrairement aux agissements des banlieusards, qui choquent l'opinion et laissent des traces visibles dans la Cité (vitrines cassées, voitures brûlées, victimes hospitalisées), la violence physique, morale ou symbolique subie par les banlieusards est niée, minimisée ou dénuée de preuve tangible.

Finalement, différentes instances narratives viennent contrebalancer la parole parfois paradoxale ou polémique des jeunes, et renforcer la dimension objective du roman de banlieue. Dans les œuvres, les incises narratoriales (« Ils n’y étaient sans doute pour rien, les pauvres » (DEM, 185-186), « on voulait, rien qu’une fois, se sentir vivre. Être. » (DEM, 184-185)) ou le discours d’autres personnages, tels que Prince, qui devient, le temps d’une scène, la voix de la raison et empêche le meurtre de Tonton Black Jacket (« Prince s’était levé. Sans qu’il puisse comprendre ce qui le faisait agir ainsi, il s’avança calmement vers les mômes et lui lança d’une voix forte : « Fais pas ça, gamin ! » (PC, 132)) participent ainsi à cet équilibre narratif. L’intégration de ces instances romanesques dans les œuvres illustre diverses notions, telles que l’immaturité des jeunes, l’influence des sentiments d’ennui ou d’exaspération, l’effet d’entraînement par le biais des pairs ou de la foule ou le fait que les individus sont parfois pris de « coup de folie ». En proposant aussi des points de vue différents de ceux des jeunes, les auteurs mettent en lumière les contradictions de leurs personnages, mais également les paradoxes du monde actuel. Même si leur intégration dans le tissu social demeure complexe, les jeunes de banlieue sont un produit de la société française contemporaine dans toutes ses dimensions controversées et structurelles.

Le discours du combat témoigne de la richesse de l’arsenal énonciatif des banlieusards. En effet, si la description du corps en lutte paraît initialement confirmer les représentations du jeune de banlieue violent, les usages narratifs de la rixe s’avèrent plus nuancés. Les jeunes expriment leur volonté d’ascension sociale, d’appartenance

communautaire et de reconnaissance sociétale. Ils prennent prétexte de la lutte de rue afin d'affirmer leur propre individualité. Le combat informel et le pugilat collectif sont également des moments énonciatifs privilégiés. Ces « art[s] » (DEM, 135) de rue permettent l'expression et l'articulation de thématiques complexes (relation problématique avec la République, périphérisation physique et symbolique par rapport au centre), de même que la mise en place d'un langage critique et social. Bien plus que la simple description d'une lutte physique, le discours des combattants de rue est protéiforme et multifonctionnel : il introduit une parole brute qui, en complément de l'énonciation, offre un accès direct à la véritable identité des banlieusards.

Conclusion

Les personnages de jeunes des romans sont les instigateurs d'un nouveau discours sur la banlieue. À travers leur usage de la langue, ils contestent les limites fixées par le stéréotypage et dévoilent l'infinie complexité des identités banlieusardes. Les jeunes personnages des romans n'hésitent plus à dire eux-mêmes qui ils sont et à imposer leurs propres schémas narratifs dans des espaces littéraires qui permettent la réappropriation du pouvoir discursif et l'émergence de modalités romanesques alternatives. Les personnages-narrateurs des œuvres, en mettant en place leurs propres codes narratifs, participent à la création d'un discours inédit sur la banlieue et ses jeunes. En s'éloignant des représentations convenues sur les quartiers populaires, ils entraînent le lecteur dans un univers nouveau, dans lequel ses propres conceptions sont bousculées. Les personnages-narrateurs exploitent eux-mêmes pleinement la dimension linguistique par leur usage du verlan, de langues étrangères ou de néologismes permettant de retranscrire leurs propres processus de constructions identitaires.

Les personnages masculins des romans d'Insa Sané trouvent dans le vêtement un véritable outil identitaire. Dans un univers où les jeunes peuvent difficilement prendre la parole, l'habit devient un langage significatif. Initialement perçu par les autres comme le symbole de l'appétence des protagonistes pour les biens de consommation, il dépasse rapidement cette fonction réductrice. L'habit incarne un moyen de se dire et d'exister

sous de nouvelles modalités et chez les personnages féminins de Sané, le vêtement instaure une affirmation de soi inédite. Il signifie un nouvel héroïsme alternatif au féminin : il témoigne de la résilience, la force de caractère et la témérité des femmes dans un environnement qui est peut-être plus hostile encore que pour les jeunes garçons de banlieues. Grâce au vêtement choisi et personnalisé, elles refusent toute forme de domination et reprennent en main leur destin. De la même façon que l'habit, les armes à feu sont porteuses de nouveaux sens. Les fusils et autres revolvers possèdent dans les œuvres un statut fluctuant, voire insaisissable : tantôt ils semblent nous renseigner sur les pensées profondes des protagonistes, tantôt ils deviennent des protagonistes majeurs de l'intrigue, tout en étant parfois à l'origine de duperies déstabilisantes. Les armes constituent des supports narratifs aptes à exprimer la multidimensionnalité des personnages des jeunes de banlieue.

Les réactions corporelles sont aussi un moyen d'expression et d'affirmation incontournable. Dans *Viscéral*, de Rachid Djaïdani, les protagonistes utilisent leurs corps pour lutter contre la domination, l'humiliation ou l'objectification dont ils font l'objet. Grâce à lui, ils s'opposent aussi aux personnages des pères en revendiquant une francité et une rupture des dynamiques de pouvoirs en place. Ils se lancent également dans une véritable reconquête de leur corps : par le biais du mouvement, de la posture ou de la sexualité, ils parviennent à se construire une identité propre, loin des clichés sur les quartiers populaires. L'inertie corporelle met en scène différentes thématiques : le sentiment de défaitisme des jeunes, leur irrépressible besoin de mouvement et de changement ou leur exigence d'une autre place dans le monde. L'immobilité des

personnages expose aussi de nouvelles pratiques discursives. Le corps des jeunes, inerte ou situé dans une mobilité feinte et routinière, articule une énonciation de soi alternative, accueille un espace de reconstruction identitaire et interpelle sur les représentations habituelles de la banlieue et de ses habitants. Les figurations romanesques du corps combattant remettent en question le cliché du jeune de banlieue violent. Les personnages expriment, par le biais de la boxe ou du combat de rue, leur volonté d'ascension sociale, d'appartenance communautaire ou d'accès à une individualité propre, tout en assumant aussi une bonne partie de la violence aveugle et gratuite qu'ils provoquent. Le corps en lutte, en plus d'introduire des thématiques complexes, comme la relation problématique des jeunes avec la République ou la périphérisation symbolique et spatiale, introduit un langage social direct et apte à exprimer ce que les jeunes ne peuvent ou ne savent énoncer.

Les œuvres étudiées nous présentent une jeunesse dynamique et inventive, mais aussi amorphe, paradoxale et volontariste, qui met en place des stratégies innovantes pour s'affirmer et conquérir sa place dans la société. Les auteurs exploitent les clichés médiatiques et politiques sur les jeunes des cités ainsi qu'une connaissance encore trop parcellaire des quartiers populaires, afin de proposer des représentations narratives et discursives nouvelles, voire révolutionnaires de la banlieue. Au-delà des « paroles de pierre » (Castel, 2006, 799), le discours tenu par les jeunes personnages est riche et articulé. Ce qu'ils désirent avant tout, c'est une reconnaissance et une voix dans la société. Ils refusent de se contenter des marges spatiales et symboliques et veulent que leur place soit reconnue et leurs revendications entendues. Ils avertissent aussi de

l'urgence de la situation : le problème des banlieues demeure aujourd'hui encore brûlant et les politiques gouvernementales successives n'ont souvent fait qu'aggraver les sentiments de frustration et d'abandon dans les cités françaises.

Les romanciers affirment également la possibilité des jeunes des cités d'exister sous toutes formes de statut, personnalité ou condition : du personnage dédoublé au « grand frère », du petit délinquant au jeune ambitieux...etc, car l'époque où le personnage de jeune de banlieue est nécessairement un délinquant, un dealer ou un proxénète est révolue. Ils intègrent ainsi dans leurs récits des narrateurs complexes et multidimensionnels afin de provoquer une nécessaire évolution des mentalités. Les auteurs auront peut-être gagné leur pari lorsqu'ils décriront des jeunes de banlieue virtuoses du piano, prodiges de la science ou philosophes, sans que ces associations n'apparaissent surprenantes.

Ce que les écrivains du corpus revendiquent également à travers leurs romans, c'est davantage d'ouverture d'esprit et de diversité dans la sphère littéraire française. Afin de rester en vie, le monde des lettres devra nécessairement s'ouvrir aux auteurs qu'elle a longtemps laissé au ban, tels que les écrivains français issus de l'immigration ou originaires des quartiers populaires. Comme l'affirme le Collectif « Qui fait la France », il faudra laisser sa place à cette nouvelle génération d'auteurs, prête à « investir le champ culturel, transcender les frontières et ainsi récupérer l'espace confisqué qui [lui] revient de droit, pour l'aspiration légitime à l'universalisme » (Collectif « Qui fait la France ? », 2007, 7-8). Les institutions littéraires françaises gagneraient peut-être à prendre exemple

sur le monde anglo-saxon, où, depuis de nombreuses années déjà, les écrivains issus des banlieues peuvent jouir d'une reconnaissance semblable à leurs pairs ayant grandi dans des quartiers plus nantis. En apportant un autre regard sur la France contemporaine, les auteurs de romans des banlieues offrent l'opportunité de nouveaux débats sociaux et de nouvelles esthétiques littéraires.

La marginalisation des auteurs des banlieues pose en outre la délicate question de l'intégration des écrivains issus de l'immigration. Quelle place la France souhaite-t-elle donner à ces artistes qu'elle a formés, dont elle a façonné les personnalités et qui, souvent, ne possèdent comme langue d'expression littéraire que le français ? De quelles façons tous ces auteurs pourront-ils transmettre leur esthétique, leur vision et leurs idées si la République continue à prétendre qu'ils n'existent pas et que tout fonctionne déjà très bien, *sans eux* ? Qu'implique la représentation collective des auteurs issus des banlieues comme de simples transmetteurs d'une vision d'actualité ? La littérature française de demain sera-t-elle apte à se renouveler et à prospérer si certains sujets se trouvent exclus d'office du champ littéraire ?

Bien qu'il soit impossible d'apporter une réponse toute faite à ces questions, certaines pistes pourraient être envisagées. Le fait de créer dans les quartiers populaires, de soutenir ou de participer aux nombreuses initiatives stimulantes mises en place dans les banlieues (conférences, débats, spectacles, formations) contribuerait à changer l'image de ces lieux, et à terme, en faire des espaces de transmission des savoirs, d'échange d'idées et de vie culturelle. Toutefois, le véritable succès de projets de ce type

ne sera obtenu qu'à travers la pleine participation des habitants des cités, qui devront non seulement être consultés, mais également respectés et considérés pour toutes les formes d'expertise qu'ils possèdent. En contrepartie, les personnes issues des banlieues devront procéder à de nécessaires efforts d'affirmation, d'intégration et de réalisation. Il faudra dépasser les logiques d'autocensure et de victimisation, des schémas suggérés par les romans et malheureusement intégrés par beaucoup d'habitants des cités. Les personnes ayant grandi dans les banlieues devront exiger d'elles-mêmes l'excellence et l'ambition de réaliser, oser investir tous les domaines d'activité et se donner les moyens d'accéder à des stations professionnelles pointues et exigeantes. Au-delà d'un devoir politique de mise en valeur de la banlieue, les quartiers populaires ne cesseront ainsi d'être le lieu du ban que par le biais d'une responsabilisation interne et individuelle dans les cités. La banlieue française pourra dès lors être pleinement intégrée au tissu national et incarner un territoire de nouveaux possibles.

Le Ministère de l'Éducation français pourrait en outre intégrer davantage d'auteurs issus de l'immigration et des banlieues au sein de ses programmes scolaires officiels. Ces auteurs, français, font en effet partie du patrimoine culturel national et l'intégration d'acteurs culturels de toutes origines géographiques, sociales et ethniques constituerait un message fort qui aurait sans doute un impact social important. Par exemple, certains jeunes éprouvent une forme de désintérêt, voire d'aversion pour la littérature, souvent car ils pensent que celle-ci est incompréhensible, inaccessible ou ne décrit aucune de leurs réalités. Les efforts fournis sur le terrain par les enseignants, les animateurs ou les écrivains dans le but de réconcilier les jeunes des banlieues avec la lecture et leur montrer

qu'ils peuvent, eux aussi, devenir les auteurs reconnus de demain, vont ainsi dans le bon sens.

Par ailleurs, les critiques littéraires et les membres du monde académique pourraient se pencher davantage sur les œuvres des auteurs français issus de l'immigration et des banlieues, notamment ceux qui ne bénéficient que d'une représentation limitée dans les différents médias. La critique a en effet pris l'habitude de délaisser ces derniers au profit d'écrivains dont l'appartenance à la littérature française « classique » ne fait l'objet d'aucune remise en question, ou des auteurs francophones établis ou ayant grandi dans les territoires extra-métropolitains (D.O.M.-T.O.M., Amérique du Nord, Afrique subsaharienne et Maghreb notamment). En reconsidérant le potentiel des romans issus des banlieues, l'univers littéraire français pourrait mettre en valeur son propre patrimoine et s'enrichir de nouvelles œuvres reconnues pour leurs qualités. Les institutions littéraires ou les jurys en charge de remises de prix (Académie française, jurys des prix Goncourt ou Renaudot) gagneraient aussi à s'ouvrir à davantage de diversité. Comme le monde du cinéma, dont le mouvement « Me too » a dénoncé le sexisme institutionnalisé et la domination exclusive par des hommes riches et blancs, l'univers littéraire devra sans doute également se confronter à une forme de révolution. Les récents « Affaire Matzneff » et mouvement « Black Lives Matter » à travers son interrogation des représentations ethnocentrées de tout un système, permettront peut-être de reconsidérer les traditions et les valeurs du champ littéraire français, afin de pouvoir mettre en place de nouveaux codes plus respectueux du potentiel artistique, discursif et littéraire de la banlieue et des sensibilités de chacun.

Finalement, en tant que lecteurs, nous pouvons refuser de nous procurer le dernier ouvrage à caractère sensationnel sur les banlieues. En décidant de ne pas consulter des œuvres ou récits-témoignages dont la parution ne contribue qu'à pérenniser les clichés sur les banlieues ou sur ses habitants, nous militons contre la diffusion de représentations racoleuses et simplistes. Nos choix de lecture peuvent se porter sur les auteurs, peut-être moins médiatisés, mais dont la démarche résulte d'une véritable réflexion et témoigne d'un réel travail littéraire. La mise en place de ces mesures simples contribuerait à changer la perception des ouvrages issus des banlieues populaires, des gens vivant dans les cités, et permettrait à toute une génération d'auteurs d'accéder à la pleine reconnaissance qu'elle mérite dans le paysage littéraire français.

Bibliographie

Corpus primaire

DJAÏDANI, Rachid. *Boumkœur*, Paris, Seuil, 1999, 157 p.

DJAÏDANI, Rachid. *Mon nerf*, Paris, Seuil, 2004, 161 p.

DJAÏDANI, Rachid. *Viscéral*, Paris, Seuil, 2007, 192 p.

SANÉ, Insa. *Daddy est mort... Retour à Sarcelles*, Paris, Éditions Sarbacane, coll. « Exprim' », 2010, 279 p.

SANÉ, Insa. *Du plomb dans le crâne*, Paris, Éditions Sarbacane, coll. « Exprim' », 2008, 232 p.

SANÉ, Insa. *Gueule de bois*, Paris, Éditions Sarbacane, coll. « Exprim' », 2009, 235 p.

SANÉ, Insa. *Sarcelles-Dakar*, Paris, Éditions Sarbacane, coll. « Exprim' », 2006, 187 p.

Corpus secondaire

ABD AL MALIK. *La guerre des banlieues n'aura pas lieu*, Paris, Points, 2011, 192 p.

GUÈNE, Faïza. *Kiffe Kiffe demain*, Paris, Hachette Littérature, coll. « La Fouine », 2004, 192 p.

Ouvrages et articles critiques sur les auteurs du corpus

ALLAOUI, Abdelbaki. « Entre *la Haine* de Kassovitz et *Viscéral* de Djaïdani : discours de la banlieue » dans *Intrangers (II) : Littérature beur, de l'écriture à la traduction*, Paris, L'Harmattan, 2011, p.47-73.

BROZGAL, Lia. « La Banlieue to The Moon : Rachid Djaïdani's Displacement of Paris », *Contemporary French Civilization*, vol. 35, n° 2, 2011, p.87-109.

FRICAN, Morgane et Johanne Merendet. « *Boumkœur* : un roman beur entre polyphonie sociale et poésie d'un nouveau langage », *Malfini : espaces francophones*, 2006, p.1-24.

HORVATH, Christina. « Boxe, esthétique et politique dans les romans de banlieue », *Revue Algérienne des Sciences du Langage (RASDL)*, vol.3, n° 1, 2018, p.114-125.

KAZI-TANI, Ilhem et Zakia Lounis. « Métissage des langues et transgression dans le langage des cités : le cas du roman *Boumkœur* de Rachid Djaïdani », *Carnets*, vol. 2, n° 7, 2016, p. 1-12.

MANSUETO, Claudia. « Au-delà de la littérature immigrée : le défi des beurs. *À bras le cœur* (2006) et *Le thé au harem d'Archi Ahmed* (1983) de Medhi Charef et *Boumkœur* (1999) de Rachid Djaïdani » dans *Sociétés plurielles contemporaines : crises et transferts*

culturels. Regards sur l'espace euro-méditerranéen, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 25-34.

MANSUETO, Claudia. « La jeunesse en révolte : les voix contestataires de la banlieue », *Planeta Literatur, Journal of Global Literary Studies*, n° 2, 2014, p.43-55.

MANSUETO, Claudia. « L'écrivain juge Paris : *Au bonheur des dames* d'Émile Zola et *Boumkœur* de Rachid Djaïdani », *Voix plurielles*, vol. 9, n° 2, 2012, p.126-134.

PUIG, Stève. « Banlieue noire : la question noire dans la littérature urbaine contemporaine », dans « La France face à ses banlieues », *Présence francophone*, n° 80, 2013, p. 85-102.

RICE, Alison. « Citing the « Cité » in Francophone Fiction », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 11, n° 4, 2007, p. 531-538.

SELLAH, Sabah. « L'expression de la réclusion dans l'œuvre de Rachid Djaïdani » dans *Où en est la littérature « beur » ?*, Paris, L'Harmattan, 2012, p.137-151.

VITALI, Ilaria. « De la littérature beure à la littérature urbaine : Le regard des « Intrangers », *Nouvelles études francophones*, vol. 24, n° 1, printemps 2009, p.172, 183.

VITALI, Ilaria. « Ilaria Vitali, « Une traduction « puissance trois » : Rachid Djaïdani et la langue des cités », *Traduire*, 2012, p. 108-119.

WIONET, Chantal. « Littérature de banlieue ? Cherchez la langue » dans *La langue littéraire à l'aube du XX^{ème} siècle*, Dijon, Presses universitaires de Dijon, 2010, p.121-130.

Thèses de doctorat sur les auteurs du corpus

PUIG, Stève. *Inscription du passé colonial dans la littérature urbaine contemporaine*, thèse de doctorat, New York, The City University de New York, 2012, 258 p.

CELLO, Serena. *La « littérature des banlieues : quel engagement contemporain ?*, thèse de doctorat, Gênes/Tours, Università Segli Studi/Université François Rabelais, 2015, 430 p.

Thèses de doctorat

AKOHOUE, Theodore. *La quête identitaire dans La carte d'identité de Jean-Marie Adiaffi, Pièces d'identités de Mweze Ngangura, Comian de Mohamed Dazelor et Retour au pays des âmes de Jordi Esteva : motivations, stratégies et défis de la décolonisation de l'Afrique francophone*, thèse de doctorat, Lafayette, Université de Louisiane, 2014, 230 p.

ALOUSH, Abeer. *Banlieues françaises et jeunes issus de l'immigration : religion et violence*, thèse de doctorat, New York, Université d'État de New York, 2013, 383 p.

CRUMLY VAN DEVENTER, Alison. *Euroblack: Race and Immigration in Contemporary Afro-European Literature*, thèse de doctorat, Los Angeles, Université de Californie à Los Angeles, 2011, 390 p.

KLEPPINGER, Kathryn. *Why the Beur Novel? : Writers and Journalists Interact to Construct a New French Voice*, thèse de doctorat, New York, New York University, 2011, 434 p.

LE BRETON, Mireille. *La jeunesse issue de l'immigration maghrébine en France : production culturelle et création d'un espace identitaire*, thèse de doctorat, Stanford, Université Stanford, 2009, 249 p.

SCHRODA, Julia. *Nationaler Anspruch und regionale Identität im Reichsland Elsass-Lothringen im Spiegel des französischsprachigen Elsassromans (1871-1914)*, thèse de doctorat, Fribourg, Université Albert Ludwig de Fribourg, 2008, 640 p.

SEBKHI, Habiba. *Littérature(s) issue(s) de L'Immigration en France et au Québec*, thèse de doctorat, London, Université de Western Ontario, 2000, 256 p.

Entretiens avec les auteurs du corpus

PICOULY, Daniel. Entretien avec Insa Sané, décembre 2017, en ligne. <https://www.youtube.com/watch?v=ykmzoiMTGd0&t=252s>.

Compte-rendu d'un entretien avec Rachid Djaïdani dans le journal *Le Monde* (en ligne), « La vie sans mode d'emploi », 13 novembre 2012, (consulté le 25 octobre 2019) https://www.lemonde.fr/culture/article/2012/11/13/rachid-djaidani-la-vie-sans-mode-d-emploi_1789835_3246.html.

Autres entretiens

CHRISAFIS, Angelique. Entretien avec Faïza Guène, *The Guardian*, juin 2005, en ligne. <https://www.theguardian.com/books/2008/jun/05/culture.news>.

PERRAUD, Antoine et Faïza Zerouala. Entretien avec Faïza Guène, « Tire ta langue », *Mediapart*, janvier 2018, en ligne. <https://www.youtube.com/watch?v=eNh7rFHa5lo>.

VITALI, Ilaria. « À l'avant-garde du réel : entretien avec Mohammed Rezane et Karim Amellal du collectif « Qui fait la France ? » », *Francofonia*, n° 59, p.121-130.

Ouvrages et articles critiques

AHONEN, Mirka. « Redefining Stereotypes: The Banlieue and Female Experience in Faïza Guène's *Kiffe Kiffe Demain* », *French Cultural Studies*, vol. 27, n° 2, 2016, p.168-177.

ALQUIER, Anouk. « La banlieue parisienne du dehors au-dedans : Annie Ernaux et Faïza Guène », *Contemporary French and Francophone Studies*, n° 15, 2011, p. 451-458.

BAZIÉ, Isaac. « Corps perçu et corps figuré », *Études françaises*, vol. 41, n°2, 2005, p. 9-24.

BERNADET, Arnaud. « La force de traduire : langues, goûts, manières », dans *Traduire-écrire : Histoire, poétique(s), anthropologie*, Lyon, ENS Éditions, coll. « Signes », 2014, p. 111-136.

BERNADET, Arnaud. « Notre langage visage : Le poème et le corps chez Henri Meschonnic (*Et la terre coule*) », « Le Poème Meschonnic », *Faire part*, n°22-23, Le Cheylard, 2008, p. 77-88.

BOYER, Philippe. « Parures écrites » dans *Vêtement et littérature*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2001, p.153-168.

BROZGAL, Lia. « Hostages of Authenticity: Paul Smaïl, Azouz Begag and the Invention of the Beur Author », *French Forum*, vol. 34, n° 2, 2009, p.113-130.

CARDON, Lauren S. *Fashion and Fiction: Self-Transformation in Twentieth-Century American Literature*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2016.

CELLO, Serena. « La jeunesse de rue : quelles représentations littéraires contemporaines ? » dans *Jeunesse de rue : représentations, pratiques et réactions sociales*, Paris, L'Harmattan, 2016, p.53-68.

CELLO, Serena. « Traverser les banlieues littéraires : entre sensationnalisme et banalité quotidienne », *Itinéraires*, n°3, 2016, p.1-12.

CENSI, Martine. *Le corps dans le roman des écrivaines syriennes contemporaines*, Boston/Leiden, Brill, 2016.

CHAULET-ACHOUR, Christiane. « Banlieue et Littérature », dans *Situations de banlieue : enseignements, langue, culture*, Lyon, INRP, 2005, p.129-150.

CYRILLE, François. « Des littératures de l'immigration à l'écriture de la banlieue : pratiques textuelles et enseignement », *Synergies Sud-Est européen*, n° 1, 2008, p. 149-157.

DESPLANQUES, François. « Quand les Beurs prennent la plume », *Revue européenne de migrations internationales*, vol. 7, n° 3, 1991, p. 139-152.

DIOUF, Mbaye. « Mudimbe et le langage des armes : symbolique et portée », *Éthiopiennes*, n° 73, 2004, p. 75-88.

DIOUF, Mbaye et Olga Hél-Bongo (dir). *Société et énonciation dans le roman francophone*, Québec, Marquis/CIDEF-AFI, 2009.

DURANTE, Castillo *et al.* *Corps en marge : représentation, stéréotype et subversion dans la littérature francophone contemporaine*, Ottawa, Éditions Interligne, 2009.

FAVRICHON, Anna. *Toilettes et silhouettes féminines chez Marcel Proust*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987.

FIAT, Christophe. « Geneviève, l'antihéroïne d'André Gide », *La Nouvelle revue française*, n° 595, 2010, p.65-75.

HARGREAVES, Alec G. et Anne-Marie Gans Guinoune (dir). *Au-delà de la littérature beur : nouveaux écrits, nouvelles approches critiques*, Paris, Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines, 2008.

HARGREAVES, Alec G. « De la littérature « beur » à la littérature de « banlieue » : des écrivains en quête de reconnaissance », *Africultures*, vol. 97, n°1, 2014, p. 144-149.

HARZOUNE, Mustapha. « Littérature : les chausse-trappes de l'intégration », *Hommes et migrations*, vol. 7, n° 1, 2001, p. 15-28.

HORVATH, Christina. *Le roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2008.

KEYES MUDGE, Bradford. *The Whore's Story: Women, Pornography and The British Novel : 1684-1860*, New York, Oxford University Press, 2000.

LAFOREST, Daniel. « Qui a peur de la banlieue en littérature ? », *Québec français*, n°169, 2013, p. 54-55.

LE BRETON, Mireille. « De la littérature beur à la littérature de banlieue », « La France face à ses banlieues », *Présence francophone*, n° 80, 2013, p. 13-26.

LE BRETON, Mireille. « « Re-penser » l'identité et la citoyenneté françaises dans les romans *Dit violent* de Mohammed Razane et *Kiffe Kiffe demain* de Faïza Guène » dans *Intrangers (II) : Littérature beur, de l'écriture à la traduction*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 93-117.

MEHTA, Brinda J. et Gareth R. Stanfield. *Dissident Writings of Arab Women : Voices against Violence*, Londres/New York, Routledge, 2014.

MEHTA, Brinda J. « Negotiating Arab-Muslim Identity, Contested Citizenship and Gender Ideologies in the Parisian Housing Projects : Faïza Guène's *Kiffe Kiffe demain* », *Research in African Literature*, n° 41, p. 173-202.

MONNEYRON, Frédéric. « De l'être du vêtement au néant de la chair : À propos d'*American Psycho* de Bret Easton Ellis », dans *Vêtement et littérature*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2001, p.249-261.

MONNEYRON, Frédéric (dir). *Vêtement et littérature*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2001.

PAQUOT, Thierry. « Paris n'est plus un mythe littéraire. Ou comment renouer avec un imaginaire parisien ? », *Esprit*, octobre 2008, p. 144-157.

PUIG, Stève. « Littérature-monde et littérature urbaine : deux manifestes, même combat ? », *Nouvelles Francographies*, vol.2, n° 1, 2016, p.87-95.

REDOUANE, Najid et Yvette Szmidt (dir). *Qu'en est-il de la littérature « beur » au féminin ?*, Paris, L'Harmattan, 2012.

SAÏDAH, Jean-Pierre. « Esquisse d'une poétique du vêtement chez Balzac », dans *Vêtement et littérature*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2001, p.179-190.

SMADJA, Robert. *Corps et roman : Balzac, Thomas Mann, Dylan Thomas et Marguerite Yourcenar*, Paris, Honoré Champion, 1998.

TAYLOR, Marvin J. « Looking for Mr Benson: The Black Leather Motorcycle Jacket and Narratives of Masculinity », dans *Fashion in Popular Culture: Literature, Media and Contemporary Studies*, Brisol, Intellect, 2013.

TCHUMKAM, Hervé (dir.). *Présence francophone*, numéro spécial : « La France face à ses banlieues », n° 80, 2013.

TCHUMKAM, Hervé. « Parades banlieusardes : *El Hadj* de Mamadou Mahmoud N'Dongo et les identités criminelles », *Présence Francophone*, n° 77, 2011, p. 90-106.

TCHUMKAM, Hervé. *State Power, Stigmatization, and Youth Resistance Culture in the French Banlieues*, New York/ London, Lexington, 2015.

TCHUMKAM, Hervé. « Violence, altérité de l'intérieur et citoyenneté de seconde zone », *Présence francophone*, numéro spécial : « La France face à ses banlieues », n° 80, 2013, p.102-121.

THOMAS, Dominic. « New Writings for New Times : Faïza Guène, Banlieue Writing and The Post-Beur génération », « Au-delà de la littérature « beur » ? » : nouveaux écrits, nouvelles critiques », *Expressions maghrébines*, vol. 7, n° 1, p. 33-51.

VITALI, Ilaria. « Pari(s) « extra muros » : banlieues et imaginaires urbains dans quelques romans de l'extrême contemporain », *Ponti/Ponts : langue, littérature, civilisation des pays francophones*, n°11, 2011, p.27-39.

YVOREL, Jean-Jacques et Sébastien Le Pajolec. « Du gamin de Paris aux jeunes des banlieues. Évolution d'un stéréotype », dans *Imaginares urbains du Paris romantique à nos jours*, Paris, Éditions Le manuscrit, 2011, p.191-246.

Ouvrages et articles théoriques

AMOSSY, Ruth et Jean-Michel Adam. *Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999.

AMOSSY, Ruth. *La présentation de soi : ethos et identité verbale*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

AMOSSY, Ruth. « La « socialité » du texte littéraire : de la sociocritique à l'analyse du discours. L'exemple de *L'Acacia* de Claude Simon », « Carrefours de la sociocritique » *Texte, revue de critique et de théorie littéraire*, Toronto, Trintexte, n°45/46, octobre 2009, p.115-134.

AMOSSY, Ruth et Dominique Mainguenau. *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003.

AMOSSY, Ruth. *L'argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2010.

AMOSSY, Ruth et Elisheva Rosen. *Les discours du cliché*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1982.

AMOSSY, Ruth. *Les idées reçues : sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991.

AMOSSY, Ruth et Anne Herschberg-Pierrot. *Stéréotypes et clichés : langue, discours et société*, Paris, Armand Colin, 2007.

ANGENOT, Marc. *1889, un état du discours social*, Montréal, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1989.

ANGENOT, Marc. *Interventions critiques, volume II : théories de la littérature et sociocritique*, Montréal, Discours social, 2002.

ASHCROFT, Bill et al (dir.). *L'empire vous répond : théorie et pratique des littératures post-coloniales*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2012.

AUGÉ, Marc. *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

BARTHES, Roland. « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 8-57.

BARTHES, Roland et al (dir). *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.

BHABHA, Homi. *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 2004.

BERTHELOT, Francis. *Le corps du héros*, Paris, Nathan, 1997.

BERTHELOT, Francis. *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Armand Colin, 2005.

CHAPDELAINE Annick et Gillian Lane-Mercier. « Présentation. Traduire les sociolectes : définitions, problématiques, enjeux », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 7, n° 2, 1994, p. 7-10.

COURTÈS, Joseph. *La sémiotique narrative et discursive : méthodologie et application*, Paris, Hachette, 1993.

COURTÈS, Joseph. *La sémiotique du langage*, Paris, Armand Colin, 2005.

DE CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien : arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

DESCOMBES, Vincent. *Les embarras de l'identité*, Paris, Gallimard, 2013.

DESCOMBES, Vincent. *Le parler de soi*, Paris, Gallimard, 2014.

DIOUF, Mbaye (dir.). « Les figurations spatiales francophones : essais géocritiques », *Présence francophone*, n° 88, 2017.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1983.

FONTANILLE, Jacques. « Ethos, pathos et persuasion : le corps dans l'argumentation : le cas du témoignage », *Semiotica*, n° 163, 2007, p.85-109.

FORSICK, Charles et David Murphy. *Postcolonial Thought in the French-Speaking World*, Liverpool, Liverpool University Press, 2009.

FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

HAMON, Philippe. *Le personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983.

HAMON, Philippe. « Pour un statut sémiotique du personnage », *Littérature*, n°6, 1972, p.86-110.

HAMON Philippe. *Texte et idéologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.

JOUE, Vincent. *L'Effet-personnage*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.

JOUE, Vincent. *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001.

KYSER, Wolfgang. « Qui raconte le roman ? », dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 59-84.

KEMPF, Roger. *Sur le corps romanesque*. Paris, Seuil, 1968.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'Énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *La connotation*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1977.

LAFONT, Suzanne. *Suprêmes clichés de Lothi*, Presses universitaires du Mirail, 1993.

LANE-MERCIER, Gillian. *La Parole romanesque*, Ottawa, Klincksieck, 1989.

LANE-MERCIER, Gilian. « Pour une analyse du dialogue romanesque », *Poétique*, n° 81, 1990, p. 45-67.

MAALOUF, Amin *et al.* « Pour une littérature-monde en français », *Le Monde*, 15 mars 2007.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990.

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

MBEMBE, Achille. « Afrofuturisme et devenir-nègre du monde », *Politique africaine*, n°136, 2014, p.121-133.

MBEMBE, Achille. « La République et sa Bête : à propos des émeutes dans les banlieues de France », *Africultures*, n° 64, 2005, p.176-182.

MBEMBE, Achille. *Sortir de la grande nuit : essai sur une Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, 2010.

MITTERAND, Henri. *La lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, Samuel Stevens, Hackert & Company, 1975.

MITTERAND, Henri. *Le discours du roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1980.

MUCCHIELLI, Alex. *L'identité*, Paris, Presses universitaires de France, 2013.

VACHON, Georges-André. « Le colonisé parle », *Études françaises*, vol. 10, n°1, 1974, p. 61-78.

VANNIER, Bernard. *L'inscription du corps. Pour une sémiotique du portrait balzacien*, Paris, Éditions Klincksieck, 1972.

ZIMA, Pierre. « La sociologie du texte comme théorie de la littérature et métathéorie scientifique », « Carrefours de la sociocritique » *Texte, revue de critique et de théorie littéraire*, Toronto, Trintexte, n°45/46, octobre 2009, p. 27-46.

ZIMA, Pierre. *Pour une sociologie du texte littéraire*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1978.

ZIMA, Pierre. *Texte et société : perspectives sociocritiques*, Paris, L'Harmattan, 2011.

Ouvrages et articles en sciences humaines

AUZANNEAU, Michelle. « La langue des cités ? : Contribution pour la libération d'un mythe », *Adolescences*, vol. 4, n° 70, 2009, p.873-885.

BEGAG, Azouz. « L'enfermement linguistique ou la langue des banlieues comme facteur d'assignation sociale », dans *Black, Blanc, Beur : Youth Language and Identity in France*, Interface, West Yorkshire, 2000, p. 6-9.

BELAÏD, Chakri (dir.). *Banlieue, lendemains de révolte*, Paris, La Dispute, 2006.

BEN JELLOUN, Tahar. « La Banlieue s'ennuie », *Le Monde*, 10 avril 2004, en ligne. https://www.lemonde.fr/idees/article/2010/04/10/la-banlieue-s-ennuie-par-tahar-ben-jelloun_1331700_3232.html.

BERTHAUT, Jérôme. *La banlieue du « 20 heures » : ethnographie de la production d'un lieu commun journalistique*, Marseille, Agone, 2013.

BERTHO, Alain. *Banlieue, banlieue, banlieue*, Paris, La Dispute, 1997.

BERTUCCI, Marie-Madeleine. « Le « wesh » ou « langue des banlieues » : Élément d'un mythe urbain dans l'imaginaire linguistique contemporain ? », dans *Regards croisés sur la banlieue*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2015.

BODY-GENDROT, Sophie et Catherine Withol de Wenden. *Sortir des banlieues : pour en finir avec la tyrannie des territoires*, Paris, Autrement, 2007.

BOYER, Henri. « La « crise des banlieues » à la télévision », *Cahiers de la Méditerranée*, n°54, 1997, p. 193-201.

BOYER, Henri. « Le jeune de banlieue à la télévision : représenté ou instrumentalisé ? », *Médiamorphose*, n°10, 2004, p.42-47.

BOYER, Henri. « Le jeune de banlieue est un autre ? », dans *Qui a peur de la télévision en couleurs ? : la diversité culturelle dans les médias*, Montreuil, Aux Lieux d'Être, 2007, p.133-152.

CARPENTER, Juliet (dir.). *Regards croisés sur la banlieue*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2015.

CASTEL, Robert. « La discrimination négative : le déficit de citoyenneté des jeunes de banlieue », *Annales de l'EHESS : Histoire, Sciences Sociales*, 61^e année, n°4, 2006, p 777-808.

CHAMPAGNE, Patrick. « La construction médiatique des « malaises sociaux », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 90, décembre 1991, p. 64-76.

FINKIELKRAUT, Alain. *La défaite de la pensée : essai*, Paris, Gallimard, 1987.

FINKIELKRAUT, Alain. *L'identité malheureuse*, Paris, Stock, 2013.

FOURCAUT, Annie. « Les banlieues populaires ont aussi une histoire », *Revue Projet*, vol. 299, n° 4, 2007, p. 7-15.

GEESEY, Patricia. « A Space of Their Own? Women in French-Maghrebi Film Making », dans *Screening Integration: Recasting Maghrebi Immigration in Contemporary France*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2011, p.161-177.

GOUDAILLER, Jean-Pierre. « Français contemporain des cités : langue en miroir, langue du refus », *Adolescence*, n° 59, 2007, p.119-124.

GUÉNOLÉ, Thomas. *Les jeunes de banlieue mangent-ils les enfants ?*, Paris, Éditions Le Bord de l'Eau, 2015.

HELCKÉ, Joanna. « La Tchatche and The Gendering of Ethnic Identities in France's Banlieues » dans *Shifting Frontiers of France and Francophonie*, Bern, Peter Lang, 2004, p.165-182.

HONVAULT, Renée. « Innovation lexicale et orthographe », dans *L'innovation lexicale*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 39-57.

JACOBS, Jane. *Edge of Empire: Postcolonialism and the City*, Londres/ New York, Routledge, 1996.

KEPEL, Gilles. *Banlieue de la République*, Paris, Gallimard, 2011.

KOKOREFF, Michel et Didier Lapeyronnie. *Refaire la cité : L'avenir des banlieues*, Paris, Seuil, 2013.

LE GOAZIOU, Véronique et Charles Rojzman. Mucchieilli (dir). *Idées reçues : les banlieues*. Paris, Le Cavalier Bleu, 2001.

LEPOUTRE, David. *Cœur de banlieue : codes, rites et langages*, Paris, Odile Jacob, 1997.

LOCHARD, Guy. « La figure du « jeune des banlieues » en France : Genèse, mutations et déterritorialisation », *Revista de Estudos da Linguagem*, n°3, 2016, p. 115-140.

LOCHARD, Guy. « Le jeune de banlieue à la télévision : Représenté ou instrumentalisé ? », *Métamorphoses*, n°10, 2004, p.42-46.

MARDON, Aurélia. « Filles et garçons face aux marques : Une analyse à travers le cas du vêtement à l'adolescence » in *Marques cultes et cultes des marques chez les jeunes : penser l'adolescence avec la consommation*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2015, p. 83-95.

MARDON, Aurélia et Zaihia Zeroulou, « « Blédard » et « fashion victim » : du bon usage de la mode chez les adolescents d'un quartier populaire », *Hommes et migrations*, n°1310, 2015, p. 101-108.

MARLIÈRE, Éric. « Les « jeunes de cité ». Territoires et pratiques culturelles », *Ethnologie française*, vol. 38, n° 4, 2008, p. 711-721.

MÉLA, Vivienne. « Verlan 2000 », *Langue française*, vol.114, n°1, 1997, p.16-34.

PAQUOT, Thierry. « Éloge de la rue ou quand l'art urbain soigne les dehors », *Flux*, avril 2006, p.127-133.

RICHARD, Jean-Louis. *Partir ou rester ? Destinées des jeunes issus de l'immigration*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.

SARRÉ, Alhassane *et al.* *Lexik des cités illustré*, Paris, Éditions Fleuve noir, 2007.

SEGUIN, Boris et Frédéric Teillard. *Les Céfrans parlent aux Français : chronique de la langue des cités*, Paris, Calmann-Lévy, 1996.

STÉBÉ, Jean-Marc. *La crise des banlieues : sociologie des quartiers sensibles*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2010.

TERRASSE, Jean-Marc et Virginie Linhart. *Génération beur, etc. : la France en couleurs*, Paris, Plon, 1989.

TURPIN, Béatrice. *Discours et sémiotisation de l'espace : Les représentations de la banlieue et de sa jeunesse*, Paris, L'Harmattan, 2012.

VIEILLARD-BARON, Hervé. *Banlieues et périphéries. Des singularités françaises aux réalités modernes*, Hachette supérieur, Paris, 2011.

WACKANT, Loïc. *Parias urbains. Ghetto, banlieues, états : une sociologie comparée de la marginalité sociale*, Paris, La Découverte, 2006.

Filmographie

De Palma, Brian. *Scarface* (1983), 170 mins. Universal Pictures.

Corpus musical

Demon One. « J'étais comme eux », *Démon et merveilles*, Paris, Hostile Records, 2008.

IAM. « Demain c'est loin », *L'école du micro d'argent*, Suresnes, Virgin, 1997.

Kery James. « Banlieusards », *À l'ombre du show business*, Paris, Up Music, 2008.

Corpus de romans contemporains sur la littérature des banlieues

ABD AL MALIK. *Qu'Allah bénisse la France*, Paris, Albin Michel, 2014.

COLLECTIF « Qui fait la France ? ». *Chroniques d'une société annoncée*, Paris, Stock, 2007.

GUÈNE, Faïza. *Du rêve pour les oufs*, Paris, Hachette Littérature, coll. « La Fouine », 2006.

GUÈNE, Faïza. *Les gens du Balto*, Paris, Hachette Littérature, coll. « La Fouine », 2008.

GUÈNE, Faïza. *Millénium Blues*, Paris, Fayard, 2018.

GUÈNE, Faïza. *Un homme, ça ne pleure pas*, Paris, Fayard, 2014.

HARCHI, Kaoutar, *Zone cinglée*, Paris, Éditions Sarbacane, coll. « Exprim' », 2009.

MABROUK, Rachedi, *Le petit Malik*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 2008.

MABROUK, Rachedi et Habiba Mahany, *La petite Malika*, Éditions Jean-Claude Lattès, 2010.

MAHANY, Habiba. *Kiffer sa race*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 2008.

MANDIN, Didier. *Banlieue Voltaire*, Paris, Desnel, 2006.

RYAM, Thomté. *Banlieue noire*, Paris, Présence Africaine, 2006.

RYAM, Thomté. *En attendant que le bus explose*, Paris, Éditions du Rocher, 2009.

SANÉ, Insa. *Tu seras partout chez toi*, Paris, Éditions Sarbacane, coll. « Exprim' », 2012.

SANÉ, Insa. *Les cancre de Rousseau*, Paris, Éditions Sarbacane, coll. « Exprim' », 2017.

SANTAKI, Rachid, *La petite cité dans la prairie*, Paris, Éditions du Bord de l'eau, 2008.

SANTAKI, Rachid, *Les anges s'habillent en caillera*, Paris, Alvik Éditions, 2011.

SANTAKI, Rachid, *Les princes du bitume*, Paris, Jigal Éditions, 2017.

Y.B. *Allah Superstar*, Paris, Grasset, 2004.