



**HAL**  
open science

# RAP, LITTERATURE ET LEGITIMITE DANS DU REVE POUR LES OUFES DE FAÏZA GUENE

Marion Coste

► **To cite this version:**

Marion Coste. RAP, LITTERATURE ET LEGITIMITE DANS DU REVE POUR LES OUFES DE FAÏZA GUENE. Interculturel Francophonies, 2022, 40. hal-03636479

**HAL Id: hal-03636479**

**<https://hal.science/hal-03636479>**

Submitted on 10 Apr 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **RAP, LITTÉRATURE ET LEGITIMITÉ DANS *DU RÊVE POUR LES OUFES* DE FAÏZA GUÈNE**

Publié dans le numéro 40 de *Interculturel francophonie*, « Littératures et cultures urbaines francophones », mars 2022.

Marion Coste

La « littérature des banlieues », ou du moins les ouvrages classés dans cette appellation dont Serena Cello a rappelé la dimension problématique, ne jouissent pas toujours d'une grande considération littéraire :

Bien que ces ouvrages ne passent pas inaperçus, les écrivains se trouvent en premier lieu considérés comme des phénomènes de mode ou de société plutôt que comme de véritables auteurs. Il est ainsi difficile pour eux de se libérer du fardeau des origines, d'autant plus qu'ils sont animés par un désir de revanche et de reconnaissance sociale. De plus, ils peinent à se défaire des étiquettes qu'on leur attribue : « Les médias nous conjuguent au pluriel<sup>1</sup> » assure Djaïdani, qui refuse au contraire d'être catalogué et se présente comme étant singulier, insaisissable<sup>2</sup>.

Légitimer une posture d'écrivain, ce serait alors, d'après Djaïdani, être considéré comme « singulier, insaisissable » et non uniquement comme le porte-parole d'une masse humaine réduite à un certain nombre de stéréotypes. Pourtant, parler d'une quête de légitimité dans la « littérature des banlieues » revient finalement à mettre ces auteur.rices dans une position quémandeuse, infériorisante, que dénonce Faïza Guènes au festival « Oh les beaux jours », durant une journée « Rap et littérature », le 17 mai 2017<sup>3</sup>.

La question se pose, avec certaines nuances, à propos du rap, et noue même une première relation du genre musical avec la littérature :

Le rap a en effet recherché, dans la première décennie de son existence, la reconnaissance des cultures légitimes en utilisant la littérature comme argument d'autorité et comme figure tutélaire parfois jusqu'à l'absurde : le rappeur balance à la volée quelques noms d'écrivains, suffisant pour se faire mousser et montrer patte blanche devant ceux qui voyaient jadis le rap comme une musique tapageuse aux textes faibles. Or, le name-dropping n'élève le texte que dans les esprits pompeux en manque de sensations. En cherchant une légitimité, les rappeurs se sont positionnés de fait comme inférieurs et en conséquence, ont donné raison à ces hiérarchies culturelles<sup>4</sup>.

Cette question de la légitimité et du piège qu'elle semble tendre aux artistes, écrivain.nes ou musicien.nes, traverse la plupart des œuvres de Faïza Guène. Je m'intéresserai ici à *Du Rêve pour les oufs*, son second roman, parce qu'il met en scène un personnage d'apprentie écrivaine qui est aussi auditrice de rap. Le roman raconte à la première personne la vie d'Ahlème, jeune Algérienne vivant en France avec un père rendu fou par un accident du travail et un frère de 15 ans qu'elle tente de préserver de la délinquance. J'interrogerai donc la façon dont une relation entre le littéraire et le musical, entre le roman des banlieues et le rap, se noue à travers cette question ambiguë de la légitimité culturelle.

J'étudierai d'abord la place du rap dans ce roman : j'analyserai les deux références, à Diam's et IAM, et la façon dont elles sont mobilisées par la narratrice pour traduire ses états d'âme. Le

rap est donc ainsi présenté comme le (seul) référent culturel par lequel la réalité de la banlieue se donne à entendre aux personnes même qui en subissent les difficultés.

Je verrai ensuite l'influence de cet art sur l'écriture de Faïza Guène, à travers l'usage d'une forme d'oralité, la mise en scène de « clashes », et la reprise de certaines formes typiques du rap (*egotrip*, par exemple).

Enfin, je montrerai que les cheminements d'Ahlème, qui aspire à devenir écrivaine, et de son frère, qui subit échec scolaire et mépris de ses enseignants, traduisent les difficultés à accéder à la reconnaissance institutionnelle, difficultés qui viennent à la fois de l'intérieur (autodisqualification, impossibilité à se projeter dans le monde de la littérature autrement que sous un faux nom très français, Stéphanie Jacquet) et de l'extérieur, le lycée et la préfecture incarnant un Etat raciste et violent.

### I)Diam's et IAM

La première occurrence d'un morceau de rap intervient pendant l'un des passages les plus heureux du roman. Ahlème a préparé, avec son frère, l'anniversaire de son père, qui perd la mémoire depuis un accident du travail. C'est un moment de réunion, de pacification des rapports entre les membres de cette famille, de mise à distance de la pauvreté dans laquelle ils vivent.

Après ça, je suis allée m'enfermer dans ma chambre pour écouter à fond le disque de Diam's que j'ai volé au Leclerc la semaine dernière – cela dit, faudrait que j'arrête un peu de péta, j'ai passé l'âge. Je suis devant mon miroir avec mon déodorant à bille en guise de micro, et je chante, on dirait une folle. Si on me voyait ! Il ne m'en faut pas beaucoup pour être contente. Me sentant heureuse, je me dis que ça ne dure jamais longtemps mais que c'est bien bon quand ça arrive. Je suis comme une dingue, je chante de plus en plus fort, je monte le volume de la chaîne hi-fi et je saute de toutes mes forces. La musique me porte et je me prends à rêver d'un concert de Diam's : elle m'invite sur scène pour un duo, nous rapons devant une foule euphorique, je kiffe, je lève le bras, j'en ai mal au ventre, mon cœur s'emballe. Elle me laisse un peu la vedette et pousse son public à scander mon nom, alors tout le monde crie : « AHLEME ! AHLEME ! » Quand tout est fini, on sort et on rejoint les coulisses, épuisées mais folles de joie. Diam's garde la classe, son mascara n'a pas coulé, elle ne transpire pas. Quant à moi, trois mecs du staff se précipitent dans ma direction pour m'apporter des serviettes-éponges et des lingettes démaquillantes. Ensuite, nous échangeons nos impressions en sirotant un verre de Tropicana dans les loges.

Des coups répétés me ramènent à la réalité. Cette mocheté de voisine – conne ET fonctionnaire, ça fait un peu trop – cogne encore. Je l'ai fait enrager avec mes histoires de concert de rap, mais je m'en tape. Elle peut se décrocher le bras et même appeler les flics, je les inviterai à danser avec moi. On jouera le remake : *Danse avec les keufs*<sup>5</sup>.

Le rap est un moyen d'évasion, mot-titre de l'un des morceaux de Diam's dans son second album, *Brut de femme*, sorti en 2003, trois ans avant *Du Rêve pour les oufs*. Notons aussi que le choix de Diam's permet l'expression d'une liberté féminine, à travers l'évocation de produits d'hygiène ou de beauté (déodorant à bille, mascara), et de la transpiration (ou non, dans le cas de Diam's). Ahlème rêve ici de reconnaissance, celle de la foule qui scande son nom, mais celle surtout de Diam's, figure de modèle ou d'idole ici, avec qui Ahlème rêve de prendre « un verre de Tropicana. » L'usage du nom propre, comme pour le « Leclerc » plus haut, permet un jeu discret entre le réel, daté et localisé par ces références, et le fantasme de gloire. Le fait qu'Ahlème précise avoir volé ce CD de Diam's, la prise en compte de son image dans « on

dirait une folle » remplissent la même fonction : Ahlème s'accorde un moment de répit, d'évasion, dont elle connaît d'entrée de jeu la courte durée, comme l'indique son commentaire : « Me sentant heureuse, je me dis que ça ne dure jamais longtemps mais que c'est bien bon quand ça arrive. »

Considérer que c'est *Evasion* qu'écoute ici Ahlème permet d'approfondir le sens de cette référence à Diam's. Celle-ci déclare en effet dans « Evasion » : « je veux pas vivre dans le minimal ni même dans l'anonymat/ je veux une vie comme au cinéma si je rêve c'est que j'en ai marre ». Diam's ainsi proclame le droit à rêver en grand, à ne pas se contenter d'un confort médiocre. Cet appel, chanté par Ahlème, prend des allures pathétiques puisque le quotidien de la jeune femme ne semble pas annoncer des lendemains qui chantent. En effet, le retour à la réalité, pour Ahlème, est bien le retour à la médiocrité, à travers cette voisine aigrie, le mépris des « fonctionnaires » chez qui Ahlème voit ses ennemis, comme je le verrai en deuxième partie, l'allusion au risque de voir débarquer les « flics ». Le morceau de Diam's projette sur la vie d'Ahlème, qui accepte, au cours du roman, un petit travail de vendeuse de chaussures dont elle reconnaît la mauvaise qualité, à qui son frère reproche de travailler dur pour gagner peu, une ombre de regret que la jeune femme, assumant la responsabilité d'une famille, ne traduira jamais autrement que par son rêve d'être Stéphanie Jacquet, comme je le verrai en troisième partie. Le rap serait alors force d'espoir et résistance à la résignation, résistance qui pose problème à la voisine, dont le métier de fonctionnaire en fait une représentante de l'Etat-Nation contre lequel Ahlème se sent en butte, comme je le montrerai dans ma seconde partie.

A travers cette écoute de Diam's, le rap apparaît donc comme un outil de libération, le choix de la rappeuse permettant de voir dans cette libération une libération féministe et l'hypothèse que le morceau écouté est « Evasion » amenant à penser que c'est aussi une libération mentale et une autorisation à rêver en grand, à mettre en rapport, bien sûr, avec le titre du roman.

La seconde référence au rap intervient dans un contexte beaucoup moins joyeux. Ahlème vient de découvrir une somme d'argent très importante dans la chambre de son frère, et lui a fait avouer qu'il s'agit d'argent malhonnêtement acquis.

Je ne peux même plus le regarder dans les yeux. Je me lève et je vais dans ma chambre, hors de moi. Je m'étends sur mon lit sans même prendre la peine de me foutre en pyjama en espérant m'endormir vite et très longtemps.

Il me vient alors en tête une chanson du groupe IAM que j'écoutais en boucle il y a presque dix ans : *Petit frère a déserté les terrains de jeux, il marche à peine et veut des bottes de sept lieues. Petit frère veut grandir trop vite, mais il a oublié que rien ne sert de courir, Petit frère...*

Ouais, rien ne sert de courir, « surtout lorsqu'il s'agit de rattraper le guépard... » dirait ma chère Tantie Mariatou<sup>6</sup>.

A travers le morceau « Petit frère » de IAM, le rap apparaît comme le moyen, pour Ahlème, de comprendre les motivations de son frère. C'est aussi l'outil d'un armement, qui donne à cette grande sœur la force de résister à son frère et de faire en sorte de le préserver de la délinquance : elle ira rencontrer les jeunes adultes, délinquants confirmés, qui font travailler son frère et les convaincra de cesser de l'employer. Le lien des paroles de IAM avec le proverbe africain de Tantie Mariatou est éclairant : Tantie Mariatou, la voisine d'Ahlème, est aussi sa mère de substitution et est présentée dans le livre comme le repère le plus stable de la jeune femme. Le titre du chapitre dans lequel se trouve cette citation est « Rien ne sert de courir si c'est pour rattraper le guépard », qui associe les paroles d'IAM et le proverbe de Tantie Mariatou, ce qui

confirme le fait que le rap est présenté ici comme un repère pour Ahlème, lui permettant de comprendre sa situation et de réagir.

Ces deux occurrences du rap dans *Du Rêve pour les oufs* peuvent se lire comme une manière de légitimer le genre musical, comme moyen d'expression et de construction d'une population laissée pour compte. Faïza Guène confirme, dans un entretien à Karim Hammou, cette volonté de légitimer le genre : « *Dans mon second roman, y a carrément des textes, des extraits de « Petit frère », parce que j'avais envie de mettre en valeur dans un roman ce texte<sup>7</sup>.* »

La légitimité du rap va de pair avec la dénonciation de l'abandon des institutions supposées éduquer et aider la population à réaliser ses rêves, ce que je vais montrer dans ma seconde partie.

## II) Culture du clash

Faïza Guène ne se réclame pas d'une culture du rap importante, et ne fait que rarement des citations aussi précises que celle de « Petit frère » vue plus haut. Elle explique, en réponse à Keira Maameri :

*Faïza Guène : Toi tu as une vraie culture hip-hop, hyper solide. Tu vois, Keira... comme tu dis, pluridisciplinaire. Moi j'ai un autre rapport, plus dans un état d'esprit que dans le fait d'avoir toute cette culture-là. Parce que j'ai écouté du rap quand j'étais plus jeune, et moi je cherche les auteurs, je cherche les textes. Pour moi Oxmo Puccino c'est quelqu'un qui n'avait pas les outils pour devenir romancier, mais c'est un auteur de fou<sup>8</sup>.*

Ce que Faïza Guène retient du rap, c'est « un état d'esprit », que j'associerai à la culture du clash, telle que la définit Cyril Vettorato. Même dans les passages qui ne sont pas explicitement liés au rap, Faïza Guène met en scène une culture du clash, dans laquelle s'inscrit, d'après Cyril Vettorato, le rap, parmi d'autres formes de poétisation, tel que le plus ancien *dozen* aux Etats-Unis. Cyril Vettorato insiste sur le fait que cette culture du clash a pour utilité de structurer le groupe, autour de valeurs contre-culturelles plus ou moins conscientes. Il écrit ainsi : « En somme, la culture de rue est d'abord un usage particulier de formes en vue d'une structuration du groupe autour de traits communs<sup>9</sup> » et « L'acquisition de ces codes contre-culturels présidant au déclenchement du jeu est comme celle de codes linguistiques : elle n'est pas toujours consciente<sup>10</sup>. » Voyons comment ces deux caractéristiques de la culture du clash, le fait de structurer un groupe et celui de reposer sur des codes plus ou moins conscients, se présentent dans *Du Rêve pour les oufs*, au moment où Ahlème va rechercher son petit frère qui est resté avec ses amis en laissant leur père, qui n'est pas autonome, seul, dérogeant ainsi aux règles instaurées par la jeune femme :

Foued ! Tu rentres tout de suite !

- Un dernier petit tournoi et j'arrive. Rentre, c'est bon.

- Discute pas ! On y va, j'ai dit.

- C'est bon là ! Tu me saoules ! Je rentre après !

- Tu la fermes ! Comment tu me parles ! Tu veux jouer au grand devant tes potes, eh ben, c'est raté, mon vieux. Amène-toi ! »

Il interrompt son jeu de jambes, ultra-vexé, et reste immobile. Soudain, c'est silence dans le groupe. On est à environ vingt mètres l'un de l'autre, on se tient droit tous les deux, et là, commence une grande baston de regards. On aurait dit un western, le genre *Cette ville est trop petite pour nous deux*.

A mon grand étonnement, à ce moment critique du film, l'un des frères Villovitch a le toupet de prendre la parole.

« Laisse-lui faire une dernière partie, s'il te plaît, ça se fait pas !

- Toi, le branleur, on t'a rien demandé, à ce que je sache. C'est pas à toi de me dire ce qui se fait ou pas.... »

Minigland baisse la tête, humilié. J'avoue, j'y suis allée un peu fort. En même temps les sales mômes voulaient prendre le pouvoir. J'ai été victime d'un coup d'Etat, il fallait être ferme.

Foued me suit sans rien dire, il est même trop honteux pour saluer ses potes. Si, à cet instant précis, il avait un fusil à la place des yeux, je parie qu'il m'aurait déjà tiré une balle dans le dos<sup>11</sup>.

La narration met en évidence le fait que se joue ici une relation de pouvoir, notamment dans la référence au « coup d'Etat ». Il s'agit donc d'une organisation du groupe. Celle-ci repose sur des codes culturels plus ou moins conscients, comme ceux des westerns, qui ne renvoient à aucun film en particulier mais plutôt à certaines scènes archétypales. La référence revient d'ailleurs à la fin du passage avec la métaphore du regard en arme à feu.

La culture du clash, pour Cyril Vettorato, est aussi une façon de transformer la violence physique en violence symbolique, verbale :

Dans ces formes anciennes de joutes verbales, la dimension ludique allait de pair avec un traitement social réglementé de tensions existant au sein du groupe. La ritualisation présidant à la forme des répliques échangées comme au déroulement de la séance permettait de faire exister symboliquement un échange violent tout en épargnant au groupe les conséquences sur lesquelles il aurait pu déboucher sans ce garde-fou<sup>12</sup>.

On comprend alors la métaphore des armes à feu pour désigner les jeux de regard, ou l'usage de l'insulte perçu comme la réponse à un « coup d'Etat », qui témoigne de cette transformation de la violence physique en violence symbolique. Dernier trait commun avec cette culture du clash, l'importance du groupe : « La codification plus forte de la *battle*, qui le rapproche d'un jeu culturel, apparaît ainsi dans le rôle accru du public, qui n'était jamais évoqué en tant que tel dans les *dozens*. Elle se manifeste aussi dans le renvoi permanent aux codes, comme clin d'œil au public coénonciateur<sup>13</sup>. » De même dans l'extrait de *Du Rêve pour les oufs*, le regard du groupe joue un rôle crucial, Foued est humilié parce que rabaisé devant ses amis. La remarque du frère Villocitch et son « ça se fait pas » fonctionne bien comme « renvoi [...] aux codes ». Si Ahlème remporte cet affrontement, c'est parce qu'elle parvient à faire un usage de l'insulte accepté par l'ensemble du groupe : la métaphore du coup d'Etat montre bien qu'il s'agit ici de faire la loi, c'est-à-dire d'énoncer les codes de fonctionnement de l'échange.

### III) Une légitimité paradoxale : rap, littérature urbaine et contre-culture

La culture du clash, présente dans ce roman comme dans le rap, permet donc de fonder le groupe. Ajoutons qu'elle le fonde sur le mode contre-culturel, c'est-à-dire en résistance à une autre culture, dont le groupe se sent exclu et qu'il récuse. En réponse à Olivier Penot-Lacassage qui lui demande de définir la contre-culture, Kenneth White s'exprime ainsi :

La culture au sens individuel, c'est la manière dont l'être humain se conçoit, se travaille et se dirige. On peut commencer à parler en termes de culture au sens général quand les membres d'un groupe social sont d'accord sur l'essentiel. [...] Ensuite, il y a la question de l'organisation. Je m'adresse d'abord à des individus. Qui savent dire non, qui ne se contentent pas d'être réduits à être des consommateurs de n'importe quoi, qui ont envie de développer leur « être ». Mais les individus peuvent s'associer<sup>14</sup>.

Deux traits donc, à ces contre-cultures : elles sont le fait de groupes, et elles permettent de refuser d'accepter passivement une culture forgée par d'autres, principalement, dans la pensée de Kenneth White, celle du capitalisme.

Ce refus de la passivité agit doublement dans le projet d'Ahlème : d'abord, elle se bat contre sa pauvreté et subvient aux besoins de sa famille ; d'autre part, elle résiste à l'attrait de la délinquance et de l'argent facile, pas pour elle puisqu'étant une femme elle n'est pas sollicitée pour ce genre d'activités, mais pour son frère. Si elle semble alors se plier aux exigences bourgeoises du fonctionnement capitaliste, notamment en prenant un travail de vendeuse ou en réprochant l'activité illicite de son frère, il n'en est rien : ce n'est pas au nom des valeurs bourgeoises qu'Ahlème dissuade son frère, mais pour lui éviter la prison ou l'expulsion, donc dans une logique de résistance. Son travail de vendeuse n'est pas glorifié, loin de là, et on ne lit jamais dans ce roman l'éloge des travaux ingrats : il s'agit d'un pis-aller par lequel Ahlème refuse de se définir. Elle tente au contraire de construire une résistance proprement culturelle (contre-culturelle) puisqu'ancrée dans une pratique artistique, celle de l'écriture.

Observons d'abord la façon dont Ahlème rend compte d'un système qui oppose un « nous » (peu ou prou, les habitants des cités) et un « eux », la masse indifférenciée des autres. Ce trait, constitutif du groupe par opposition aux autres, est caractéristique, d'après Rémi Wallon, d'un second style du rap français, après 1995 :

Ce nouveau rap fait en effet de l'hostilité l'une de ses modalités premières – on peut rappeler que *Pendez-les, bandez-les, descendez-les* des X-Men et *Le crime paie* de Lunatic paraissent tous deux en 1996 sur la compilation *Hostile hip-hop* sortie par le label du même nom -, et l'un de ses ressorts principaux réside dans une opposition violente et sans cesse réitérée entre un *nous* et un *eux* indéfini dont l'omniprésence contribue à donner l'image d'un Léviathan tentaculaire aux contours flous. C'est cette opposition qui préside à la mise en scène ponctuelle par les rappeurs du conflit qu'ils entretiennent sur le plan des valeurs avec la culture légitime, laquelle se voit réduite au rang d'excroissance de l'école. Il est en effet violemment reproché à l'institution scolaire d'être incapable de jouer le rôle émancipateur qu'elle prétend endosser<sup>15</sup>.

*Du Rêve pour les oufs* reprend à cette tendance de « ce nouveau rap » l'opposition du « nous » et du « eux », en particulier au sujet de l'école. Voici comment Ahlème raconte l'exclusion de son petit frère :

Ce que je redoutais le plus a fini par arriver, Foued a été exclu définitivement de son lycée. Ils n'ont pas beaucoup hésité. Il y a eu un conseil de discipline bâclé auquel j'ai été gentiment conviée et puis la décision est tombée après délibération même si, selon moi, elle était prise d'avance<sup>16</sup>.

Le « Ils » ainsi que les formes passives (« j'ai été gentiment conviée », « la décision est tombée ») font des personnels de l'établissement scolaire une masse indéterminée contre laquelle se battre est impossible. Un peu plus loin, le pronom indéfini « on » s'ajoute à la voie passive pour désigner le personnel scolaire : « Foued a été exclu du système scolaire parce qu'on a condamné d'avance son rêve<sup>17</sup>. »

L'autre Léviathan contre lequel se construit la contre-culture dont Ahlème est porteuse sont les services de l'immigration, incarnés d'une part par la préfecture dont le fonctionnement déshumanisé est évoqué, et surtout par « les expulsions », dont Ahlème apprend des nouvelles par les journaux, ce qui nourrit chez elle une peur constante, pour son frère surtout. Cette peur

est rendue très concrète parce que son petit ami, Tonislav, est expulsé sans avoir même la possibilité de la prévenir :

Je sens que mon petit frère apprécie d'être là, mais j'espère qu'il comprend aussi que sa vie n'est pas au bled et qu'il se calmera en rentrant, parce que les expulsions m'inquiètent de plus en plus. J'y pense sans cesse, même ici. Je ressasse l'histoire de Tonislav dans tous les sens, je réalise chaque jour que ces enfoirés ont avorté mon histoire d'amour et ont foutu le feu dans les rêves de paille de ce pauvre mec. Et en plus, ils s'imaginent qu'ils vont me prendre mon petit frère<sup>18</sup> ?

On retrouve ici les « ils », à peine plus définis par le « ces enfoirés », qui s'oppose à deux personnages fortement caractérisés, l'un par un nom propre, « Tonislav », l'autre par l'affirmation du lien familial « mon petit frère ». Il y a bien deux camps, celui d'Ahlème et ses proches, et celui de l'Etat, incarné par l'école et la préfecture. Le camp d'Ahlème s'élargit parfois à l'ensemble des « étrangers », comme ici, à la fin du roman : « J'approche de la file d'attente. Toujours ces mêmes figures fatiguées. Ces gens lassés. Ces étrangers qui viennent à l'aube pour un ticket. / Il est 6 heures du matin et je suis devant la préfecture<sup>19</sup>. »

A cette atmosphère désenchantée, où la peur de l'injustice et de la violence s'installe comme une routine, Ahlème, hésitante, oppose sans trop y croire sa pratique de l'écriture, qui apparaît comme un moyen de rêver, mais aussi de faire bouger les lignes d'une exclusion culturelle qu'elle subit :

Curieuse, elle m'a demandé ce que je pouvais bien écrire avec cet air si concentré. Alors je me suis inventé toute une vie, je me suis imaginé être quelqu'un d'important, pour voir ce que ça faisait dans les yeux d'une personne que je ne connaissais pas. Je voulais simplement savoir ce que ça procurait comme sentiment d'intriguer les autres et j'ai décidé que Josiane serait mon cobaye dans cet exercice idiot.

« Tu fais tes devoirs ?

- Ah non pas du tout...

- Ah bon. Alors qu'est-ce que t'écris comme ça ?

- J'écris des nouvelles qui sont publiées chaque semaine dans un magazine. [...]

- Moi c'est Stéphanie Jacquet, mais je signe tous mes articles Jacqueline Stéphanet, c'est pour garder l'anonymat.

- Ravie, Stéphanie, dit-elle en me tendant sa main pleine de bagues.

- Enchantée, Josiane !

- Alors si c'est ni des nouvelles d'amour, ni des nouvelles de crimes, c'est quoi ?

- C'est plutôt des nouvelles sociales, je dirais. Des histoires de gens qui galèrent parfois parce que la société ne leur a pas donné le choix, qui essaient de s'en sortir et de connaître un peu le bonheur.

- Et ça intéresse les gens, ça ? »

Bonne question, Josiane. Je l'espère, au fond, mais j'aurais quand même dû te raconter que j'écrivais des histoires d'amour, d'osmose et de trahisons. Ça, c'est sûr que ça intéresse les gens<sup>20</sup>.

La façon dont Ahlème présente ses motivations d'écrivaine ici sont paradoxales. D'un côté, elle les minorise, en fait un exercice de mise en scène de soit légèrement coupable puisqu'il réduit Josiane à l'état de « cobaye », et dont elle réduit l'importance avec l'adverbe « simplement ». Pourtant, d'autres indices suggèrent un projet plus déterminant, profondément, des rêves d'Ahlème. Ainsi, à travers le regard de Josiane, on apprend que Ahlème a « cet air si concentré », qui s'accorde mal avec la présentation désinvolte de son projet par la jeune femme. De plus, la description de ce qu'elle écrit permet un rapprochement avec la pratique littéraire de Faïza Guène, qui donne au projet d'Ahlème un poids déterminant. Enfin, le commentaire

final, particulièrement l’adverbe « au fond » qui suit le groupe verbal « Je l’espère », montre que, une fois dépassée la surface désillusionnée d’Ahlème, reste en elle le rêve d’une solidarité sociale provoquée par l’écriture. On retrouve ainsi le fil rouge de la question de la légitimité : la légitimité de l’écriture des « nouvelles sociales » n’est pas à chercher dans l’intérêt du grand public, qui, d’après Ahlème, est plutôt friand d’histoires d’amour, mais dans la capacité à générer une écoute et un intérêt pour « les gens qui galèrent », intérêt bien différent de celui de la préfecture et de l’école en ce qu’il ne calque plus sur la situation des grands ensembles les grilles de lecture d’une moralité bourgeoise inadaptée à ce contexte.

#### Conclusion :

*Du Rêve pour les oufs* propose deux allusions explicites au rap. L’utilisation que fait Ahlème de ce genre musical permet alors d’en légitimer l’existence et d’en affirmer la nécessité, comme espace d’évasion et repère pragmatique pour lire une réalité banlieusarde que la morale « de l’extérieur », incarnée par l’école et la préfecture, toutes deux sources d’exclusion et de violence, ne parvient pas à analyser. La mise en scène d’Ahlème en apprentie écrivaine affirme en retour la légitimité d’une pratique de l’écriture qu’on peut rattacher à celle de Faïza Guène et, plus largement, à celle que Serena Cello appelle « littérature des banlieues », qui aurait à générer une écoute et une solidarité défaite de toute tendance paternaliste à l’égard des habitants des grands ensembles urbains.

#### Bibliographie :

- BETHUNE Ch., *Le Rap, une esthétique hors-la-loi*, Paris, Autrement, 2003.
- GUENE F., *Du Rêve pour les oufs*, Paris, Hachette, 2006.
- [media.radiogrenouille.com/2017\\_05\\_24\\_oh\\_les\\_beaux\\_jours\\_n3\\_litterature\\_ra\\_p-web.mp3](http://media.radiogrenouille.com/2017_05_24_oh_les_beaux_jours_n3_litterature_ra_p-web.mp3)
- HAMMOU K., « Nos plumes » sont-elles hip-hop ? | Sur un son rap ([hypotheses.org](http://hypotheses.org))
- VETTORATO C., 2008, *Un monde où l’on clashe : la joute verbale d’insultes dans la culture de rue*, Paris, Éditions des Archives contemporaines.
- *L’obsession du rap, classiques et instantanés du Rap français*, Abcdrduson, Paris, Marabout, 2019.
- KHEOPS E., [[Dossier](http://lerapenfrance.fr)] Pour en finir avec la comparaison rap / littérature - LREF ([lerapenfrance.fr](http://lerapenfrance.fr)).
- CELLO S., *La Littérature des banlieues. Un engagement littéraire contemporain*, Rome, Arcane, 2019.
- WALLON R., « “Va te faire niquer toi et tes livres” : Time Bomb, le triomphe d’un rap bête et méchant », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 5, 2012, [En ligne], <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx05.12/688>, p. 117-129 du PDF

#### Biographie :

Marion Coste est docteure en langue et littérature françaises et agrégée de lettres modernes, membre permanent de l’UMR « Héritages » de CY Cergy Paris Université. Elle s’intéresse à l’influence de la musique dans la littérature francophone d’Afrique subsaharienne, ainsi qu’à ses enjeux féministes et queers. Ses recherches portent sur Faïza Guène, Léonora Miano, Calixthe Beyala, Ken Bugul, Véronique Tadjo, Scholastique Mukasonga, Kossi Efoui, Michèle

Rakotoson et Koffi Kwahulé. Elle a écrit notamment « Les mauvaises mères dans *Femme nue, femme noire* de Calixthe Beyala et *Contours du jour qui vient* de Léonora Miano », pour le numéro 47 de la revue internationale ELA (Etudes littéraires africaines) consacré à Léonora Miano, ou « Vulnérabilité, puissance d’agir et *care* dans *Contours du jour qui vient* de Léonora Miano », pour la revue *ELFe* XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> n° 9, 2020, « Dire et lire les vulnérabilités contemporaines », dirigé par Marie-Hélène Boblet et Anne Gourio. ([https://journals.openedition.org/elfe/.](https://journals.openedition.org/elfe/))

---

<sup>1</sup> Cité par R. EREAU « La littérature prend l’air et le RER », dans *Respect Magazine*, 2007, p. 32.

<sup>2</sup> S. CELLO, *La Littérature des banlieues. Un engagement littéraire contemporain*, Rome, Arcane, 2019, p. 62.

<sup>3</sup> [media.radiogrenouille.com/2017\\_05\\_24\\_oh\\_les\\_beaux\\_jours\\_n3\\_litterature\\_rap-web.mp3](http://media.radiogrenouille.com/2017_05_24_oh_les_beaux_jours_n3_litterature_rap-web.mp3),

<sup>4</sup> E. KHEOPS, [\[Dossier\] Pour en finir avec la comparaison rap / littérature - LREF \(lerapenfrance.fr\)](http://www.lerapenfrance.fr/).

<sup>5</sup> F. GUENE, *Du Rêve pour les oufs*, Paris, Hachette, 2006, p. 51,52.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 100-101.

<sup>7</sup> F. GUENE dans K. HAMMOU, « [Nos plumes](http://www.hypotheses.org/) » sont-elles hip-hop ? | [Sur un son rap \(hypotheses.org\)](http://www.hypotheses.org/)

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> C. VETTORATO, *Un monde où l’on clashe : la joute verbale d’insultes dans la culture de rue*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2008, p. 29.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>11</sup> F. GUENE, *Du Rêve pour les oufs*, Paris, Hachette, 2006, p. 32-33.

<sup>12</sup> C. VETTORATO, *Un monde où l’on clashe : la joute verbale d’insultes dans la culture de rue*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2008, p. 10.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>14</sup> O. PENOT-LACASSAGE, K. WHITE, « Un parcours paradoxal », entretien avec Kenneth White, Ch. BOURSEILLIER, O. PENOT-LACASSAGE, *Contre-Culture !*, Paris, CNRS éditions, 2013, emplacement 6257-6258 (kindle)

<sup>15</sup> R. WALLON, « “Va te faire niquer toi et tes livres” : *Time Bomb*, le triomphe d’un rap bête et méchant », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 5, 2012, [En ligne], <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx05.12/688>, p. 117-129 du PDF, p. 119.

<sup>16</sup> F. GUENE, *Du Rêve pour les oufs*, Paris, Hachette, 2006, p. 129.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 84-85.