



Slammeurs et public : une coparticipation performative

par Serena Cello

RÉSUMÉ : Apparue vers la fin des années 1980 aux États-Unis et arrivée une décennie après en France, le slam est une pratique d'écriture et d'art oratoire mêlant poésie et spectacle vivant¹.

Depuis deux décennies, c'est l'une des formes les plus émergentes de la littérature orale, une néo-orature (Bobillot, *Quand* 114) qui présente ses formes esthétiques, des règles et un contrat de communication spécifique. Après bref rappel historique, notre analyse se propose d'explorer ses modalités performatives nous focalisant en particulier sur les dynamiques de cocréation poétique qui naissent de l'influence entre slammeurs et public.

ABSTRACT: Slam is a practice of writing and public speaking combining poetry and live performance. It was born in the United States at the end of the 1980s and arrived a decade later in France.

In the last two decades, it has been one of the most emerging forms of oral literature, a neo-orature (Bobillot, *Quand* 114) presenting its aesthetic forms, rules, and a specific communication contract. After a brief historical review, our analysis proposes to explore its performative modalities, focusing on the dynamics of poetic co-creation that emerges from the influence between slammers and the public.

¹ La forme éphémère et performative de l'évènement slam ne nous permet pas de présenter des exemples dans cet article. Toutefois, nous proposons l'écoute et la vue de ces enregistrements de la Ligue du Slam de France pour mieux comprendre à quoi nous faisons référence : <https://www.youtube.com/user/LIGUESLAMDEFRANCE/playlists>. Consulté le 28 mai 2021.



MOTS CLEF: Slam, poésie, performance, littérature française , public; co-crédation

KEY WORDS: Slam; poetry; performance; French literature; public; co-creation

UNE DEFINITION DE SLAM

La notion de *slamming* a été créée par Marc Smith au milieu des années 1980, au café *Get me high* puis au *Green Mill Tavern*, un club de jazz d'un quartier défavorisé de Chicago. Le propriétaire du café permet alors à cet ouvrier du bâtiment et poète, meneur de la troupe de poètes le *Chicago Poetry Ensemble*, de mettre en place une scène hebdomadaire dominicale qui prendra le nom ironique de « Uptown Poetry Slam » : le tournoi de poésie des beaux quartiers. L'idée de Smith est d'organiser en fin de soirée une bataille de mots, normée par des règles inamovibles : trois minutes à dispositions de chaque participant pour déclamer ou lire une poésie conçue de sa propre main en s'appuyant seulement sur la voix, la gestualité et le corps. Aucun élément extérieur ni musical ni auxiliaire est accepté, sous peine d'élimination. Pendant l'affrontement, le présentateur et animateur de la soirée, appelé *slammaster*, choisit au hasard cinq juges parmi le public. Ceux-ci expriment leur libre verdict selon leur ressenti et leur plaisir personnel en donnant des notes de 0 à 10 sur de petites ardoises après chaque déclamation.

Les styles poétiques les plus différents se côtoient, une liberté d'opinion absolue est garantie et les spectateurs, devenant membres du jury, ont un impact croissant sur la qualité des textes et des performances. Le succès est immédiat et ce nouveau dispositif envisage élargir les frontières de la poésie selon le précepte du critique Paul Zumthor, pour lequel :

[...] est poésie, est littérature, ce que le public, lecteurs ou auditeurs, reçoit pour tel, y percevant une intention non exclusivement performative. Le poème en effet (ou, d'une manière générale, le texte littéraire) est senti comme la manifestation particulière, en un temps et un lieu donné, d'un vaste discours constituant globalement un trope de discours tenus au sein d'un groupe social (Zumthor 38).

Les slammeurs se donnent comme mission de diffuser la poésie vers un nouveau public plus large et hétérogène, dans des lieux insolites. En effet, cette pratique décourage la fruition individuelle, la lecture silencieuse, privée de la poésie. La constitution communautaire et informelle du format slam envisage faire disparaître la gêne, l'embarras éprouvé par le public non spécialiste qui se trouve devant un poème lorsqu'il est dépourvu des moyens pour le comprendre. La revendication est claire : permettre à tout le monde de monter sur scène et déclamer librement des vers. Le but est de créer des ponts pour rapprocher les gens ordinaires de la poésie. Dans une interview, Marc Smith résume cet esprit : « Ne restez pas dans votre coin (votre pré



carré), voilà ce qu'est le slam : il s'agit moins d'une compétition de poésie que d'une famille de poètes. Les gens sont connectés les uns les autres à présent et le slam est ouvert à quiconque franchit la porte » (Vorger, *Slam* 39).

L'expérience collective et participative se révèle en peu de temps une totale réussite aussi en Europe. En France son arrivée pour le grand public date de la sortie du film homonyme (*Slam*) réalisé par Marc Levin en 1998, bien que, quelques années auparavant, des pionniers comme Nada, Joël Baratzter, MC Clean et Pilote le Hot, s'étaient déjà aventurés vers des pratiques similaires d'expérimentation dans les clubs de la capitale et à Saint-Denis.

UNE PERFORMANCE CONVIVIALE

Le slam se veut un objet vivant, car l'interprète et le public se font face dans des lieux publics vivaces comme les cafés, les clubs, où il est nécessaire d'attirer l'attention pour être entendus par un public qui n'est pas toujours conquis d'avance, comme d'ailleurs au théâtre ou au cinéma. Comme nous avons affirmé auparavant, le dispositif prévoit un vrai affrontement, une compétition entre poètes qui est seulement apparente, car le principe ludique est à la base depuis sa naissance. Cette liberté se concrétise dans les gestes d'impétuosité, de force, de fracas, de bruit qui sont produits lors des performances et qui constituent le moyen pour transmettre la sensation d'un choc, d'un impact soudain. Ce contexte festif présuppose une scène dans laquelle le poète et le public se situent au même niveau et s'élargissent le plus possible.

Ces libertés poussent les auteurs vers la création d'œuvres expérimentales, difficiles à étiqueter, ce qui rend ce genre encore plus difficile à situer dans le panorama poétique contemporain qui, comme remarque Abigail Lang s'est déplacé désormais vers les multiples croisements de la performance (Lang). Nous pouvons retrouver les causes de cette transition dans la notion d'« oralité secondaire » élaborée par Marshall McLuhan, qui se réalise avec l'explosion de la radio et de la télévision dans les années 1950 et plus récemment avec les appareils technologiques permettant la communication et l'enregistrement vocal. Ce retour à la production orale nous le retrouvons dans le slam par une reprise des formes métriques traditionnelles fermées et par l'élan vers une musicalité et une rythmicité plus évidente. Ainsi, le vers acquiert de la sonorité et il passe à travers la liberté du corps du poète. Ce qui compte ce sont les mots unis à l'exécution, la vocalité, la théâtralisation. Bref, les modalités à travers lesquelles la performance se réalise, ne forment qu'un avec le texte. C'est pourquoi il s'agit d'une performance selon la définition de Zumthor : « c'est l'action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant. Locuteur, destinataire(s), circonstances [...] se trouvent concrètement confrontées » (Zumthor 32).

L'inclusion du slam parmi les multiples facettes de la « poésie en performance », selon l'expression de Gaëlle Théval (Théval, *Écouter* 2016), nous paraît fortement stimulant car, dans le cas contraire, on courrait le risque d'une limitation à priori de la production actuelle. Le piège serait celui de contribuer à un fractionnement de la poésie



orale en considérant le slam comme étant un genre à part, hybride et simplifié, bien lointain de la production poétique écrite qui perdrait, de son côté, une connexion déjà fragile avec le public.

Le slam implique, par sa nature même, une majeure composante performative vocale et théâtrale, parfois au détriment du texte. Cela provoque implicitement un glissement de la « chose » (les mots du texte) au « comment » (la performance). Comme Erika Fischer-Lichte l'affirme dans son œuvre éclairante *L'esthétique du performatif*, l'esthétique contemporaine, notamment celle du théâtre, privilégie davantage la production par rapport au produit, la performance plus que le texte, le processus plus que le système. L'œuvre cède ainsi la place à des événements impossibles à répéter. D'où l'intérêt d'amener la poésie dans des lieux insolites et inédits comme les cafés et d'essayer de rediscuter également l'implication émotive du public.

Le slam en est donc un exemple : sa forme hybride, de rupture, intéresse pour ce qu'elle produit avec les instruments du langage, mais aussi pour ce qu'elle représente avec la matérialité des relations entre slammeur et public qui se créent lors des soirées. Il a parfois tendance à devenir installation, quelque chose à voir plutôt qu'à lire. D'ici naît la critique selon laquelle le slam serait plutôt un spectacle de cabaret et non pas de la poésie tout court (sur la thématique lire Roubaud 22-23 et Murat 5-9). Cette considération nous invite à questionner comment son aspect spectaculaire et d'implication du public produit un nouveau moyen d'expression capable de transformer le regard de l'auditeur.

L'IMPLEMENTATION DU SLAM : L'IMPLICATION CORPORELLE ET EMOTIVE DU PUBLIC

Le slam est à concevoir dans sa complexité et dans l'unité des trois éléments contraignants : le verbal, le vocal et le gestuel collaborant dans la performance. La structuration signifiante est répartie entre ces trois systèmes de signes et l'éventuelle pauvreté du texte oral transcrit n'est certainement pas apte à le marginaliser dans le cadre de la complexité éventuelle de l'œuvre orale (Schaeffer 608-625) car la construction du texte se fonde également sur l'action. L'action du slameur se fonde en effet sur tout un éventail de pratiques corporelles au service de son interprétation. Ce qui saute aux yeux lors des tournois, c'est la prégnance du corps du slameur qui est entièrement engagé dans la performance, mais aussi de celui de l'auditeur. Ils signent ensemble un pacte « co-ludique », un accord sous-jacent et non explicite, grâce auquel les deux parties collaborent. En effet, si d'un côté le poète slameur accompagne sa performance d'une gestualité parfois complexe ayant fonction de mémorisation, communicative, rythmique, illustrative ou explicative, de l'autre côté certains de ces gestes permettent au public de s'impliquer dans le jeu du slam. Le spectateur s'engage alors de plusieurs manières : il peut compléter un texte en y ajoutant des syllabes, il peut accompagner le texte par des percussions corporelles afin de marquer le rythme, il peut même commenter pendant la déclamation pour manifester son enthousiasme ou sa



déception. Il peut également répondre à des sollicitations de l'artiste ainsi que lui suggérer des mots dont il se saisit pour improviser. Il est très commun aussi d'applaudir avant et après la performance pour encourager l'artiste, suivant les indications du *slam*master.

Nous remarquons donc combien de modalités de participation sont impliquées afin d'attirer l'attention du public et de faire en sorte que celui-ci s'engage également à travers la proposition de notes écrites sur une petite ardoise. Le slameur vise donc à laisser une trace chez son auditeur, il souhaite faire tendre l'oreille au public qui devient non seulement son complice, mais aussi la partie intégrante de la performance par son invitation à participer et à agir.

Cette poésie, par sa nature, n'est donc pas dissociable du lieu où elle se déroule et du public qui y assiste. Selon Camille Vorger, c'est la construction d'une situation. Lors des tournois une communauté émerge, un « nous » qui paraît partager les mêmes valeurs car le principe est le respect du droit de parole de quiconque souhaite monter sur scène. Finalement cette pratique rend le slam très efficace car le quatrième mur du théâtre y est supprimé. Les barrières entre artistes et utilisateurs disparaissent ; Jérôme Cabot nous suggère que l'artiste n'est pas une personne particulière mais chaque personne est un artiste particulier (Cabot 79-101). C'est une forme de poésie commotive (Vorger et Reynolds 36) car elle permettrait à l'auditeur de devenir à son tour slameur.

Dans son actualisation face à un public toute performance participe d'une action publique : elle agit dans l'espace public et est nécessairement déterminée par sa diffusion médiatique comme l'élément d'une politique culturelle, même si on peut objecter qu'elle se joue souvent à une échelle réduite. On remarquera à ce propos que rétrospectivement, le phénomène de la musique rap, d'abord restreint et cantonné au seul espace de la banlieue et à des populations marginalisées, constitue désormais le chiffre des ventes le plus important de disques et d'écoutes en ligne. Nous retrouvons dans ce contexte la vocation primaire du slam en tant que branche du hip-hop : investir les espaces publics pour prendre la parole devant un plus large auditoire, solliciter le regard des autres par une mise en scène et une auto-affirmation du moi. Prendre la parole en public est un acte social, non pas un geste du quotidien :

Le corps, médium le plus communément partagé, est, au même titre les médiums technologiques, un agent politique. Si le médium a été « neutralisé » dans le livre par une pensée universaliste, tous les médiums sont non seulement politiques, mais ils peuvent même être des armes de domination des esprits tout autant que de résistances. (Nachtergael).

Le critique Michel Murat (Murat 5-9) entend le slam comme une action sur le terrain dont la spécificité et la valeur se trouvent dans deux éléments : l'ouverture d'esprit et la netteté des règles. Elle n'est pas la seule possible, mais elle permet que des choses se passent. Cela, explique Murat, ne signifie pas que la poésie est définie par ses conditions de manifestation et de diffusion sociale. En d'autres mots, le fait de se trouver à déclamer face à un public ne signifie pas faire de la poésie ; les critères ordinaires de valeur comme l'originalité, la cohérence, la puissance de suggestion ne perdent pas



leurs droits. L'important, dit-il est l'égalité : tous doivent avoir la même dignité et le même droit à la parole, dans une démarche la plus démocratique et ouverte possible.

À cette considération nous ajoutons un troisième élément : la conception du slam comme phénomène non seulement purement sensible, mais aussi riche en signification. Nous avons déjà affirmé comment l'acte, le geste, la voix attirent le spectateur et par conséquent sa perception s'enrichit d'une qualité particulière car il opère une immersion dans le geste, dans le son qui lui révèlent leur sens intrinsèque. Sans cette coparticipation l'œuvre n'existerait pas. Il s'agit d'entrer à l'intérieur de quelque chose qui, seulement après l'implication d'une ou plusieurs personnes, commence à devenir une œuvre d'art. En d'autres termes, de mettre en place des opérations sociales qui donnent de la valeur au discours.

Le spectateur est touché au niveau corporel par ce qu'il perçoit. L'élément le plus important de cette dynamique spectatorielle de cocréation poétique réside dans le fait de co-éprouver les corps réels dans un espace réel. L'activité de l'auditeur n'est pas conçue comme une activité de l'imagination mais plutôt comme un processus corporel. Il essaie de comprendre l'objet car ce dernier fait surgir en lui des associations mentales, le fait bouger et participer à la performance. Comme tous les poèmes, la signification du texte slam n'est pas seulement narrative, son contenu a un sens moral, capable de converger dans un micro-événement intérieur, problématique qui se déroule chez l'auditeur, pour le transformer en un événement épictétique. Le slam est donc à concevoir en tant qu'élément phénoménique et dès que l'attention du spectateur n'est plus focalisée sur l'élément immédiatement perçu et il commence à se perdre dans ses pensées, l'élément devient riche en significations différentes car il permet le surgissement d'idées, souvenirs, sensations, pensées et sentiments.

Or, Erika Fischer-Lichte nous suggère que les artistes performatifs contemporains, en particulier du théâtre, ne conçoivent pas une exclusion réciproque entre effet et sens. Ils se demandent, au contraire, comment ces éléments s'animent et se contaminent à chaque spectacle. Il se crée ce que la critique allemande appelle un « loop auto-poïétique de feedback », c'est-à-dire que le spectacle n'est pas fixe, ni transmissible. La scène ne se produit pas à l'avance et indépendamment de son exécution, elle ne renvoie pas non plus à un texte préalable ou à une idée dont elle est la représentation. Au contraire, le spectacle s'autoproduit à chaque fois de façon non planifiable et éphémère, grâce à l'influence et à l'action réciproque et à la restauration du lien entre acteurs et public, unis par un échange de perceptions et de significat. Cette interaction est possible seulement à travers la seule coprésence corporelle des participants qui construisent ainsi le spectacle même.

Fischer-Lichte opère ainsi un renversement dans la conception de la performance : ce n'est pas l'œuvre, la partition, l'idée du producteur de contenus, l'objet qui fonde le caractère artistique du spectacle. Au contraire, c'est sa mise en spectacle, son événement performatif unique et irrépétibile qui permet la création du projet artistique, de façon différente à chaque fois.

Le slam en tant que spectacle, n'est pas produit par quelque chose d'antécédent, indépendamment de son exécution. L'influence et l'action réciproque entre slameurs et public les unit à travers un échange corporel par des perceptions générant un rapport



sublimant entre eux-mêmes et la poésie. Par conséquent le spectateur est invité à accomplir une action. On réclame un engagement épideictique de sa part, une entrée dans une œuvre en mouvement, animée. Il ne doit pas seulement comprendre, participer à une expérience intellectuelle, mais il doit agir à l'intérieur du texte poétique. Il ne doit pas uniquement s'approprier du message que le slameur, de façon implicite ou explicite, souhaite lui communiquer, mais il doit lui-même être actif, donner de la signification au texte.

Cette expérience esthétique de l'écoute, appelée « esthétique de l'événement » par Fischer-Lichte est à concevoir comme un mouvement engendrant un sentiment l'inquiétude parmi le public. Parfois elle devient une pratique du seuil, de l'intime profond, car elle est capable de transformer le regard des participants. Pendant la déclamation, l'auditeur salue l'extase de l'instant en tant que moment révélateur d'un secret : « le sens secret de la chose perçue, ' offerte ' en tant qu'être phénoménique, que l'acte de la perception ' révèle ', ou mieux encore, produit » (Fischer-Lichte 244).

Comme pour la lecture d'un poème, son écoute permet à l'auditeur de toucher l'insaisissable (Simeon 16), ce qui fuit à la logique et reste hors de toute analyse rationnelle. C'est l'indicible, le non-dit profond, suscité par les émotions d'une parole donnée : chacun est libre dans la réception mais aussi dans les sensations ressenties. Il peut s'agir d'images, de sons, d'un sentiment qui heurte, qui apaise, qui séduit, qui trouble.

Le slam, en tant qu'événement performatif engendre des épiphanies poétiques qui permettent le surgissement d'une révélation au public : la compréhension de sa condition d'être au monde. Un renouvellement où la vie se montre en tant que telle, récupérant ainsi l'enchantement au monde, non pas dans une dimension magique et fantastique mais concrète, car le spectateur est appelé à une sorte de réveil intérieur, à une prise de conscience intime en s'efforçant d'en expliciter le sens. Les déclamations opèrent une transition de significations générés par les slameurs vers les auditeurs ou, mieux encore, elles contribuent à la génération de sens de la part du public. Cela dit, si auparavant une partie décisive de l'œuvre était inscrite dans ses conditions d'existence, de production préalable, aujourd'hui l'intervention extérieure du public et les attitudes sociales ont acquis une importance majeure.

C'est pour ces raisons que le slam propose ainsi de nouveaux horizons à la poésie grâce à une plus évidente implication émotive d'un large et nouveau public, se retrouvant à éprouver des émotions dans des lieux insolites, au même titre de celles solitaires ressenties lors des lectures privées, intimes d'un poème. Il contribue à la transformation de l'ample expérience poétique contemporaine à travers ses élans performatifs et hybrides.

De plus, le « loop auto-poïétique de feedback » génère le phénomène pour lequel l'esthétique est connecté avec le politique et le social. C'est-à-dire la création d'une communauté éphémère entre slameurs public, dont nous avons parlé précédemment, qui naît avec leur présence corporelle et se dissout à la conclusion des actions accomplies collectivement.



BIBLIOGRAPHIE

Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Trad. de l'italien par Martin Rueff, Rivages, poche, coll. « Petite bibliothèque », 2007.

Bobillot, Jean-P. *Quand éCRIre, c'est CRler. De la POésie sonore à la médioPOétique & autres nouvelles du front (5 petits essais + 1)*. L'Atelier de l'agneau, 2016.

Bobillot, Jean-Pierre, et Camille Vorger. « Des Hydropathes au slam : les poésies scéniques modernes. *Éléments pour une médiopoétique intégrée.* » *Poésie en scène*, sous la direction de Brigitte Denker-Bercoff, Éditions Orizons, 2015, pp.81-94.

Cabot, Jérôme. « La scène ouverte de slam : dispositif, situation, politique. » *Performances poétiques*, Editions nouvelles Cécile Defaut, 2017, pp. 79-101.

Combris, Hélène. « Être poète et éditeur de poètes, c'est être deux fois pauvre, et deux fois riche. ». Franceculture - Radiofrance, publiée le 02 mars 2016. <https://www.franceculture.fr/litterature/etre-poete-et-editeur-de-poetes-c-est-etre-deux-fois-pauvre-et-deux-fois-riche>. Consulté le 01 juin 2021.

Eleveld, Mark, et Marc Kelly Smith. *The Spoken Word Revolution: Slam, Hip-hop, & the Poetry of a New Generation, Volume 1*. Sourcebooks MediaFusion, 2003.

Fischer-Lichte, Erika. *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*. Carrocci, 2014.

Lang, Abigail. « Que fait la performance à la poésie ? », in Olivier Penot-Lacassagne et Gaëlle Théval (dir.), *Poésie & Performance*, Editions nouvelles Cécile Defaut, 2018.

McLuhan, Marshall. *La galaxie Gutenberg*. Ed. Seuil, 1968.

Murat, Michel. *Préface*, in Cabot, Jérôme, *Performances poétiques*. Éditions Cécile Defaut, 2017, pp. 5-9.

Fédération Française de Slam. *Anthologie - Volume 1, Grand Slam de poésie*. Le Temps des Cerises, 2007.

Nachtergaele, Magali. « Déplacement de la littérature. Images, corps et remédiations biotechnologiques. » *La Place*, vol. 2, janvier 2020. <https://www.place-plateforme.com/place2/magali-nachtergaele.html>. Consulté le 06 juin 2021.

Penot-Lacassagne, Olivier, et Gaëlle Théval (sous la direction de). *Poésie & Performance*. Editions nouvelles Cécile Defaut, 2018.

Puff, Jean-François (sous la direction de). *Dire la poésie ?* Editions nouvelles Cécile Defaut, 2015.

Roubaud, Jacques. « Obstination de la poésie. » *Le Monde Diplomatique*, janvier 2010, pp. 22-23. <https://www.monde-diplomatique.fr/2010/01/ROUBAUD/18717>. Consulté le 25 mai 2021.

Schaeffer, Jean-Marie. « Littérature orale. » *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* sous la direction de Olivier Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, Éd. Seuil, 1999 [1995], p. 608-625.

Simeon, Jean-Pierre. « Les représentations de la poésie. » *Aux passeurs de poèmes. Approches multiples de la poésie : conférences, témoignages, repères et ressources proposés*, Le Printemps des Poètes, Centre national de documentation pédagogique, 2008, p. 16.



Slam. Réalisé par Marc Levin, Etats-Unis, 1998.

Smith, Marc Kelly et Kraynak, Joe. *Take the Mic: The Art of Performance Poetry, Slam, and the Spoken Word*. Sourcebooks, 2009.

Théval, Gaëlle. « Performance/poésie. » *Poésie & Performance*, sous la direction de Olivier Penot-Lacassagne, et Gaëlle Théval, Editions nouvelles Cécile Defaut, 2018, pp. 147-160.

--- « Ecouter la poésie ? » *Acta fabula*, vol. 17, no. 2, Essais critiques, Février 2016. <https://www.fabula.org/revue/document9681.php>. Consulté le 28 mai 2021.

Vorger, Camille, et Sean Reynolds. « Slam. Ce que le mot nous dit du mouvement. » *Slam. Des origines aux horizons*, Vénissieux. Éditions d'en bas / La passe du vent, 2015, pp. 33-44.

---. *Slam. Des origines aux horizons*. Éditions d'en bas / La passe du vent, 2014.

---. « Vous récitez ? Eh bien, slamez maintenant ! » *Recherches en didactique des langues et des cultures*, vol. 9, no. 1, 2012. <https://journals.openedition.org/rdlc/2489>, Consulté le 28 mai 2021.

---. *Slam une poétique. De Grand Corps Malade à Boutchou*. Presses Universitaires de Valenciennes, 2010.

Zumthor, Paul. *La poésie orale*. Ed. Seuil, 1983.

Serena Cello est chercheuse post-doctoral en littérature française contemporaine (Università degli Studi di Genova), ses recherches portent sur les formes de création contemporaine hors du texte et les créations de socialités alternatives. Professeur à contrat en culture française (Università degli Studi di Milano). Elle a obtenu son doctorat en cotutelle avec l'Université F. Rabelais de Tours en travaillant sur la notion d'engagement littéraire et littérature de banlieue. Membre de l'Atelier de recherche génois sur l'écriture contemporaine. Elle a publié *La littérature des banlieues : un engagement littéraire contemporain* (Aracne 2019).

<https://orcid.org/0000-0003-0444-5624>

serena.cello@yahoo.it