

2m11.3456.7

**Université de Montréal**

**Polyphonie et émergence du « je » auctorial dans trois romans de YB**

**Par**

**Djemaa Maazouzi**

**Département des littératures de langue française**

**Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures**

**en vue de l'obtention du grade M.A. en**

**Littératures de langue française**

**Août 2006**

**© Djemaa Maazouzi, 2006**



PQ

35

U54

2007

V.003

## AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

## NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

**Université de Montréal**  
**Faculté des études supérieures**

**Ce mémoire intitulé :**

**Polyphonie et émergence du « je » auctorial dans trois romans de YB**

**Présenté par :**

**Djemaa Maazouzi**

**a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :**

**Président-rapporteur :**

**Directrice de recherche :**

**Membre du jury :**

**Josias Semujanga**

**Christiane Ndiaye**

**Pierre Popovic**

## RÉSUMÉ

Ce mémoire propose une lecture sociocritique des trois premiers romans de YB, ex-chroniqueur politique dans le quotidien algérien francophone *El Watan* de 1996 à 1997. *L'Explication* (1999), *Zéro mort* (2001) et *Allah Superstar* (2003) se caractérisent par une polyphonie, c'est-à-dire une « pluralité de voix, de consciences et d'univers idéologiques » (Bakhtine), par une posture ironique commune et par un jeu incessant « d'appropriations » réalisées à partir de matériaux issus de genres et d'œuvres appartenant à un spectre de références culturelles très large.

Cette étude cherche à démontrer comment la polyphonie en tant que stratégie narrative et discursive rend singulière une écriture qui édifie progressivement, à travers ces trois récits, une figure auctoriale aux contours de plus en plus précis. La première partie dévoile une stratégie du conteur (manipulateur) qui déploie des thématiques et procédés narratifs particuliers, un tissage interdiscursif serré et entremêlé et un rapport au réel quelquefois fort complexe. La seconde partie permet de traverser une à une les strates de significations, du stéréotype utilisé à sa fonction ; de la parole religieuse exposée de façon didactique à sa parodie et sa carnavalesque ; de la représentation de la réalité à sa déconstruction par la désaliénation qu'autorise le recours à la légende, au conte et à la farce. La dernière partie, enfin, examine l'hybridation et l'ironie qui travaillent les textes ; les socialités inhérentes aux romans et réfractant des imaginaires en partage dans les sociétés algérienne et française ; l'apparition d'un « je » auctorial, audible à travers la naissance d'une signature et sa traversée du monde de la presse algérienne vers l'édition française, certains intertextes et la mention de la « société du spectacle » sont autant de brèches ouvrant sur des préoccupations éthiques et politiques de l'auteur.

Mots-clefs :

Littérature algérienne d'expression française

Sociocritique

Polyphonie

Hypertexte

Ironie

Analyse du discours

Hybridité

## ABSTRACT

This dissertation proposes a sociocritical reading of the first three novels by YB who worked as a political reporter in the Algerian francophone newspaper *El Watan* from 1996 to 1997. *L'Explication* (1999), *Zéro mort* (2001) and *Allah Superstar* (2003) come all together under the same concept of polyphony, that is to say a “ plurality of voices, of consciousnesses, and ideological universes ” (Bakhtine). They are also characterized by a common ironic posture and by a continual game of appropriations achieved on the basis of literary material coming from genres and works with a wide cultural scope. This study seeks to show how polyphony as a narrative and discursive strategy confers a singularity to a writing that builds up, in the course of these three narratives, a figure of authorship whose silhouette becomes more and more clear-cut.

The first part identifies a story-telling strategy that displays particular themes and narrative strategies, a tight and intermingled interdiscursive weaving and a relationship to reality which can be sometimes very complex. The second part examines each of the layers of signification from the way the stereotype is used to its function; from the religious discourse presented in a didactic way to its parody and carnivalization; from the representation of reality to its deconstruction through the disalienation made possible by the recourse to legend, tale and farce. The third part examines the hybridity and irony set to work in the texts; the socialities inherent to the novels and refracting the shared imaginaries in the Algerian and French societies; and finally the emerging of an auctorial “ I ”, audible through the birth of a signature and its crossing from the sphere of the Algerian press towards that of French edition, some intertexts and the mention of the “ société du spectacle ” are as many breaches opening onto ethical and political concerns of the author.

Keywords :

Francophone Algerian Literature

Polyphony

Discourse analysis

Hypertext

Irony

Hybridity

# TABLE DES MATIÈRES

<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>p. 1</b>
<b>CHAPITRE I- Stratégie du conteur : écrire c'est manipuler .....</b>	<b>p. 11</b>
I-1- Tressage romanesque	
I-1-a- Schéma organisateur .....	p. 12
I-1-b- Interactions génériques .....	p. 15
I-1-c- Une œuvre liée .....	p. 18
I-2- Tissage interdiscursif	
I-2-a- Représentation des langages non littéraires et intertextes hétérosémiotiques .....	p. 22
I-2-b- Hypertextualité .....	p. 25
I-2-c- Rôle stratégique des genres intercalaires .....	p. 29
I-3- Filage idéologique	
I-3-a- Topos du « jeune et musulman », « élu » .....	p. 37
I-3-b- Le réel et le fictif .....	p. 42
I-3-c- La posture ironique .....	p. 50
<b>CHAPITRE II- Stratification des significations : évidence et indécidabilité .....</b>	<b>p. 58</b>
II-1- Le stéréotype et ses dessous	
II-1-a- Cliché repris .....	p. 59
II-1-b- Incorporation à la surface du texte .....	p. 62
II-1- c- Derrière les apparences .....	p. 65
II-2- L'allégorie de la parole religieuse	
II-2-a- Pellicule (pseudo)didactique .....	p. 68
II-2-b- Lettre parodiée .....	p. 72
II-2- c- Perversion carnavalesque des hauts langages .....	p. 75

II-3- Déconstruire, désaliéner par le fictif	
II-3-a- La légende .....	p. 82
II-3-b- Le conte .....	p. 87
II-3-c- La farce .....	p. 92
<b>CHAPITRE III- Politiques de l'auteur : éthique et subversion .....</b>	<b>p. 99</b>
III-1- Dialogisme et polyphonie	
III-1-a- Plurilinguisme, brouillage des voix .....	p. 100
III-1-b- Hybridité, profanation du « littérairement correct » ...	p. 102
III-1-c- Bivocalité, l'ironie comme stratégie discursive .....	p. 108
III-2- Topoi, imaginaires, socialités	
III-2-a- La généalogie .....	p. 116
III-2-b- Le dés-ordre .....	p. 121
III-2-c- Les violences .....	p. 125
III-3- Le « je » auctorial	
III-3-a- L'affirmation : sur l'empreinte de Mohammed Dib ...	p. 135
III-3-b- La liberté : la provocation de l'abject avec Sade .....	p. 148
III-3-c- La fronde : attenter à la « société du spectacle » .....	p. 151
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>p. 156</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>p. 163</b>

## REMERCIEMENTS

Je remercie ma directrice de recherche, Madame Christiane Ndiaye, pour sa patience, ses orientations judicieuses. La disponibilité dont elle a fait preuve à mon endroit au cours de ces deux années de maîtrise, son soutien, y compris financier, ont nourri ma motivation pour ce projet, quand la confiance qu'elle m'a accordée ainsi que la liberté dont elle m'a laissé disposer ont été déterminantes.

Je suis reconnaissante à Madame Ginette Michaud : le temps consenti, les conseils prodigués, la lecture de mes textes, depuis le début de cette maîtrise, représentent un don que j'interprète comme de l'hospitalité sans condition au sein de la recherche universitaire.

J'ai une pensée toute particulière pour mes amis Adel Abdelrazak, Yacine Tamlali et El Kadi Ihsane. De Constantine, Biskra et Alger, ils sont les témoins enthousiastes de ce « retour » à la littérature.

Je suis heureuse de partager régulièrement les débats passionnants qui animent le Collège de sociocritique de Montréal, ses membres perpétuent une tradition d'échanges intellectuels dans la convivialité et l'émulation.

Enfin, je suis gré au Département des littératures de langue française, pour son appui financier qui m'aura permis de mieux me consacrer à la rédaction de ce mémoire.

## LISTE DES ABRÉVIATIONS

*A. : Allah superstar*

AIS : Armée islamique du salut

AFP: Agence France Presse

ANP : Armée nationale populaire (Algérie)

*C. : Comme il a dit lui*

DGSE : Direction générale de la sécurité extérieure (France)

DRS : Département du renseignement et de la sécurité (Algérie)

*E. : L'Explication*

FDS : Français de souche (ce sigle, propre au personnage de Kamel Léon, retourne celui plus commun en France de SDF — Sans domicile fixe)

FLN : Front de libération nationale (Algérie)

FIJ : Fédération internationale des journalistes

FIS: Front islamique du salut

FMI : Front monétaire international

FN : Front national (France)

GIA : Groupe islamique armé

MDS : Mouvement démocratique et social (Algérie)

MAOL : Mouvement algérien des officiers libres

ONG : organisation non gouvernementale

ONU : Organisation des nations unies

PAGS : Parti de l'avant-garde socialiste

PAS : Plan d'ajustement structurel

PS : Parti socialiste (France)

PT : Parti des travailleurs (Algérie)

RCD : Rassemblement pour la culture et la démocratie (Algérie)

RPR : Rassemblement pour la république (France)

RSF : Reporters sans frontières

SDF : Stade de France (sigle propre à Kamel Léon)

*Z. : Zéro mort*

## INTRODUCTION

Lorsqu'en 1998 puis en 1999, YB publie chez Lattès à Paris, son recueil de chroniques *Comme il a dit lui*<sup>1</sup> et son premier roman *L'Explication*<sup>2</sup>, une grave crise politique et sécuritaire secoue l'Algérie depuis déjà six années. En France, des titres à foison sur ce pays paraissent depuis la même période : essais politiques, historiques, sociologiques, témoignages, chroniques, mémoires, textes de personnalités politiques, artistiques ou littéraires françaises ayant un lien avec l'Algérie, réédition de grands auteurs comme Camus... Ces ouvrages très variés se mêlent à une production littéraire algérienne d'expression française aux nombreuses nouvelles voix, tandis que des écrivains publient aussi des pamphlets et que des analystes écrivent des fictions.

Même si notre approche tentera une lecture élargissant et approfondissant les références au-delà des thématiques abordées par ces auteurs durant cette décennie de guerre, YB n'en est pas moins un « produit » de cette conjoncture particulière : en décembre 1991, le régime algérien suspend des élections qui portaient les islamistes du FIS (Front islamique du salut) au pouvoir. Le recours par les activistes de ce parti à la violence terroriste fait riposte à la répression des autorités et conduit à un début d'éclatement en plusieurs organisations de cette opposition armée (AIS, groupes de plus en plus radicaux de diverses obédiences ...). L'impasse politique tourne aux événements sanglants avec des assassinats (d'intellectuels, de fonctionnaires d'État et de policiers) et des attentats à l'explosif qui devanceront les massacres de populations rurales. Les liens étroits qui existent entre ce qui se déroule en Algérie durant ces années 1990 et l'effervescence de la scène éditoriale française<sup>3</sup> se défont en 2001, année qui coïncide avec l'accalmie des attentats terroristes suite à la signature d'une trêve entre les autorités algériennes et l'Armée islamique du salut, AIS, et à un référendum assurant l'amnistie des insurgés, et un détournement de l'attention médiatique vers d'autres points chauds du monde.

YB n'est pas le premier transfuge de la presse algérienne à s'essayer au roman mais il est le seul dont l'acronyme a survécu à la traversée du monde de la presse vers celui de l'édition littéraire ; la plupart des journalistes publiés qui signaient leurs articles

<sup>1</sup> YB, *Comme il a dit lui, Chroniques (au vitriol) d'Algérie*, Paris, J'ai lu, 1998 [J-C Lattès, 1998], désormais cité sous le sigle C. directement suivi de la page.

<sup>2</sup> YB, *L'Explication*, Paris, J'ai lu, 2002 [J-C Lattès, 1999], désormais cité sous le sigle E. directement suivi de la page.

<sup>3</sup> L'édition de titres algériens (déjà traditionnellement présente en France chez Denoël, Seuil, Julliard) s'est élargie à travers un grand nombre de maisons.

par des initiales ont soit choisi un pseudonyme plus conventionnel comportant nom et prénom, soit décidé d'opter pour recouvrer leur réelle identité. Les textes de YB sont méconnus ou ignorés (et l'effet est le même) et parfois tout autant par la critique universitaire (française, algérienne et de façon plus générale francophone<sup>4</sup>) que journalistique. *L'Explication* (1999), connaît à sa sortie un accueil médiatique retentissant mais éclair, typique de celui auquel ont droit certains des très nombreux romans publiés sur l'Algérie des années 1990 ; *Zéro mort*<sup>5</sup> (2001), passe inaperçu<sup>6</sup> notamment dans une conjoncture politique ébranlée par les parutions de documents chocs<sup>7</sup> sur l'implication de l'armée algérienne dans des exactions et des massacres contre la population civile ; *Allah superstar*<sup>8</sup> (2003), publié après les attentats du World Trade Center, quant à lui, fait l'objet d'une presse plutôt favorable lors de la rentrée littéraire 2003<sup>9</sup> et son texte, adapté pour les planches par Roland Mahauden, est joué par Sam Touzani à Bruxelles au Théâtre de poche en février 2005.

---

<sup>4</sup> L'édition des auteurs algériens en France entraîne un mouvement de lecture spécifique des textes qui contribue à en conditionner la réception dans le pays de l'écrivain : on ne les lit, en Algérie, qu'après l'accueil médiatique qui leur a été réservé dans l'Hexagone. La disponibilité des ouvrages publiés en France est de mieux en mieux assurée par leur importation régulière en Algérie, leur édition (et impression) algérienne n'étant qu'encore très rarement possible (ce qui réduirait leur coût en librairie). Cependant deux cas notoires de censure ont depuis les années 1990 conduit à l'interdiction de mise sur le marché de deux ouvrages : deux essais polémiques. L'un de Rachid Boudjedra, *Fis de la haine* (Paris, Denoël, 1992) bloqué par une décision de justice. Et très récemment, l'autre de Boualem Sansal, *Poste restante: Alger: Lettre de colère et d'espoir à mes compatriotes* (Paris, Gallimard, 2006) qui faisait l'objet en juillet 2006 d'un refus d'octroi de visa d'exploitation par le ministère de la Culture algérien. À ce sujet, lire l'article de Yassin Temlali, « Le serment des censeurs », du 13 juin 2006, paru sur la revue en ligne *Babelmed*, consulté par nos soins pour la dernière fois en août 2006, sur le site : [www.babelmed.net](http://www.babelmed.net)

<sup>5</sup> YB, *Zéro mort*, Paris, J-C Lattès, 2001. Désormais cité sous le sigle Z. directement suivi de la page, cet ouvrage est épuisé.

<sup>6</sup> En Algérie, *Zéro mort* ne fait pas l'objet de commentaires notables dans une presse francophone qui avait salué avec enthousiasme le premier roman d'un confrère ayant une réputation de trublion politique. Ce silence s'expliquerait en partie par le contenu « composite » du roman et en particulier par la scène orgiaque sadienne (sur laquelle nous reviendrons en dernière partie de cette étude) présentant les généraux algériens violant de jeunes garçons.

<sup>7</sup> Nous pensons notamment à *La sale guerre* de Habib Souaïdia (Paris, La Découverte, 2001) et à *Qui a tué à Benthalha ?* de Nesroulah Yous (Paris, La Découverte, 2000), deux parutions qui en moins de cinq mois d'intervalle créent un véritable séisme politique en Algérie et dans les relations algéro-françaises : plusieurs ouvrages dont le calendrier de publication coïncide avec ces deux témoignages, seront éclipsés par ce phénomène, ce sera le cas de *Zéro mort* mais aussi de l'autobiographie « coming out » de l'auteur de polars Yasmina Khadra, alias Mohammed Moussehouli, officier de l'ANP.

<sup>8</sup> YB, *Allah superstar*, Paris, Grasset, 2003, désormais cité sous le sigle A. directement suivi de la page.

<sup>9</sup> En fait, et précisément en France, en septembre 2003, *Allah superstar* est littéralement encensé par *Technikart* (Jacques Braunstein), *Paris Première* (Michel Field), *Les Inrockuptibles* (Sylvain Bourmeau), *Le Nouvel Observateur* (Fabrice Pliskin) mais jugé médiocre par *Lire* (Gabrielle Rolin).

Jusqu'à la mise à jour très récente de la bibliographie de Limag<sup>10</sup>, ces ouvrages de YB étaient absents de la plupart de celles répertoriant les œuvres algériennes (ou maghrébines). Des trois romans de YB, seul *Zéro mort* a fait, à ce jour et à notre connaissance, l'objet d'une étude<sup>11</sup>. À l'origine de cette indifférence relative à YB, réside, peut-être, un réflexe « naturel » de la critique universitaire spécialisée de ce corpus et qui s'intéresse ordinairement à une « production littéraire [qui elle-même] présente[rait] un vigilant souci d'homogénéité linguistique dans lequel se repère l'emprise normative des modèles culturels de référence<sup>12</sup> », en une sorte de « hantise du métissage », de « purisme linguistique » qui élimineraient « tous ceux dont l'âme irrémédiablement corrompue par les virus exogènes nourrit des pensées, des rêves, des textes inacceptables<sup>13</sup> ».

Rappelons que la littérature algérienne d'expression française, « toujours perçue comme une littérature de l'identification et de la revendication [qui] répond à un appel des deux côtés de la Méditerranée<sup>14</sup> », s'est souvent trouvée prise entre deux points de vue critiques : soit idéologique pour sa « subversion politique », soit exclusivement poétique pour sa « littérarité moderniste ». Les nombreuses études consacrées à un corpus qui s'est fortement enrichi, ces dernières années, de nouvelles écritures parfois singulières, ne démentent pas une tendance dont nous nous inspirons pour poser les balises nécessaires à notre propre démarche, mais de laquelle nous nous proposons de nous démarquer néanmoins.

Aussi un regard panoramique sur la critique qui nourrit des liens avec notre sujet et notre corpus dévoile-t-il deux orientations qui, traitant du même matériau, pourraient se distinguer : d'une part, l'appréhension d'une représentation des convulsions secouant la société algérienne dans une conjoncture de crise politique et de violence ; d'autre part la continuité d'une réflexion sur cette production littéraire et les rapports qu'elle entretient avec ce que l'on considère être sa spécificité, soit une langue d'expression exogène à son environnement culturel — arabo-berbère, maghrébin, musulman — de naissance.

<sup>10</sup> Ce site sur l'actualité littéraire maghrébine, gelé pour des raisons essentiellement logistiques près de deux années, peut à nouveau être consulté avec bonheur à l'adresse : [www.limag.com](http://www.limag.com)

<sup>11</sup> Juliette Rouly-Jebari, « Humour, dérision et modernité dans quelques romans de la décennie noire », *Algérie-Littérature-Action*, Paris, Marsa, n<sup>os</sup> 91-92, 2005, p. 25-37. Comme l'indique toutefois son titre, cet article ne fait qu'évoquer un aspect du roman en question.

<sup>12</sup> Paul Siblot, « Procès du sens et condamnations à mort », dans Charles Bonn et Rothe Arnold (éd.), *Littérature maghrébine et littérature mondiale*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1995, p. 32.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>14</sup> Charles Bonn, cité par Mehena Amrani dans son compte rendu du Colloque international de Tunis sur « La réception du texte littéraire maghrébin d'expression française », tenu les 17-18/11/2000, paru dans *Le Quotidien d'Oran* du 24/12/2000.

Dans la première direction influencée par le contexte d'abord, les études universitaires qui se sont penchées sur les œuvres parues au cours de ces douze dernières années se sont inscrites dans trois priorités axiologiques. Les premières se sont attachées à comprendre les impulsions de « l'écriture de l'urgence<sup>15</sup> » dans des romans marqués par un retour du référent et une « écriture blanche<sup>16</sup> ». Les secondes se sont investies dans l'examen d'une subversion esthétique du réel dans des romans, qui « bien qu'ils soient enracinés dans la réalité algérienne [de cette période] et bien que beaucoup d'entre eux traduisent le désir de témoigner de l'horreur [ont] un haut degré de fictionnalité [qui] leur permet distance et médiation esthétique [...], unique possibilité [pour eux] d'échapper à " l'enfer de la banalité " »<sup>17</sup>. Les troisièmes, enfin, ont mis en lumière cette distanciation des auteurs comme « dimension esthétique » et « métadiscursive » (« interrogeant la relation entre la réalité et la fiction — réalité/histoire et fictions/histoires<sup>18</sup> ») ou encore comme tentative de restitution « d'une multiplicité discursive, une polyvocalité par l'emploi de la métaphore, par une superposition de discours contradictoires, par l'insertion de fragments et d'intertextes, par une polyphonie des langues originaires<sup>19</sup> ».

Dans la seconde direction, plus générale, d'autres chercheurs sont sortis du cadre conjoncturel algérien pour concentrer leur attention sur les particularités de ce corpus et de ses auteurs. Ces approches se cristallisent, à l'aune d'éclairages philosophiques, psychanalytiques ou en partie politiques (telle la théorie postcoloniale), autour de questionnements récurrents comme la quête identitaire, le recouvrement d'une parole algérienne féminine, le décryptage d'une violence originaire, la vision de cette littérature renouant avec des symboles de sa sphère culturelle, la déconstruction historique des cultures...

La mise en perspective de ces deux grandes orientations de la critique nous a autorisée à tracer notre propre parcours de recherche. En partageant certaines des préoccupations d'analystes, cela indépendamment du fait que l'écriture des auteurs

<sup>15</sup> Farida Boualit, « La littérature algérienne des années 90 : " témoigner d'une tragédie ? " », *Études littéraires maghrébines*, n°14, 1999, p. 35.

<sup>16</sup> Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), dans *Roland Barthes, Œuvres complètes*, t.1, 1942-1965, Paris, Seuil, 1993, p. 179.

<sup>17</sup> Beate Burtscher-Bechter et Birgit Mertz-Baumgartner (dir.), « Subversion du réel : stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine », *Études littéraires maghrébines*, n°16, 2001, p. 13.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 16.

retenus offre beaucoup<sup>20</sup> ou (le plus souvent) peu de lien de parenté avec celle de YB, nous optons pour la formulation d'une problématique appartenant à ce qu'est aussi la littérature algérienne d'expression française aujourd'hui : une part importante de la production des littératures francophones dans le monde, passée « d'une dynamique de groupe émergent à une dissémination " postmoderne " » selon Charles Bonn<sup>21</sup>. De fait, tout en se démarquant par une option sociocritique, notre démarche intègre des questionnements déjà soulevés par la critique à propos de cette littérature : sa composante hybride, ses références sociétales et historiques, son lectorat francophone mais multiple (Algériens, Algériens de France, Français, francophones dans le monde...), ses rapports aux langues et sa propre production de langages, ses relations à sa matrice culturelle musulmane, ses choix d'une esthétique de l'ironie, de postures d'énonciation réaliste, didactique, etc.

Nos analyses portent sur un corpus composé des trois premiers romans d'un auteur qui a été chroniqueur politique dans le quotidien algérien francophone *El Watan* de 1996 à 1997. *L'Explication*, *Zéro mort* et *Allah superstar*, se caractérisent par une polyphonie c'est-à-dire une « pluralité de voix, de consciences et d'univers idéologiques<sup>22</sup>, par une posture ironique commune et par un jeu incessant « d'appropriations<sup>23</sup> » réalisées à partir de matériaux issus de genres et d'œuvres appartenant à un spectre de références culturelles très large : philosophiques, dramaturgiques, religieuses, ésotériques, cinématographiques, télévisuelles, littéraires, etc. La polyphonie, notion élaborée par Mikhaïl Bakhtine, sert, au départ, au théoricien russe, à décrire certaines spécificités des romans de Dostoïevski, notamment le fait que les personnages s'y expriment dans un langage qui leur est propre et sont dotés d'une autonomie « de conscience », inégalée jusque-là selon lui. Terme emprunté à la musique, la polyphonie se rapporte à un discours où s'exprime une pluralité de voix et englobe en cela le dialogisme :

L'orientation dialogique du discours est, naturellement, un phénomène propre à tout discours. C'est la fixation naturelle de toute parole vivante. Sur toutes ses voies vers

<sup>20</sup> Nous pensons à Amin Zaoui (qui, de l'arabe au français, a gardé une plume irrévérencieuse) et à Hamid Skif avec lesquels l'écriture de YB entretiendrait une certaine consanguinité.

<sup>21</sup> Charles Bonn, « Le roman algérien au tournant du siècle : d'une dynamique de groupe émergent à une dissémination " postmoderne " », *Études littéraires maghrébines*, n°16, 2001, p. 251.

<sup>22</sup> Nous reprenons les termes de Laurent Jenny dans son cours sur Mikhaïl Bakhtine, « Dialogisme et polyphonie. *Méthodes et problèmes* », Département de Français moderne, Université de Genève, 2003. Le cours est accessible à l'adresse suivante :

<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme/>

<sup>23</sup> Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 237.

l'objet, dans toutes les directions, le discours en rencontre un autre, « étranger », et ne peut éviter une action vive et intense avec lui<sup>24</sup>.

Dès leur incipit, ces trois textes s'inscrivent chacun dans une conjoncture socio-politique ouvertement posée : pour *L'Explication*, Alger en 1997, à l'heure des massacres de populations civiles ; pour *Zéro mort*, Alger, 2000, au moment du référendum de la « concorde civile » ; pour *Allah superstar*, Evry et Paris au lendemain du 11 septembre 2001. Et, s'il déplace sa trame romanesque en France dans le troisième ouvrage, YB n'en reconduit pas moins des procédés narratifs et discursifs similaires aux deux premiers tout comme réapparaissent des personnages au même profil (héros messianique, agent manipulateur, par exemple) et des thématiques clefs (jeunesse désœuvrée, machine médiatique, mysticisme, islamisme, terrorisme, constitution des sociétés algérienne ou française, etc.).

Comme le remarque Claude Duchet,

Il n'y a pas de texte « pur ». Toute rencontre avec l'œuvre, même sans prélude, dans l'espace absolu entre livre et lisant, est déjà orientée par le *champ intellectuel* où elle survient. L'œuvre n'est lue, ne prend figure, n'est *écrite* qu'au travers d'habitudes mentales, de traditions culturelles, de pratiques différenciées de la langue, qui sont les conditions de la lecture. Nul n'est jamais le premier lecteur d'un texte, même pas son « auteur ». Tout texte est déjà lu par la « tribu » sociale, et ses voix étrangères — et familières — se mêlent à la voix du texte pour lui donner volume et tessiture<sup>25</sup>.

Adopter ce point de vue pour étudier les œuvres de YB, nous permet à la fois d'élargir les perspectives des analyses habituelles, et d'aborder, sous un angle inédit, celui de l'analyse interdiscursive, des romans difficilement classables. Cet angle concernera tant l'intertexte que l'hypertexte défini par Gérard Genette comme : « tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons transformation tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons imitation<sup>26</sup>. » Nous comprendrons l'interdiscours dans l'acception suivante :

[L]'ensemble des unités discursives (relevant de discours antérieurs du même genre, de discours contemporains d'autres genres, etc.) avec lesquelles un *discours particulier* entre en relation implicite et explicite. Cet *interdiscours* peut concerner des unités discursives de dimensions très variables : une définition de dictionnaire, une strophe de poème, un roman [...]<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2001 [1975, 1978], *op. cit.*, p. 102.

<sup>25</sup> Claude Duchet, « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n°1, 1971, p. 7-8.

<sup>26</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992 [1982], p. 16.

<sup>27</sup> Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 325.

Cette notion d'interdiscours nous permet d'éviter l'écueil de ne désigner que les textes littéraires et intègre la dimension d'une « intertextualité hétérosémiotique lorsque le texte se réfère à une œuvre picturale, musicale<sup>28</sup> » — nous ajouterons cinématographique —, une dimension donc hétérogène qui traverse les trois romans et provient de bribes du discours social que Régine Robin définit comme :

une rumeur globale non cohérente aux incohérences soudées, reliées, la voix du ON, le doxique qui circule, le déjà-là, le déjà-dit, ce qui fonctionne à l'évidence sous forme de présupposés, de préconstruits, de cristallisé, de figé, l'informe de l'habitude, le non-dit, l'impensé, ce qui bloque ; une pluralité fragmentaire, le bruit du monde qui va devenir matière textuelle. Ce discours social est donc le co-texte mais le lecteur pas plus que l'auteur n'y ont accès en bloc<sup>29</sup>.

L'approche sociocritique offre une prise pertinente sur le texte car tout en respectant l'élaboration auctoriale, en y décelant un *logos* social enfoui d'une manière singulière<sup>30</sup>, et dans un va et vient privilégié du dehors (hors-texte, co-texte, contexte<sup>31</sup>) au dedans du texte, va-et-vient intégré au fur et à mesure à l'analyse, elle se doit de montrer comment le travail de l'écriture, sur trois romans certes constitués de discours préexistants, exhibe l'émergence de plusieurs voix qui complexifient et brouillent les récits, ingèrent des discours idéologiques, les travaillent, les transforment, les redonnent à lire et à comprendre.

En s'interrogeant sur la façon d'intégrer à l'analyse la dimension interdiscursive de la production romanesque, M. Pierrette Malcuzyński dans son article intitulé « Critique de la (dé)raison polyphonique » théorise le rapprochement que nous opérons en cherchant dans les outils conceptuels bakhtiniens la meilleure façon de servir une herméneutique (la sociocritique) qui reste sans véritable « mode d'emploi » et qui hérite de géniales « trouvailles » du théoricien russe<sup>32</sup> : « Bakhtine ouvre des voies méthodologiques qui débordent du cadre des genres, tout en rejoignant les propos de Duchet pour ce qui serait à

<sup>28</sup> Michael Riffaterre, cité par Bernard Vray dans son ouvrage *Michel Tournier et l'écriture seconde*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1997, p. 156.

<sup>29</sup> Régine Robin, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », dans *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 104.

<sup>30</sup> Paul Dirkx, *Sociologie de la littérature*, Paris, Armand Collin, 2000, p. 87.

<sup>31</sup> « Il convient de découper le texte en trois niveaux : le " co-texte " est l'ensemble des discours qui accompagnent le texte [...] ; le " hors-texte " est l'espace de référence socioculturelle qui fait communiquer entre eux le texte et le lecteur ; enfin, le " texte " est la séquence linguistique désignée traditionnellement par ce mot » explique Paul Dirkx pour résumer la conception de Claude Duchet (*ibid.*, p. 85).

<sup>32</sup> À l'instar de la nombreuse filiation critique bakhtinienne qui ne nomme pas toujours son ascendant, lire à ce propos la minutieuse, passionnante et non moins ironique enquête de Marc Angenot : « " L'intertextualité " : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », *Revue des sciences humaines* n°189, tome LX, Lille III, janvier-mars 1983, p. 121-135.

la fois “ une sociologie de l’écriture, collective et individuelle ” et une “ poétique de la socialité ”<sup>33</sup> ».

Poser la polyphonie comme une stratégie narrative et discursive à l’œuvre dans les romans de YB, c’est placer comme prémisse à cette étude, la singularité même d’une écriture qui édifie progressivement, sur trois récits, une figure auctoriale aux contours de plus en plus précis. C’est tout autant postuler qu’une stratégie d’individuation et d’émergence de la voix d’un auteur a cours en se construisant dans un champ littéraire où l’auteur algérien, ex-chroniqueur de presse, édité en France, finit, jusqu’à un certain point, par déterritorialiser ses propres thématiques. C’est reprendre, enfin, à notre compte et en l’élargissant à l’échelle des romans, cette définition qui rend tout à fait le mouvement d’individuation qui s’esquisse, selon nous, à travers l’œuvre :

[Un] processus par lequel tout sujet parlant cherche à se construire une identité qui le différencierait soit de l’identité donnée par la situation de communication dans laquelle il se trouve et qui le surdétermine par avance, soit en opposition à l’identité et au positionnement de l’autre, interlocuteur ou tiers du discours<sup>34</sup>.

Car il s’agirait tout en même temps d’une œuvre liée qui évolue en échos et en recyclage, en maturité et en maturation mais aussi en lisibilité : d’une linéarité apparente de contre-fiction aporétique, en fragments d’un monde scénarisé en spectacle télévisé, à la construction psychologique de visions du monde sur un flux verbal continu. Dans ces trois romans, se profile un choix de l’irrévérence et de la provocation assimilable à une revendication de liberté : une voix, parmi toutes les voix se brouillant les unes les autres dans les textes, et qui serait celle de YB, s’en libérerait.

Pour percevoir comment s’élabore ce mouvement d’individuation, pour comprendre comment fonctionne son instrument, la polyphonie en tant que stratégie narrative et discursive, il nous semble efficace de nous attacher à l’examen du corps du texte, de sa trame pour voir comment l’interdiscursivité travaille des représentations, rend des socialités, contribue à produire de l’idéologie à partir de matériaux fort divers, redonnés sur les modes « réaliste », sérieux, ludique, pervers.

Ainsi, la première partie de ce travail consistera en une approche « horizontale » des œuvres, dans ce qu’elles offrent à lire de la stratégie du conteur : dans son tressage

<sup>33</sup> M. Pierrette Maluczynski, « Critique de la (dé)raison polyphonique », *Études françaises*, n°20/1, printemps 1984, p. 54.

<sup>34</sup> Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d’analyse du discours...*, *op. cit.*, p. 308.

romanesque (schéma organisateur commun aux récits, interactions génériques, mots transitionnels, thèmes matriciels) ; dans son tissage interdiscursif (intertextes hétérosémiotiques, hypertextualité, genres intercalaires) ; dans son filage idéologique (topos du « jeune et musulman », « élu », coexistence du réel et du fictif, ton ironique impulsé dès les incipit). Il s'agira autant, dans cette première étape qui combine exposés et analyses, de décrire les procédés les plus significatifs utilisés par l'auteur que de commencer à en questionner les effets marquants sur le lecteur.

Une seconde partie permettra une lecture en profondeur, « verticale » des œuvres, en traversant une à une les strates de significations : du stéréotype utilisé à sa fonction ; de la parole religieuse exposée sur un mode didactique à sa parodie et sa carnavalisation ; de la représentation de la réalité à sa déconstruction par la désaliénation qu'autorise le recours à la légende, au conte et à la farce. Cette seconde étape de l'étude poursuivra plusieurs pistes d'interprétations des textes en montrant qu'au bout de nombre d'entre-elles, comme court-circuitées par leurs propres arguments, c'est l'indécidabilité que l'on rencontre et qui est elle-même porteuse de sens.

Enfin, une troisième partie, qui s'attachera à démontrer que la polyphonie ne parvient pas à masquer l'émergence d'un « je » auctorial, tentera de retrouver les politiques de l'auteur qui participent du processus d'individuation mis en branle : la polyphonie par son plurilinguisme qui brouille les voix, par son hybridité qui profane des valeurs littéraires convenues et par sa bivocalité où l'ironie est une adresse au locataire ; les topoï qui animent les romans et qui seraient autant de brèches ouvertes sur un imaginaire et une socialité se déployant dans le présent et l'histoire ; enfin, la naissance d'une signature et sa traversée du monde de la presse algérienne vers l'édition française, le rôle joué par certains intertextes dans les romans ainsi que la mention répétée de la « société du spectacle » nous permettront de cerner une voix (voie) auctoriale, qui, au-delà de son aspect provocateur, le plus bruyant, laisserait percer des préoccupations politiques et éthiques.

## CHAPITRE I

Stratégie du conteur : écrire c'est manipuler

## I-1- Tressage romanesque

### I-1-a- Schéma organisateur

S'il est une impression prégnante et commune aux trois romans en les reposant chacun après lecture, c'est bien celle sinon de s'être fait berné, au moins celle de s'en être laissé conter. Il y a pour le lecteur comme un retour à la case départ, sans pour autant qu'il puisse dire que rien ne se soit passé. Au contraire, le héros, YB, Youssef Sultane ou Kamel Léon, a poursuivi son parcours initiatique. Parti de rien, ou plutôt d'un état qui en faisait une sorte de feuille vierge (que le lecteur, à la fin, ne relira jamais en entier) sur laquelle s'inscrira le secret de la secte ismaélienne, le secret de l'entretien avec le prophète Mohammed, la mesure de l'influence de l'imam, il a, durant cette initiation, été manipulé par les personnes rencontrées et le cours des événements. S'il se reprend en main à la fin du récit et apparaît comme celui qui a le dernier mot dans l'issue de l'histoire, il est aussi celui qui a le fin mot (et le mot de la fin) sur le lecteur, avant le narrateur.

C'est ainsi qu'un vent de manipulation souffle et recommence à souffler sur le lecteur, sans que le sentiment de « s'être fait avoir » ne permette de préciser par qui et comment (le personnage, le narrateur, l'auteur ? et à quel moment ?) : YB se demande si l'apocalypse n'a pas eu lieu et laisse en suspens *L'Explication*, le générique de fin de *Zéro mort* — dont le titre dit bien le nombre de victime ! —, et le « In Memoriam » de *Allah superstar* rétablissent une « normalité » dans une chute (de Sultane et de l'ange de la mort) à Hollywood et une explosion (du comique kamikaze) qui laissent songeur.

Le schéma organisateur auquel semblent obéir les trois romans consisterait en la remise au héros, un « jeune et musulman » d'Algérie ou de France, d'un secret, d'un savoir qui finit pas transformer sa vie « ordinaire » en un parcours exceptionnel relevant de la légende (originale), du conte (hollywoodien) ou de la farce (terroriste). Ce schéma s'articulerait autour d'un jeu auctorial dont la première règle serait de ne pas avoir de règle à respecter vis-à-vis du lecteur, non par l'absence de repères mais plutôt par leur superposition, non par la multiplication des témoins mais par le fait qu'un seul témoin, tout en même temps narrateur et personnage, est à l'origine du récit, juge et partie, conteur et acteur.

À l'exception près que dans *Zéro mort*, ce seul témoin, Youssef Sultane, n'est pas le narrateur et que le narrateur, quelquefois un YB journaliste, décide ouvertement de ne dévoiler que ce qu'il désire, tandis que, devant son écran qui lui retransmet ce qu'une caméra enregistre placée là où plusieurs tableaux se déroulent, le lecteur-spectateur (c'est ainsi qu'il se sent) n'a d'autre choix que celui d'absorber le flux des épisodes qui défilent.

— Pouvons-nous connaître la nature du dispositif, Major ?

Le Général des Os, regard caméra.

— Vous, oui. Le lecteur, non. (Z., p. 108)

Cela sans pouvoir zapper ni en savoir plus sur le secret de Sultane, un secret, certes stratégique pour l'alibi fictionnel, mais bien secondaire dans le cours de l'histoire. Aussi, dans les trois romans, laisser le lecteur prendre des leurres pour des lanternes éclairant des déplacements de voix qui ne sont que des voix, empêcherait-il ce dernier de se rendre compte, à temps, de ce qui se déroule à son insu.

Dans sa trame narrative, *L'Explication* offre un récit homodiégétique avec un narrateur autodiégétique qui, sous un dispositif paratextuel, utilise une partition et une chapitration s'inspirant de la gnose soufie en s'articulant comme une démonstration philosophique : première partie « Ez-zâhir » (l'apparent) ; deuxième partie « El-Bâtin » (l'occulte) et cinq chapitres présentant autant de règles nommées « Intelligences », tirées d'un raisonnement sur la naissance et le développement d'une religion ; troisième partie « En-nour » (la lumière). Selon le pacte autobiographique de départ introduit par le narrateur qui porte le même nom que ceux du personnage et de l'auteur, pacte en contradiction avec celui fictionnel introduit par la nomination générique de « roman » en première page de couverture de l'ouvrage, le personnage YB s'engage à révéler le secret de la disparition de trois jours de YB le chroniqueur et à livrer « l'explication » de la crise qui déchire l'Algérie : la secte des hashâshînes, fruit de divers schismes de l'islam et de la communauté ismaélienne, se serait installée en Algérie et aurait décrété le millénium jusque la fin de 2000, c'est-à-dire la suspension de toute règle et de tout interdit, le renversement des valeurs des croyants musulmans à la veille de l'avènement de la fin du monde.

*Zéro mort* est un spectacle télévisé au mode hétérodiégétique introduisant de régulières métalepses, définies par Genette comme « toute espèce de transgression, surnaturelle ou ludique, d'un palier de fiction narrative ou dramatique, comme lorsqu'un auteur feint de s'introduire dans sa propre création, ou d'en extraire un de ses

personnages<sup>1</sup> ». Le récit dont le narrateur est extradiégétique mais est aussi parfois YB, personnage commentateur de presse, met en scène la destinée d'un jeune terroriste algérien qui, trahi par ses pairs et grièvement blessé lors d'un attentat qu'il commet contre l'Archevêque d'Alger, se retrouve, à l'article de la mort, interrogé par Izraïl, l'ange de la mort qui devra juger de son admission en enfer. Youssef Sultane pose un cas de conscience à l'archange qui finit par démissionner de sa fonction alors que Sultane retourne dans la réalité algérienne en annonçant qu'il détient un message du prophète pour tous les musulmans du monde. Le roman prend la tournure d'une intrigue au cœur de laquelle Sultane devient l'objet de convoitise des détenteurs du pouvoir algérien qui voient en l'annonce de cette prophétie une énième solution pour détourner la population des vrais problèmes économiques du pays ; la potentielle concrétisation du fantasme messianique d'un président de la République d'être le messie des Algériens et des musulmans ; la résolution tant attendue par la CIA et le FBI de « l'Équation U », clef de la compréhension de l'univers posée en énigme par certaines lectures du Coran.

*Allah super star* est le monologue d'un jeune Français de père algérien et de mère française, Kamel Léon Hassani, qui, lors de son spectacle à l'Olympia, raconte son parcours pour réaliser son projet de mise en scène de l'histoire d'un islamiste déguisé en Oussama Ben Laden qui se rend à la mairie de sa circonscription pour demander des subventions afin de créer une association nommée « Jeunesse et Djihad » ainsi qu'un atelier « explosifs et chimie amusante ». Son association vise à organiser « un camp de loisirs thématiques » ayant pour objectif d'aider les jeunes de son quartier à « faire des jeux de rôles », jeunes des banlieues, qui, selon le personnage, « comme les cadres d'entreprise, [ont besoin] de faire des stages de ball-trap pour améliorer leurs performances » (A., p. 41), mais en utilisant, eux, des balles réelles de M16. Le monologue du personnage principal raconte donc la réception par son entourage de son projet de scénario, les critiques reçues et les modifications qu'il y apporte au fur et à mesure : son père par sa morale de travailleur émigré, son copain Bala par le prisme de l'anticolonialisme, l'imam de la mosquée du quartier d'Evry par ses justifications religieuses, le public de la salle de spectacle parisienne Le Trévise par ses attentes xénophobes, son producteur par son sens des affaires, l'assistante de ce dernier par son talent marketing, les médias par leur attirance pour le scandaleux et le spectaculaire, les

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, p. 243.

émissions télévisées pour gagner de l'audimat, YB par un article lapidaire, sont autant de points de vue qui façonneront la mouture du *one man show* ou en conforteront l'issue explosive. Puisque Kamel Léon, qui finit par obtenir une *fatwa* contre lui en blasphémant en public, termine en kamikaze dont la bombe emporte « la société du spectacle » venue l'écouter.

### **I-1-b- Interactions génériques**

Après la manipulation qu'ils mettent tous les trois en scène, les romans de YB ont aussi pour point commun d'allier à une écriture linéaire (on lit bien le roman page après page) un genre autre. Ce « dialogisme intergénérique<sup>2</sup> », tout en enrichissant les romans, les détourne de cette linéarité toute matérielle, complexifie l'appréhension de ce qui « arrive » en ajoutant de l'ambiguïté, du relief, du rythme et de l'écho au roman.

*L'Explication*, au fil d'une interprétation des racines du drame algérien, est un récit a priori totalement contrôlé par le narrateur. Entrecoupée d'intertextes puisant dans l'histoire de la genèse de la religion musulmane, dans des détails sur les schismes, sur la généalogie du prophète Mohammed et celle des divers imams ismaéliens, dans l'ésotérisme islamique et dans l'exégèse coranique, dans la gnose soufie, dans des articles de presse, dans des extraits de chroniques de YB parues dans *El Watan*, cette autobiographie s'avère être bien évidemment une autofiction et la voix narrative se complexifie, de plus en plus polyphonique : YB peut être tour à tour l'auteur du roman, le personnage, le narrateur, le chroniqueur ayant écrit à *El Watan*, le chroniqueur-narrateur du roman, l'auteur ex-chroniqueur, etc.

La gnose soufie donne une certaine hauteur de lecture au récit qui s'écrit, elle introduit un trouble en rendant plus épais le mystère des massacres au nom de la secte ismaélienne, et élargit, à un point de vue universel, celui de l'avènement d'une religion, un questionnement conjoncturel et local. En fait, la démonstration philosophique (inscrite ostensiblement dans le paratexte) se superpose à la « vérité » qu'échafaude progressivement le personnage YB dans une enquête tendue de suspens qui le mène (plus qu'il ne la mène) à la rencontre d'un membre de la secte (rencontre programmée et voulue par l'organisation secrète d'ailleurs).

---

<sup>2</sup> Comme le nomme Jean-Bernard Vray dans *Michel Tournier ou l'écriture seconde*, op. cit., p. 95.

Mêlant gnose soufie et thriller, ce contre-fictionnel aporétique dont « le domaine [...] joue sur les énoncés aux statuts véridictaires ambigus, soumis à des stratégies de tromperie pouvant aboutir à de l'indécidable<sup>3</sup> » autorise une manipulation des perspectives narratives offertes par YB. Il contribue à laisser dans la trame du récit, un personnage chroniqueur qui n'est plus chroniqueur à *El Watan* mais au centre d'une gigantesque manipulation aux enjeux universels. Jouant un personnage désormais dépassé par les événements, YB devient l'auteur qui maîtrise le tout, en ayant le dernier mot sur les acteurs de sa fiction.

Dans *Zéro mort*, le récit, où un personnage nommé YB campe le rôle d'un journaliste commentateur de la télévision est construit en une succession de tableaux, alternant les genres : scène orgiaque sadienne ; scènes théâtrales en alexandrins, jeu télévisé « *Trivial muslim* », commentaires de scènes à partir d'un plateau télévisé français, discussion en direct sur le plateau télé français, conférence en direct de la télévision algérienne d'un psychiatre nommé Benmiloud Père, intermèdes publicitaires, chroniques signées YB dans un journal nommé *El Matin*, épisode d'une série télévisée rebaptisée « Y-files », happy end à la Hollywood où finissent par se rencontrer Youssef Sultane et l'archange de la mort démissionnaire, générique de fin et remerciements...

Dans ce roman, les tableaux présentant des scènes aussi diverses que peuvent l'être les acteurs qui y jouent (des jeunes désœuvrés rassemblés dans un GIA, les généraux d'Alger dans leur appartement<sup>4</sup>, le psychiatre à l'hôpital face à son public, les agents du FBI dans l'ambassade américaine, etc.) et les retours réguliers sur les plateaux télévisés donnent l'impression, de par la vitesse à laquelle tout s'enchaîne, d'évoluer dans un marché où se vendent, comme autant de valeurs, des formules de communication et d'expression. Talk-show et scénarios hollywoodiens, succession de tableaux, curieusement, ce roman présente une véritable « topologie de l'espace médiatique », comme si, en amont de ce qui se présente à la lecture, s'organisait « un marché des textes, où se construit l'information et qui peut constituer tout autant un lieu de confrontation

<sup>3</sup> Maxime Abolgassemi, « Contrefiction aporétique », dans l'Atelier du site [fabula.org](http://www.fabula.org), lien consulté pour la dernière fois en août 2006 : [http://www.fabula.org/atelier.php?Contrefiction\\_apor%26acute%3Btique](http://www.fabula.org/atelier.php?Contrefiction_apor%26acute%3Btique)

<sup>4</sup> On pourrait même comprendre cette scène orgiaque, sur laquelle nous reviendrons en dernière partie, comme une sorte de satire du tableau de Delacroix et mis à part le saut sociohistorique à franchir de l'orientalisme aux réalités contemporaines algériennes, le parallèle pourrait s'avérer complexe mais combien intéressant.

d'opinions et de valeurs<sup>5</sup> ». Fait encore plus troublant puisque décrivant ce qui survient au lecteur de *Zéro mort*, ce texte semble être un « champ des médias et de l'édition, où l'on fait commerce de textes, [avec] des genres qui lui sont spécifiques (talk-shows, reportages, éditoriaux, interviews ...) »<sup>6</sup> ».

La définition de la topologie de l'espace médiatique que nous empruntons tout en nous apercevant de la composante « intermédiaire » du roman<sup>7</sup>, décrit aussi les phénomènes d'interactions génériques et d'interconnexions dont les effets peuvent tout à fait être ceux produits par le second roman de YB, créant « circulations et positionnements intertextuels complexes<sup>8</sup> ».

Dans *Allah superstar*, un récit se présentant au départ comme homodiégétique et autodiégétique, une mise en abyme, un spectacle raconté par un spectacle, l'introduction d'un destinataire auquel s'adresse régulièrement le narrateur comme autant de métalepses sont quelques un des procédés qui contribuent à complexifier la voix narrative, finissant par la rendre polyphonique, puisque le personnage, même s'il ne change pas les redondances qui caractérisent « son parler des banlieues », greffe dans sa narration de l'intertexte publicitaire, cinématographique, musical, politique, historique, culturel, religieux, philosophique... Dans ce roman, le monologue accentue l'effet de la performance « performante » qui se déroule au moment où elle se dit : le récit s'élabore en même temps que se joue le spectacle, et cette dimension de la voix de Kamel Léon qui s'écrit en même temps qu'elle se donne au public de l'Olympia, n'en accentuera que davantage la portée assourdissante de son final.

Ce spectacle maintient un flux verbal ininterrompu et trouve sa spécificité dans le genre qu'il imite, représente et rejoue, avec une étonnante exactitude :

Cette vocation radicaliste, expérimentale et populaire fait du monologue comique un champ d'étude privilégié en matière de pratiques langagières, discursives, culturelles. Stimulé par un genre qui lui confère une certaine impunité, puisque *ce n'est pas sérieux*, sans guère le limiter par des règles typologiques, le monologue, dans les relations qu'il entretient avec le langage, le monde, le public, révèle les coordonnées, souvent implicites, parfois refoulées, de la communauté qui lui donne l'occasion de s'exprimer<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, op. cit., p.575-576.

<sup>6</sup> *Idem.*

<sup>7</sup> Intermédialité qui élargit et fonde cet espace d'expression à travers la représentation de divers médias, cinéma, théâtre, littérature, musique.

<sup>8</sup> Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, op. cit., p. 576.

<sup>9</sup> Jean-Marc Defays, « Quand dire c'est faire... rire. A propos des monologuistes comiques », dans Nelly Feuerhahn et Françoise Sylvos (dir.), *La Comédie sociale*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1997, p. 98.

C'est précisément parce que Kamel Léon se trouve placé dans une situation d'énonciation spécifique que ce qu'il dit acquiert de l'écho et revêt une portée particulière : comme pour n'importe quel monologuiste sur scène, son spectacle « fait effet », à la différence près que cette scène qui nous est jouée comme une performance unique (comme tout spectacle peut l'être mais en plus parce que celui-ci se termine par son propre anéantissement) est rendue possible par sa seule lecture<sup>10</sup> : « Il semblerait donc que la spécificité du monologue est moins à chercher du côté d'une structure constitutive précise que dans la perspective d'un espace discursif et de conditions énonciatives qui se caractérisent surtout par leur disponibilité<sup>11</sup>. » Parce qu'il s'agit d'un roman, l'écho de cette voix du monologuiste résonne doublement, demeure en quelque sorte suspendu jusqu'à la fin de sa performance et au-delà de sa représentation, et est renvoyé par le narrateur ou l'auteur (la dépêche de l'AFP, le « In Memoriam » prolongent de toute façon la mise en spectacle du spectacle). Et cet écho se trouve amplifié du fait que le monologue fonctionne déjà selon certaines conventions établies :

Le public sait, quand un monologuiste prend la parole, non pas à quels propos s'attendre mais bien à quelle performance se préparer. Cette indétermination formelle oblige l'auteur-interprète personnage (la trinité dramatique est souvent fondue dans le monologue en une seule et même personne qui assume à elle seule le spectacle) à renouveler sans cesse ses sujets, ses techniques, ses rapports avec le public, à explorer les limites et les ressources jamais fixées du genre<sup>12</sup>.

### I-1-c- Une œuvre liée

Les trois romans contiennent certainement chacun de nombreuses marques pouvant attester d'une évolution de l'écriture de YB : dans le premier domine la prégnance d'éléments autobiographiques intégrés dans le récit ; dans le second, une preuve de la volonté de l'auteur de « passer à autre chose », en tout cas dans la forme, en désorientant voire en choquant si besoin est, son lecteur, en usant de la liberté dont est censé jouir tout auteur de roman ; dans le troisième, le changement de la diégèse correspond aussi à un intérêt de l'auteur pour le « jeune et musulman » de l'autre côté de la Méditerranée qui aurait à dire, à s'exprimer sur la France, sur le monde et sur lui-même.

---

<sup>10</sup> Cela est moins vrai depuis qu'en février 2005, au Théâtre de Poche de Bruxelles, *Allah superstar*, a été « adapté très fidèlement » du roman — et là l'écriture intergénérique que nous soulignons trouve toute sa pertinence — pour les planches, par Roland Mahauden (assisté de Arnaud Bourgis et Hassiba Halabi). Le personnage de Kamel Léon est interprété par Sam Touzani, comédien belge d'origine marocaine, dont c'est le troisième *one man show*. Les dernières représentations du spectacle avaient lieu de mars à avril 2006.

<sup>11</sup> Jean-Marc Defays, « Quand dire c'est faire...rire [...] », *loc.cit.*, p. 97.

<sup>12</sup> *Idem*.

Les trois romans ont beau différer pour ces importantes raisons (très brièvement exposées ici), il n'en reste pas moins que YB entretient une relation privilégiée avec certains mots transitionnels<sup>13</sup>, certains thèmes, matriciels, que l'on retrouve d'un texte à l'autre<sup>14</sup>.

En fait, cette intertextualité interne commence avec *Comme il a dit lui*, et plus précisément dès le paratexte accompagnant ce recueil de chroniques, paru avant son premier roman : elle se manifeste par l'utilisation de certains éléments constitutifs des fictions, éléments présents dans ce qui se dit et s'écrit par YB avant son passage officiel de la presse algérienne au monde de l'édition littéraire (circonstances sur lesquelles nous reviendrons lorsque nous évoquerons les rapports entre le réel et le fictif dans la section I-3-b et en dernière partie de cette étude, lorsque nous examinerons la signature « YB »).

En effet, entre l'interview du recueil et les romans qui lui succèdent, selon la chronologie éditoriale, des mots font double emploi. C'est le cas du terme « intelligence<sup>15</sup> » qui dans *L'Explication* est évoqué selon les « intelligences de la métaphysique de Ibn Sinâ [Avicenne]» (*E.*, p. 47) qui divisent la seconde partie du texte, « El-Bâtin (l'occulte) », en cinq chapitres nommés « Intelligences » et qui, dans l'interview réalisée par Thierry Oberlé et ouvrant le recueil de chroniques, apparaît deux fois :

Les services me laissent néanmoins « une dernière chance » : ils attendent de nouvelles positions dans ma prochaine chronique et me proposent de parler d'intelligence à intelligence et non pas de muscle à muscle.

— Vous vous en sortez comment ?

— Je n'écris pas. En revanche, je leur donne « de l'intelligence », je reprends une parabole de Nietzsche extraite de *Ainsi parlait Zarathoustra*. Elle raconte l'aspiration

<sup>13</sup> Cette « pratique transitionnelle du langage » est appelée « évidence fantasmagorique » par Jean-Bernard Vray, et désigne ce qui d'un roman à l'autre chez Michel Tournier, transite, revient, passe et repasse, permettant ainsi le marquage d'obsessions qui contribuent à constituer la signature de l'auteur (*Michel Tournier ou l'écriture seconde, op. cit.*, p. 371).

<sup>14</sup> Il peut s'agir par exemple de la mention d'un personnage, tel Elyas de *L'Explication*, professeur de sculpture monumentale à l'École des Beaux-arts d'Alger, victime de la secte des Assassins, dont est utilisé le veau d'or pour cuire l'Émir Mehdi dans *Zéro mort* (*Z.*, p. 154).

<sup>15</sup> « L'intelligence » peut être aussi ange, de ceux qui se placent autour du trône divin dans la représentation ésotérique soufie, autour de « l'un ». Ce terme peut aussi désigner les diverses étapes nécessaires à franchir pour atteindre la vérité divine et tout autant les diverses personnes initiées à la vérité divine. Sept archanges, « sept rangs à conquérir, sept cycles historiques, sept prophètes " parlants " chacun d'entre eux détient le secret de ces étapes sur le chemin de l'oubli qui devra être gravi en sens inverse dans la conversion vers l'Un ». Christian Jambet (*La Grande Résurrection d'Alamût*, Lagrasse, Verdier, 1990, p.49-51) poursuit : « [...] La première intelligence ne peut pas faire moins, ni faire mieux que de rendre manifeste le *tawhîd* : " Il n'y a pas de dieu que Dieu ". [...] Le rapport impossible de l'Un infini à l'Un réfléchi se transforme en processions d'Intelligences. » À la fin de *L'Explication*, d'ailleurs, le héros a une vision prémonitrice, celle d'un ange qui lui révélera « L' » explication, autrement dit, la vérité sur la secte des Assassins et sur son rôle de jeune naïf manipulé qui a failli aider la secte dans son entreprise apocalyptique.

d'un homme à la liberté, la prise de risque, la sanction qui tombe et le fait que cette punition n'est qu'une étape sur le chemin d'une liberté à conquérir. (C., p. 23)

Dans *Allah Superstar*, la formulation a changé mais l'image de « l'intelligence » y transite encore :

Là où il m'a scotché le Cheikh c'est [...] quand il a dit qu'au fond c'est pas parce que tu fais la prière que tu es un bon musulman et Omar Khayyam s'il avait pas été alcoolique il aurait jamais été mystique, et que si tu es connecté à Dieu en haut débit tu es libéré des contraintes numériques du musulman zéro.

Apparemment le Cheikh il considère que je suis dans les 1 donc les initiés et qu'il faut pas que je m'emmerde avec la prière et le rituel et tout le bazar, je dois aller au nerf sans calculer ni le gras ni le muscle ni l'os. (A., p. 181)

La reprise est aussi visible à propos du terme désignant en quelque sorte, une performance performante, « happening ». Alors que dans l'interview, YB l'utilise en racontant les détails d'un incident démonstratif orchestré pour directement l'intimider et l'effrayer : « Dans ma parano, et devant l'attitude curieusement imperturbable des policiers, j'ai le sentiment qu'on a joué un happening, qu'il s'agit d'une mise en scène pour me montrer ce qui m'attend, si je ne donne pas les bonnes réponses à la PJ » (C., p. 25). Dans *L'Explication*, il s'agit d'une forme d'expression artistique :

Une fois à la tête du Comité, il s'attela à devenir en un temps record la bête noire de la direction, déclenchant grèves et sit-in en enfilades, ceux-ci prenant systématiquement l'allure de happenings, étant déjà en eux-mêmes la forme d'art à laquelle Abdeslam ainsi que tous ceux qui le suivaient dans sa guérilla esthétique aspiraient à terme. (E., p. 46)

La dramatisation du sens spectaculaire de cette expression s'accroît dans l'incipit de *Zéro mort* : « Pour cet ultime et décisif happening du millénaire, l'Émir du groupe a désigné Youssef Sultane, 1, 54 m, 45 kg. En revanche, l'arme est un Beretta quinze coups. Un seul de ces coups suffira à faire de notre héros un héros » (Z., p. 12).

Ainsi, de Hassan Sabbâh, le chef des nizârites d'Alamût, dont le règne est rappelé dans son détail comme l'un des fondements de la tradition de la secte des Assassins (E., p. 94) à la figure de l'imam occulté (« Après être advenu, l'Émir Mehdi, l'Imam Caché s'occulte de nouveau. Conformément à son plan astral et aux cycles prophétiques lunaires. En plus, il est mal garé », Z., p.46), aux échéances rappelées par le millénaire et l'apocalypse (« [...] et pour finir en beauté l'Apocalypse islamique », A., p. 136), c'est

tout l'imaginaire ismaélien et soufi qui alimente, même brouillé<sup>16</sup> et livré à plus ou moins fortes doses (de plus en plus diluées, il est vrai), les trois romans de YB.

La manipulation des individus, comme nous l'avons vu, est une pratique qui travaille l'œuvre, une sorte de piège où chaque acteur du roman, tour à tour, tombe, y compris le lecteur. Introduite par la figure du témoin unique et du héros messianique, la manipulation à plusieurs échelles (individuelle, collective) et sous diverses formes (verbales, physiques, intellectuelles, médiatiques) déclinées sous ses visages humains (politiques, idéologiques, mystiques) et même divins, s'avère un thème matriciel de l'œuvre de YB, thème que nous évoquerons à plusieurs reprises tout au long de cette étude. « L'objet » terrorisme abordé sous trois angles différents, par les trois textes, demeure quant à lui une interrogation emblématique à laquelle les trois romans touchent de plus en plus près. Mais sans pour autant que son appréhension soit définitive, elle offre des points d'appui quelquefois foncièrement divergents : le recours à la légende dans *L'Explication*, la reconstitution sociologique dans *Zéro mort*, la dimension psychanalytique et historique dans *Allah superstar*.

Quelquefois liées à la manipulation, quand elles n'en sont pas l'objet même, deux questions obsessionnelles et intimement liées dominent les trois romans, traversant l'intrigue de part en part. La quête de l'origine et la reconstitution d'une généalogie — qui sera examinée de près en troisième partie (III-2-a) quand nous toucherons à l'imaginaire et à la socialité déployés dans les romans — semblent trahir une préoccupation auctoriale qui transcende les récits. Dans *L'Explication*, se dévoile une origine mythique, mystique et religieuse, ésotérique dans laquelle s'insère une réalité contemporaine ; dans *Zéro mort*, c'est à une origine sociétale, sociologique et économique qu'il faut lier le destin de Youssef Sultane, destin tout tracé jusqu'à ce qu'il soit interrompu et dévié par le cours de la fiction ; dans *Allah superstar*, enfin, c'est à travers le cheminement de Kamel Léon qui finit par comprendre que sa « théorie sur les arbres sans racines avec des branches qui poussent quand même c'est des conneries [...] » (*A.*, p. 181), que se recouvre, sous une identification religieuse, une filiation historique, mémorielle et révolutionnaire à la Frantz Fanon.

---

<sup>16</sup> Dans *Zéro mort* et *Allah superstar*, les imams des mosquées algérienne et française, ne sont pas des imams au sens chiite duodécimain renvoyant au guide quasi divin : mais un brouillage sémantique les intègre à l'imagerie ismaélienne (imam occulté, apocalypse...).

## I-2- Tissage interdiscursif

### I-2-a- Représentation des langages non littéraires et intertextes hétérosémiotiques

L'une des spécificités de l'écriture de YB, et qui présente tout son intérêt pour notre approche de la polyphonie, c'est-à-dire principalement, pour nous, du plurilinguisme<sup>17</sup>, de l'hybridité<sup>18</sup> et de la bivocalité<sup>19</sup>, réside dans l'importance du nombre des appropriations et de leur grande diversité. Selon Mikhaïl Bakhtine, « toute véritable stylisation est la représentation littéraire du style linguistique d'autrui, son reflet littéraire<sup>20</sup> ». Le terme « stylisation » rappelle que la prose romanesque renvoie toujours à des langages qui la nourrissent et que le roman organise dans le dialogisme. Le théoricien russe insiste fortement sur le caractère mixte et syncrétique du roman défini comme « un hybride intentionnel et conscient, littérairement organisé, [...] stylisé de fond en comble, mûrement pesé, pensé de part en part, distancié<sup>21</sup> ».

Si nous parlons de « tissage » interdiscursif c'est qu'il nous apparaît que les références convoquées, ostensibles ou enfouies pour faire corps avec le texte, sont autant de matériaux assimilés pour « faire texture », donc, tramés, entrelacés et s'entrecroisant chacun dans un ensemble, gardant dans leur façon d'être incorporés à l'ensemble, un certain degré de différenciation. Peut-être les matériaux les moins différenciables comme emprunts sont-ils ceux qui sont le mieux assimilés, ceux pour lesquels la « greffe » a le mieux pris.

Bienheureuse citation ! Elle a ce privilège parmi tous les mots du lexique de désigner tout à la fois deux opérations, l'une de prélèvement, l'autre de greffe, et encore l'objet de ces deux opérations, l'objet prélevé et l'objet greffé, comme s'il demeurait le même dans différents états<sup>22</sup>.

<sup>17</sup> Pour Bakhtine, le roman trouve avec Rabelais son origine dans le langage carnavalesque des tréteaux, des soties et autres genres populaires : chansons, dictons, anecdotes — tous langages où « résonnait le plurilinguisme du bouffon : il n'y avait là aucun centre linguistique, mais on y jouait au jeu vivant des poètes, des savants, des moines, des chevaliers, tous les “ langages ” y étaient des masques, et aucun de leurs aspects n'était vrai et indiscutable » (Mikhaïl Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 96).

<sup>18</sup> Selon Bakhtine : « l'hybride romanesque est un système de fusion de langages, littérairement organisé, un système qui a pour objet d'éclairer un langage à l'aide d'un autre, de modeler une image vivante d'un autre langage » (*ibid.*, p. 178) ; l'hybridation, quant à elle, est « ce mélange de deux langages sociaux à l'intérieur d'un seul énoncé » (*ibid.*, p. 175).

<sup>19</sup> « Le discours bivocal est toujours à dialogue intérieur. Tels sont les discours humoristique, ironique [...] » (*ibid.*, p. 145).

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 179

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>22</sup> Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 29.

Dans les trois romans, la diversité interdiscursive apparaît de l'allusion simple à la référence explicite à la source, elle passe par la citation « fidèle<sup>23</sup> », elle traverse diverses transformations, sérieuses ou inscrites sous le registre de la dérision. L'ironie qui sous-tend ces appropriations devient ouvertement jeu ludique et inoffensif dans *Zéro mort* avec des slogans publicitaires, et dans *Allah superstar* avec l'insertion, en fin d'ouvrage d'un « In memoriam » qui reprend quasi-exhaustivement toutes les références utilisées. La définition genettienne de l'hypertextualité se rapporte en exclusivité à la littérature et se définit comme « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire<sup>24</sup>. » Nous l'étendrons, quant à nous, à d'autres types de discours, tout en

[prenant] garde que, dans le cas du discours littéraire, et plus généralement des discours constituants, l'hypertextualité concerne le plus souvent des œuvres élaborées à partir d'auteurs ou d'œuvres singuliers (parodie de telle œuvre, de tel écrivain ...). [Et qu'en] analyse du discours, on a la plupart du temps affaire à des phénomènes hypertextuels qui portent sur les genres de discours, non sur des textes singuliers<sup>25</sup>.

Dans *L'Explication*, *Zéro mort* et *Allah superstar*, provenant de la sphère des sciences humaines, les discours religieux, scientifique, philosophique, politique apportent de l'épaisseur au récit qui les utilise et fait fond sur eux : cette référentialité affichée est une caution du sérieux documentaire qui ajoute à l'illusion référentielle et contribue à renforcer un effet de réel. Fort d'une plus-value didactique, ces discours facilitent une lisibilité du texte ou du moins en donnent-ils l'impression. Ils permettent aux voix narratives, interlocuteurs directs ou indirects du héros, de donner du poids à leurs assertions et à leurs démonstrations : par exemple dans *L'Explication*, lors de « l'opération emblème nationale<sup>26</sup> » (E., p. 34-37) qui décrit comment le héros et son ami vont, pour la première fois, découvrir l'étoile symbole de la secte des Assassins, des dessins de drapeaux algériens sont reproduits sur deux pages et décomposés jusqu'à ce que soit visible l'emblème mystérieuse. Quelquefois, lorsqu'il s'agit de convoquer

<sup>23</sup> Mais peut-être le prélèvement et encore plus la greffe dont parle Antoine Compagnon sont-elles les premières marques d'infidélité au texte.

<sup>24</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 13.

<sup>25</sup> Patrick Charaudeau, et Dominique Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, op. cit., p. 298.

<sup>26</sup> Là encore, YB utilise une vraie histoire, celle de drapeaux représentés dans une caricature pour laquelle leur auteur, Chawki Amari, son ami et chroniqueur à *La Tribune*, écopera, en juillet et août 1996, d'un mois de prison ferme et d'une année de sursis, quand son journal sera suspendu de parution pendant plus de six mois.

« l'expert » ès qualité, l'historien ou le psychiatre révolutionnaire lui-même, en le citant « dans le texte », la mise en scène n'en gagne que plus d'interaction, de vie et d'écho. Ainsi les références s'enchevêtrent-elles, de l'histoire de la genèse islamique à la démonstration ésotérique soufie, de l'exégèse coranique aux repères historiques du développement de la communauté ismaélienne, de l'explication sociologique du terrorisme à son analyse psychanalytique, saint Paul, Auguste Comte, Gustave Le Bon, Lamartine, Jacques Berque, Gilles Kepel ou Frantz Fanon, par les voix d'Izraïl, de YB journaliste invité d'un plateau télévisé, de Jacques Berque lui-même, du journaliste invitant YB, de Bala, l'ami de Kamel Léon, redonnent-ils, textuellement ou allusivement, leur version des faits, des événements, des conceptions, des représentations.

Les discours médiatique, publicitaire et politique, quant à eux, font l'objet d'une véritable instrumentation, tout instrumentalisé et manipulateur qu'ils peuvent l'être eux-mêmes par essence : à travers la presse écrite (*El Watan*, « *El Matin* », *Le Canard Enchaîné*, l'agence AFP), les médias audiovisuels (Arte, TF1, Canal plus, chroniques, journal d'information, article, *Les guignols de l'info*, etc.), les spots publicitaires (Perrier, Contrex, Toscani pour United Colors of Benetton), les slogans mais aussi les mots d'ordre et bribes de discours du FIS, du FLN, du RCD (Algérie), du RPR, du PS ou du FN (France).

Dans les trois romans, « l'intertextualité hétérosémiotique<sup>27</sup> », les références à des œuvres avant tout cinématographiques et musicales et dans une moindre mesure picturales et appartenant à l'univers du jeu vidéo sont nombreuses. Les longs-métrages se mêlent et renvoient à un imaginaire peuplé de succès populaires, de films cultes propres à une génération de spectateurs (celle née à la fin des années 1960), de classiques et d'œuvres ayant fait date puisés dans une filmographie mixant les genres, troquant parfois le bon goût pour le navet : thriller tel *The Usual Suspects*, western (Tom Mix, acteur et producteur de films, père du western américain est le nom d'un vieux pêcheur pédophile, Z., p.16 ), science-fiction (*Star Wars*, *Matrix*), historique (*La Bataille d'Alger*), panel hollywoodien (*King of New York*, *Le Parrain*, *Scarface*, *Pretty Woman*, *Indiana Jones*, *Othello*). Du cinéma au petit écran les références à des séries télévisées cultes comme *Zorro* (avec le personnage de Fernando dans *Zéro mort*) ou *X-Files* croisent les émissions télévisées, le talk-show (*Tout le monde en parle*), le reality-show (*Star'Ac*, *Pop Stars*, *Loft*

<sup>27</sup> Michael Riffaterre, cité par Bernard Vray dans son ouvrage *Michel Tournier et l'écriture seconde*, op. cit., p. 156.

*Story*), les sitcoms (*Hélène et les garçons*, *Seinfeld*, *Les feux de l'amour*), le jeu télévisé. Du point de vue artistique, le même éclectisme prime avec des refrains de chanteurs de variétés comme Christophe ou Enzo Enzo, la référence centrale au mouvement pictural Aouchem, la reprise (ou l'imitation) de couplets de chansons de groupes de rap comme le Marseillais Iam ou le particulièrement décapant et controversé NTM, ou ceux de chanteurs plus poétiques comme Doc Gyneco (qui est aussi un rappeur) ou Mounsi... Enfin, et alors que l'ironie et l'humour habitent les textes de YB, ex-chroniqueur de presse spécialiste du billet (noir) humoristique, de Groucho Marx à Djamel Debouzze, de Gad El Maleh à Woody Allen, de Dieudonné à Michel Lleb, de nombreuses références aux types d'humour et de comique qui se déploient sur les scènes américaine et française se disputent l'admiration du héros « comique ethnique » de *Allah superstar*.

### I-2-b- Hypertextualité

Puisqu'il s'agit de décrire dans cette étape de notre étude des phénomènes hypertextuels, loin de prétendre à l'exhaustivité, nous viserons encore essentiellement à montrer la richesse et l'hétérogénéité des appropriations : en continuant à procéder à ce descriptif (et non inventaire) de références qui dévoilent un profil d'auteur<sup>28</sup> mélomane, cinéphile, télévore, possédant une culture générale tant maghrébine qu'occidentale. C'est à la perspective des fonctions et des significations que remplissent toutes ces appropriations que servira cette vision globale des discours ingérés par les trois romans (perspectives qui se dessineront au fur et à mesure de notre analyse en seconde puis dernière partie de cette étude). Débusquer la ou les source(s) d'un hypertexte potentiel relève bel et bien de la compétence du lecteur et plus fondamentalement de son attitude face à ce qu'il reconnaît, identifie, relie au texte ou, au contraire, ignore, ne voit pas, lui reste tout à fait invisible ou illisible. C'est selon sa curiosité, sa culture, son instruction, sa sensibilité religieuse ou encore l'étendue de ses connaissances en matière exégétique, par exemple, qu'un lecteur recevra la référence à Jacques Berque : il reconnaîtra comme véridiques les propos de l'islamologue et comme fausse l'indication de la maison d'édition où l'ouvrage de ce dernier est cité (Z., 145). Selon son envie — on peut se

---

<sup>28</sup> Le premier métier de YB consistait à être le manager et quelquefois même le parolier de jeunes chanteurs de raï algérien tel Mohammed Lamine ; le dernier métier de YB a été celui de chroniqueur politique en prenant d'abord prétexte au programme télévisé puis en s'appuyant quotidiennement sur les déclarations médiatiques de personnalités nationales et internationales, dans le journal francophone algérien *El Watan*, dans deux rubriques, *Zappologie* et *Comme il a dit lui*.

prendre au jeu comme ne pas prendre cela pour un jeu —, la performance du lecteur consistera ensuite dans la recherche de la ou des raisons d'une telle fausse piste : réside-t-elle juste dans l'effet escompté, est-ce une mention ludique, gratuite ? A-t-elle un but didactique, politique ?

Pour Genette l'intertextualité, qui constitue l'une des cinq modalités de relations qui agissent dans la transtextualité, se définit comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence d'un texte dans un autre<sup>29</sup>. » Nous retiendrons que le théoricien « distingue transformation (parodie, travestissement, transposition) et imitation (pastiche, charge, forgerie [= le faux]), selon que la relation hypertextuelle est “ ludique ”, “ satirique ” ou “ sérieuse ”<sup>30</sup>. » Ces catégories genetiennes, si elles sont parfois aisées à retrouver dans les transformations opérées sur les hypotextes, s'avèrent quelques fois peu évidentes puisqu'il arrive que dans ce procédé de la transformation du texte source, les imitations et les transformations mêlent plusieurs de leurs variantes.

Dans une revue brève de cette pratique de représentations de langages littéraires ou non, c'est du plus neutre des emprunts au détournement le plus marqué que nous décrivons l'hypertextualité qui travaille les trois romans. C'est ainsi que le plagiat apparaît plusieurs fois telle la démonstration ésotérique (*E.*, p.132) reprise à partir de celle du texte de Yves Marquet, *Poésie ésotérique ismaïlienne*<sup>31</sup> ou encore les informations détaillées du MAOL<sup>32</sup> sur les circonstances de l'assassinat du Président Boudiaf (*E.*, p. 143-144), exacte reproduction des éléments d'explication fournis pour ce qui est considéré comme un complot étatique, par le site Internet de ce groupe d'officiers algérien dissidents.

La pratique de la citation est des plus fréquentes avec la lecture par Bala et Kamel Léon d'extraits de *Peau noire, masques blancs* de Frantz Fanon (*A.*, p. 165-167 et p. 190-193), la proclamation de la *Qiyâma* (le jour dernier) par Hasan Sabbâh (*E.*, p. 95) reprise entre guillemets à partir de l'ouvrage Christian Jambet, *La Grande Résurrection*

<sup>29</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 8.

<sup>30</sup> Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, op. cit., p. 298.

<sup>31</sup> Yves Marquet, *Poésie ésotérique ismaïlienne*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1985, p. 20.

<sup>32</sup> Le Mouvement algérien des officiers libres (MAOL) dont l'un des porte-parole était réfugié en Espagne durant les années 1990, publie toutes sortes de rapports et de témoignages visant à dénoncer la complicité de la hiérarchie militaire algérienne dans l'assassinat du Président Boudiaf mais aussi de nombreuses affaires survenues en Algérie durant les années 1990. Site consulté pour la dernière fois en août 2006 à l'adresse suivante : <http://www.anp.org>

*d'Alamût*<sup>33</sup>, les propos de saint Paul et sa première épître aux Corinthiens (Z., p.140), ceux de Kateb Yacine « Les minaret sont des fusées qui ne décollent pas » (Z., p. 196), ceux de Malek Haddad, « Les zéros tournent en rond » (Z., p. 169).

La citation vise à plusieurs reprises des sources religieuses, musulmanes, avec un hadîth du Prophète Mohammed, « Je vois venir vers vous le mal qui emporta d'autres nations avant vous : l'envie alliée à la haine, ce mal qui érode la foi. » (Z., p. 68), la reprise d'un verset du Coran, « La permission de se défendre a été donnée à ceux que l'on combat en pure injustice. Dieu est capable de leur donner la justice » (Z., p. 68) ou chrétienne, avec la référence à l'Évangile, « Que chacun se soumette aux autorités en charge. Celui qui résiste se rebelle contre l'ordre établi par Dieu » (Z., p. 69).

L'imitation (transformation indirecte) d'un genre, le pastiche, est pratiquée à travers une démonstration ésotérique (E., p.153-154), l'insertion d'une dépêche de l'AFP (A., p. 255-256) ou une chanson de NTM<sup>34</sup> (A., p. 22) : « Quand j'vois un rat des Tarterêts / j'lui mets une tarte à ce taré / Quand j'vois un pédé de c'te cité / J'la sors pour qu'il vienne me sucer. »

De façon satirique, la charge se retrouve tout autant dans les amalgames journalistiques, la promotion, le slogan publicitaire et l'horoscope : « Perrier, c'est fou, mais l'Algérie c'est pire » (Z., p. 223) ; « Un poil isolé frise le ridicule, mais avec une barbe glamour, cet été pour les lions du premier décan, vous dominerez la glabre brebis et soumettez la frêle gazelle. Mangez hallal et buvez Contrex » (Z., p. 22) ; ou dans le discours nationaliste algérien (la conférence du professeur Benmiloud Père, Z. p. 109-114, p.116-119 et p. 122-125).

<sup>33</sup> Christian Jambet, *La Grande Résurrection d'Alamût*, Lagrasse, Verdier, 1990.

<sup>34</sup> YB cite les paroles d'une chanson d'un certain groupe de rap de la banlieue parisienne NLF (Nique La France) qui pourrait tout aussi bien être celle du groupe NTM (Nique Ta Mère) dont le couple Joey Starr et Kool Shen, ont dominé la scène rap française dès l'aube des années 1990. Très médiatisés, autant pour leur talent que pour leurs excès et leurs soucis divers avec la justice, ils sont devenus incontournables, atteignant leur apogée avec leur quatrième album, *Suprême NTM*. En nommant le groupe « NLF », YB reprend un slogan en vogue ces dernières années dans les banlieues françaises qui exprime qu'une réaction violente à la marginalisation et la stigmatisation s'est opérée chez les jeunes exclus du système scolaire dont les parents sont souvent issus de l'immigration ou originaires des DOM-TOM et pour lesquels l'intégration d'abord économique à la société française ne fonctionne pas. Au « Nique la France » de ces jeunes, Nicolas Sarkozy, dont certaines déclarations publiques en automne 2005 ont généré des émeutes spectaculaires dans toute la France, a opposé le slogan : « La France, ou tu l'aimes ou tu la quittes ».

En régime sérieux, la forgerie<sup>35</sup> (« imitation en régime sérieux dont la fonction dominante est la poursuite ou l'extension, ou l'accomplissement littéraire préexistant<sup>36</sup> ») est présente dans le tableau de la « Villa du Général Double, le 01 janvier 2001, 02 : 01 [...] » intitulé « Donatien Alphonse François de Sade, Histoire de Juliette, deuxième partie » (Z., p.95-99). Cette forgerie a pour hypotexte *Juliette* de Sade, qui lui-même relève de la charge comme « rituel de cette “ disconvenance ” obligée constitutive du grand style érotique<sup>37</sup> ».

La transformation selon des degrés divers, calembours ou allusion est aussi repérable dans les trois romans de YB : « Tom Mix, le vieil alcoolique et la mer » (Z., p. 17), « Messie Algérie 2000 » (Z., p. 53) ; « Pax Harissa » (Z., p. 53) ; « La dictature militaire et ses satellites polythéistes vendent la peau de Dieu avant de l'avoir tué » (Z., p. 25) ; « Si la religion est l'opium du peuple, en Algérie, c'est de la coke, man » (Z., p. 20) ; « La fin justifie le moyen » (A., p. 126). La parodie revient elle aussi par le titre « Allah superstar », par le générique de fin (Z., p. 229-230) ; le « In memoriam » (A., 257-264) ; ou encore la série de « Y-Files » (Z., p. 187).

Dans *Zéro mort*, il semble que « *Le Théâtre d'Ombres* » (Z., p. 55-60, p. 95-99) soit une transtylisation relevant de la parodie et du pastiche et puisse provenir de l'hypotexte *Athalie* de Racine (nous y reviendrons quand nous examinerons le rôle stratégique que peut jouer le genre intercalaire).

Quant au travestissement, « transformation stylistique à fonction dégradante<sup>38</sup> », il nous apparaît que « *Trivial Muslim. Le jeu* » (Z., p. 133-147 et 163-169) que nous analyserons plus loin comme mise en scène d'une carnavalisation (dans la section II-2-c), offre une illustration fort pertinente d'un type de perversion des langages tout en intégrant par exemple le pastiche d'une interview de Jacques Berque à propos de son *Coran. Essai de traduction*.

S'il est un genre que YB reprend sous une forme d'écriture lui ayant appartenu en propre dans son ancien métier, c'est bien celui de l'autopastiche, « lorsqu'un auteur

<sup>35</sup> Ici nous choisissons de nommer forgerie ce genre intercalaire, peut-être parce que son contenu, insoutenable, nous commande de la gravité et du sérieux. Cependant, et le fait que le genre sadien soit lui-même une charge, selon Gérard Genette, nous confirme dans notre intuition, ce genre intercalaire relève aussi du pastiche et de la parodie : de l'horreur une dimension ludique s'échappe renforçant, paradoxalement, son effet révoltant.

<sup>36</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 111-112.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 190-191.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 40.

accentue son idiolecte en multipliant ou en exagérant les traits caractéristiques de son écriture<sup>39</sup> » : dans ses textes, il introduit des chroniques qu'il aurait presque pu signer en tant que journaliste.

Enfin, dans les trois romans, peut se rencontrer ce que nous identifions comme de la narrativisation qui « [comme transmodalisation intermodale] porte en scène un récit, en digest par exemple », sorte de « manœuvre d'appropriation » des personnages avec interprétation, sorte de « promenade-divagation philosophico-poétique », d'« adaptation anachronique<sup>40</sup> ». Et en effet, le digest de l'affaire Boumaârafi dans l'assassinat du président Boudiaf (*E.*, 9-10-11), le digest des événements algériens relaté par un agent de CIA (*Z.*, p. 204), le digest de *Othello* par Kamel Léon<sup>41</sup> (*A.*, p. 154), celui de *La Bataille d'Alger* (*A.*, p. 140-141) ou encore le digest des événements au Stade de France reconstitués par Kamel Léon (*A.*, p. 190) sont à notre sens illustratifs d'un travail de réécriture qui favorise l'émergence de voix diverses audibles à l'aune du détournement de la source.

### I-2-c- Rôle stratégique des genres intercalaires

Pour Mikhaïl Bakhtine les genres intercalaires sont « l'une des formes la plus fondamentale et la plus importante de l'introduction du plurilinguisme dans le roman<sup>42</sup> » : les classant en deux sous-genres, il distingue tout d'abord des « formes littéraires n'appartenant pas à l'art littéraire » telles que les « études de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux<sup>43</sup> », « écrits moraux, philosophiques, digressions savantes, [...] descriptions ethnographiques, compte rendus<sup>44</sup> ». Puis il mentionne les genres intercalaires dits littéraires : « nouvelles, poésies, poèmes, saynètes<sup>45</sup> ». Bakhtine reconnaît une spécificité à des genres (la confession, le journal intime, le récit de voyage,

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 402-406.

<sup>41</sup> Il est intéressant de rappeler ici, que ce digest n'est probablement pas le fait du hasard dans la constitution même du roman : YB, intervenant comme « guest star » dans un forum sur le site de la maison d'éditions Hermaphrodite, suite à un article très hostile de Juan Hastings à son dernier roman, reconnaît que « Grasset, mon éditeur, m'avait signé pour un pastiche de l'*Othello* de Shakespeare, pas du tout pour ce texte ». Lire sur ce lien consulté pour la dernière fois en août 2006 : <http://hermaphrodite.fr/article310>

<sup>42</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 144-145.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 141.

la biographie, les lettres) qui peuvent être intercalés mais aussi parfois « déterminer la forme du roman tout entier (roman-confession, roman-journal- roman-épistolaire)<sup>46</sup> ».

Le genre intercalaire peut dessiner une métonymie de l'ensemble du roman même s'il intervient dans le texte comme une diversion ou une digression interrompant le fil de la narration. Il nous apparaît quelquefois apporter une plus-value de sens au reste du texte, tout en complexifiant le déroulement du récit. Il introduit une bivocalité<sup>47</sup>, un doublage des voix en amont et en aval, une multiplication des destinataires qui se trouvent augmentés en nombre notamment par les degrés de lecture qu'il impose : selon qu'il soit littéraire ou non, importé d'un autre genre ou d'un autre lieu imaginaire, anachronique ou qu'il véhicule un registre de langue particulier.

Dans *L'Explication*, une « note de la DGSE, en date d'octobre 1997 et à destination de Matignon » (*E.*, 111-115) est présentée comme pièce à conviction destinée à appuyer la crédibilité des faits relatés par YB ex-chroniqueur et seul témoin des agissements de la secte ismaélienne. Les faits en question reprennent l'essentiel<sup>48</sup> des tractations se tramant au sommet du pouvoir algérien dirigé par des militaires et touchant à la gestion de la crise au lendemain de l'arrêt du processus électoral, aux intérêts économiques particuliers à l'oligarchie, aux négociations de l'État major de l'armée menées avec des membres de l' AIS, damant le pion à la Présidence qui en tentait d'autres dans le plus grand secret. À l'issue de la longue insertion du document de la DGSE (document sur l'Algérie, émanant d'une officine française), le narrateur conclut, passant sans transition de l'échelle du renseignement français à celle de la marge de manœuvre d'une instance internationale : « Il manque à l'ONU, comment dire... Une mystique » (*E.*, p. 115). Malgré moult détails connus des actions du « Cabinet noir », la vérité échapperait toujours à tous, y compris aux services secrets français ou même aux organisations internationales puisque « [la] dimension millénariste [du Cabinet noir] demeure occulté et sa stratégie réelle ignorée » (*E.*, p. 115).

<sup>46</sup> *Idem.* *Allah superstar* est-il un « roman-monologue » ?

<sup>47</sup> « [D]iscours toujours à dialogue intérieur, tels [...] les discours humoristique, ironique, parodique, les discours réfractant du narrateur, des personnages, enfin, les discours des genres intercalaires » (Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 145).

<sup>48</sup> L'essentiel de ce qui est relaté dans ce rapport est connu de ceux qui ont suivi minutieusement l'actualité algérienne des années 1990 et eu notamment en main certains de ces rapports établis pour le compte d'officines étrangères, tels ceux destinés au département d'État américain.

Ici, l'introduction d'un document qui serait authentique<sup>49</sup> et rédigé par des autorités pourtant crédibles (les services secrets français) sert à rendre encore plus troublante la « réalité » que veut faire émerger le narrateur : en internationalisant les preuves produites, YB ouvre vers l'étranger le contexte algérien pour pouvoir l'universaliser. En montrant la preuve que la scène politique algérienne et ses enjeux n'avaient aucun secret pour les étrangers, il rend encore plus spectaculaire « l'explication ». En fait, le « Il manque à l'ONU, comment dire... Une mystique » renseigne sur l'impossibilité pour « le monde » ordinaire de connaître l'existence d'un monde autre, extraordinaire, d'une autre dimension. Et la plus grande transparence dans les affaires internes d'un pays, même appréhendée de l'étranger, ne peut empêcher cet aveuglement que seul un témoin dévoile enfin. Ce qui manque à l'ONU est constitutif du roman même : « une mystique » soit un accès au secret, au caché (pour ne nous attarder qu'à l'étymologie du mot<sup>50</sup>) ou alors une capacité de dépasser l'ordre ordinaire des choses, une transcendance. En définitive, ne manque-t-il pas, à cette instance d'intervention, ce que seule la fiction offre : de l'imagination. Celle-la même qui se trouve au fondement de *L'Explication* !

Cette référence à l'ONU, peut être comprise comme de l'ironie<sup>51</sup>. Placée au centre d'un document présenté comme authentique, elle a comme effet de citer une instance décisionnelle, impuissante, qui aurait pu intervenir en Algérie : rappelons que les « réconciliateurs » ont tenté d'y inscrire en vain le débat sur la situation algérienne, et y ont tout de même réussi devant sa commission des droits de l'homme à Genève. En fait, cette instance, selon la fiction, aurait pu jouer un rôle mais au profit de la secte, si YB avait, comme il le voulait au départ (et comme le désirait la secte), rassemblé les preuves en sa possession pour les soumettre à l'ONU (*E.*, p. 17). À la fin du récit, il se ravise car comprenant qu'il a été choisi par la secte pour lui permettre de s'autodissoudre, « selon un protocole rigoureux [...] en la dénonçant auprès des autorités orthodoxes [...] cette

<sup>49</sup> Et pourrait l'être de par son contenu, à ceci près que le ton y est imprégné d'ironie et trahit une certaine familiarité envers les acteurs de la scène décisionnelle algérienne.

<sup>50</sup> « Mystique » provient du latin *mysticus* « relatif aux mystères » lui-même emprunté au grec *mustikos*, proprement « qui concerne les mystères » d'où « caché, secret », dérivé de *mustés* (Alain Rey (dir.), *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, tome II, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2004 [1998], p. 2333).

<sup>51</sup> L'ironie étant constitutive de l'écriture des trois romans, voilà que nous l'évoquons avant même d'en avoir balisé théoriquement l'utilisation. Nous y revenons plus loin.

dernière entité [ayant] dans son sens moderne, rapport à l'Organisation des Nations Unies » (*E.*, p. 157).

Autre exemple de genre intercalaire, le billet de YB pour *Le Canard Enchaîné* (*A.*, p. 200-201), journal pour lequel en dehors de cette fiction YB auteur n'a jamais écrit. Mise en scène du recul d'un YB journaliste par rapport au personnage de Kamel Léon, distance prise par YB, l'auteur, par rapport à son personnage, cette insertion est surtout une occasion de tourner en dérision l'auteur ex-chroniqueur algérien. Le billet donne prétexte à un moment d'autodérision sur le personnage de YB journaliste, autodérision individuelle dans un monologue où l'autodérision communautaire est revendiquée et articule l'ensemble du texte (*A.*, p. 46, mais nous reviendrons sur ce point dans le dernier chapitre de cette étude lorsque nous examinerons l'ironie comme stratégie discursive dans la section III-1-c). Dans l'autodérision sont mis de l'avant deux caractéristiques de YB auteur et personnage journaliste : l'une, physique, pointe son embonpoint puisque YB est surnommé « *le Bisounours* », en référence à l'émission pour enfants mettant en scène des ours bien joufflus et puérils ; l'autre réside dans son appartenance arabe et musulmane qui lui est désormais contestée dans la double interprétation de son acronyme, qui le désigne comme l'ultime traître à sa tribu, le frère ennemi<sup>52</sup>, mais aussi l'injure copieusement :

Un mec qui écrit ça tu vois tout de suite que la dernière fois qu'il a pris son pied c'est en enculant les mouches, alors moi je me suis initié sur ses initiales et devine c'est quoi son nom complet à YB ? Yoram Benzona. Tu m'étonnes qu'avec un blaze pareil le mec il se planque derrière ses initiales, vu que Benzona ça veut dire fils de pute en hébreu [...]  
(*A.*, p. 201)

Aussi est-il fait de YB journaliste un être méprisable pour Kamel Léon, alors qu'objectivement le billet du journaliste reconnaît la portée politique du spectacle du jeune de la banlieue d'Évry : « ce " Stand-up du Caméléon " garde toutefois d'indéniables qualités anxiogènes, en ce sens qu'il est symptomatique du malaise des banlieues, en particulier d'Évry, puisque Kamel Hassani en est le fruit amer, une grenade, en l'occurrence » (*A.*, p. 201).

YB l'auteur donne une sorte de relief médiatique au sein de la fiction quand son autopastiche prête de la profondeur aux diverses significations du spectacle de Kamel

<sup>52</sup> Frères sémites, Juifs et Arabes, restent représentés comme les ennemis que déchirent, dans le monde (et à Évry), les relents du conflit israélo-palestinien. Les références au « complot sioniste » orchestré par les services secrets du Mossad sont nombreuses (dans *Allah superstar* comme dans *Zéro mort*) mêlées à certaines remarques antisémites qui, proférées par des sémites, augmentent une dimension paranoïaque caractéristique dans cette représentation de la communauté maghrébine, arabe et dont le ressort premier est l'autodérision.

Léon. De fait, la voix de Kamel Léon ne peut plus se confondre avec celle de YB auteur, ni avec celle d'un YB journaliste. En s'en dissociant ouvertement grâce à l'insertion du genre intercalaire, et en raison aussi de la réaction virulente du monologuiste, il est, toutefois possible aux deux YB, distants, de continuer à expliquer qui est Kamel Léon, ce qu'il veut et pourquoi il agit de la sorte.

### *Le « Théâtre d'Ombres »*

Parfois, l'insertion d'un genre intercalaire obéit à une stratégie qui influence les significations de l'ensemble du texte, entretenant en même temps avec lui des relations fort complexes. C'est le cas du « *Théâtre d'Ombres* » dans *Zéro mort* (Z., p. 55-61), dont nous aimerions analyser l'apport au reste du roman, et dont deux scènes du premier acte (sur deux) présentent l'Emir Mehdi et son bras droit Belacel tentant de négocier avec le tout puissant général Médiène, la fin de leur activisme terroriste et une possible réhabilitation sociale.

« *Le Théâtre d'Ombres* » respecte toutes les règles formelles de la tragédie classique : un titre ; une introduction de la première scène avec une distribution des rôles, les noms des personnages ; un Chœur ; la mention du lieu et du moment et surtout une versification en alexandrins. Comme dans le genre classique, le Chœur ouvre le tableau et le ferme, la distribution de la parole est organisée de telle sorte que les divers éléments d'information nécessaires à la compréhension de la situation s'agencent progressivement. La scène 1 présente le Chœur<sup>53</sup>, aux accents pathétiques (invoquant la folie, la déraison, le châtiment de Dieu), qui dénonce et condamne les agissements des chefs des terroristes, les réponses de l'Emir, répétées par son lieutenant, sont des justifications de leur attitudes face à Médiène, expliquées par une nouvelle conjoncture.

La scène 2 est ouverte par Médiène et un slogan énigmatique, « vos cibles sont les miennes ! », qu'il renouvellera dans sa dernière intervention (alors que le mot cible apparaît à la troisième phrase de l'incipit). Médiène reconnaît que la conjoncture commande de nouvelles dispositions et exprime sa satisfaction en utilisant à deux reprises un « nous » qui confirme qu'il n'est pas seul aux commandes du pays. Les deux

---

<sup>53</sup> Un chœur antique dont l'anachronisme n'est pas sans nous rappeler celui mis en scène par Woody Allen dans *Maudite Aphrodite* [*Mighty Aphrodite*] (95', Woody Allen, États-Unis, 1995) qui laisse un message sur le répondeur de Zeus. Le chœur dans *Zéro mort* évoque aussi celui de *Mohammed Prend ta valise* (1971) de Kateb Yacine, où des soldats et des esclaves chantent.

protagonistes, après une vaine tentative de négociation de leur reddition, n'auront la vie sauve qu'au prix de l'exécution programmée du reste des membres du groupe (mais ils périront, plus tard, d'une mort cruelle).

Cet extrait, selon les définitions genettiennes de l'hypertextualité, serait le résultat d'une transtylisation relevant de la parodie et du pastiche : il s'agit de l'imitation d'un style noble, la tragédie, mais le texte subit des transformations vers des langages provenant de plusieurs registres de langues, soutenu, standard, familier ou vulgaire. Ce genre intercalaire qui déjà participe d'une hybridation<sup>54</sup> du roman est composé : d'énoncés hybrides avec des mots en anglais ou anglicismes (« président au black » ; « dealer » ; « self-control »), en arabe (« charia », « labess ») et des termes du registre vulgaire, etc. ; d'une thématique hybride alternant les références à une « hypermodernité » (logo, Internet, forum, contrat, légalité, plan média) et à une tradition religieuse (dieu, châtement, djihad) ; de références extratextuelles tout aussi hybrides : les trois mousquetaires, les Dupont de *Tintin*, une chanson populaire de Didier Barbelivien, la chanson du slogan publicitaire « Ricorée », le nom d'une émission matinale d'une chaîne de télévision française, « Matin Bonheur », etc.

***« Je dirai même plus, et nique l'Algérie !***

***Je vous prie d'agréer ma haute félonie »***

L'ironie des deux scènes provient : de la coexistence dans des vers en alexandrins, respectant la rime, d'énoncés hybrides qui riment à tout prix ; de la scénarisation qui superpose, anachroniquement, ce qu'énonce le Chœur, les répliques pragmatiques des deux terroristes, le flegme de Médiène, l'obséquiosité de l'Émir face à Médiène et l'exercice de l'autorité du chef du GIA sur son lieutenant. Le comique est suscité par des calembours, des oxymores, et surtout par la juxtaposition d'une thématique grave, la complicité et la manipulation de groupes armés massacrant la population algérienne par les tenants militaires du pouvoir, avec l'exercice ludique et stylistique de personnages occupés à faire des rimes.

---

<sup>54</sup> Que Mikhaïl Bakhtine définit comme : « le mélange de deux langages sociaux à l'intérieur d'un seul énoncé, [...] la rencontre dans l'arène de cet énoncé de deux consciences linguistiques séparées par une époque, par une différence sociale, ou par les deux » (*Esthétique et théorie du roman, op. cit.*, p. 88).

Le premier hypotexte que nous pouvons identifier est ce tableau de tragédie classique qui nous semble entretenir une relation étroite avec la tragédie de Racine, *Athalie* : une série d'indices semés dans le roman encouragent cette « piste » en plus de la présence du Chœur et des alexandrins caractéristiques des œuvres du dramaturge. Premier indice, le nom d'un personnage, Abner, fossoyeur dans une autre vie et apparaissant à la fin du roman comme un agent double travaillant pour le FBI : dans la pièce de Racine, Abner est l'un des principaux officiers du royaume de Juda, servant son pays mais resté secrètement fidèle à Dieu et opposé au culte de Baal, il sera l'agent déterminant qui contribuera, par sa complicité, à la chute d'Athalie. Second indice, le nom de l'archange de la mort, dont la graphie est « Izraïl », graphie dont la prononciation s'éloigne de celle de l'arabe « Azraïn » et que l'on retrouve presque dans *Athalie* en Izraël, nom du royaume du même nom issu du schisme du peuple hébreu (David, Salomon, royaume de Juda à Jérusalem et royaume d'Izraël en Samarie) ; enfin, troisième indice, la référence à la secte ismaélienne des Assassins (Imam Occulté, vicaire, seigneur des ténèbres, etc.) trouve écho dans *Athalie* dans le personnage de Ismaël un chef des prêtres. *Athalie* est l'histoire d'un complot politique, l'histoire de la restauration d'un pouvoir légitime usurpé par une reine, Athalie, impie et tyrannique. Joad, le conspirateur, aidé par le silence complice d'Abner, prépare une insurrection du Temple avec ses partisans bien armés. Il profite d'un jour de grande fête où le peuple se presse nombreux au Temple, avec un sentiment national et religieux exalté pour couronner l'héritier légitime du trône et abattre Athalie.

### ***De Racine à Ibn Arabi***

Le second hypotexte significatif que nous avons identifié est le « théâtre d'ombres<sup>55</sup> ». Cette dénomination désigne en effet chez les grands poètes mystiques soufis, en particulier chez Ibn Arabi, l'image, représentée dans leurs odes qui chantent l'amour divin, « d'un monde figurant un écran sur lequel l'homme du spectacle fait bouger les marionnettes, mais les reprend, à la fin, dans l'unité indifférenciée ». Selon Anne-Marie Schimmel, « avec Ibn Arabi le mysticisme islamique se rapproche du mysticisme de l'infini, et son approche est théosophique ou gnostique plutôt que volontariste, car son but est de lever les voiles de l'ignorance qui cachent l'identité de

---

<sup>55</sup> Nous pourrions trouver à ce théâtre un lien avec le « garagouz » algérien mais qui a plus recours aux marionnettes qu'aux ombres.

base de l'homme et du Divin, alors que dans le soufisme à ses débuts l'élément de l'amour personnel entre l'homme et Dieu était prédominant<sup>56</sup> ».

Alors que la référence à *Athalie* semble tirer le récit vers des interprétations puisées dans une culture occidentale et celle du « théâtre d'ombres » à une sphère culturelle plutôt orientale, musulmane, cette vision binaire redevient englobante lorsque l'on restitue à la tragédie son hypotexte, la Bible, Livre II des Rois, ch. XI et XII, où l'histoire d'Athalie figure. La référence à une actualité algérienne achève l'hybridation référentielle des savoirs<sup>57</sup> dans ce genre intercalaire qui superpose une originalité religieuse, une voie mystique qui en découle même longtemps après (car le Coran reconnaît la Bible), et le sort tragique d'une population subissant les conséquences de manipulations politiques de groupes armés censés mener un combat religieux, au nom d'une force supérieure, émanant des « ténèbres<sup>58</sup> ». La description de ces références ne serait pas complète si l'on n'y ajoutait la source dans laquelle puisent les profils des personnages évoluant dans ce bain mystico-politico-religieux : le duo Emir et Belacel ; l'inégalité de leurs rapports (le chef et son subalterne qui parle trop), leur couardise, leur obséquiosité, leur trahison, leur vénalité se heurtent en effet à l'impassibilité de Médiène. Ils rendent cette tragédie toute hollywoodienne en instaurant ce rapport hiérarchique comique souvent scénarisé au cinéma dans le duo de personnages bêtes et méchants sur lesquels le sort se retourne toujours (l'Émir finira en cuisant à petit feu).

***« Nous vous avons laissés piller et égorger !***

***Amis, n'avez-vous mis quelque argent de côté ? »***

Ce genre intercalaire permet de tirer du roman, au moins trois visions de la situation algérienne : la manipulation par les terroristes de textes religieux pour tenter d'asseoir un pouvoir qu'ils n'auraient de toute façon jamais obtenu, puisque manipulés ; la manipulation des événements sanglants par des militaires implacables et machiavéliques qui détiennent le vrai pouvoir en Algérie ; la manipulation dont sont objet

<sup>56</sup> Anne-Marie Schimmel, « As Through », citée par Carine Bourget dans *Coran et tradition islamique dans la littérature maghrébine*, Paris, Karthala, 2002, p. 108.

<sup>57</sup> Wladimir Krysinski, « Sur quelques généalogies et formes de l'hybridité dans la littérature du XX<sup>e</sup> », dans Dominique Budor et Walter Geerts (dir.), *Le Texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 38.

<sup>58</sup> L'exergue ouvrant le roman est un extrait d'une chanson de Iam, groupe de rap français, intitulée « L'Empire du côté obscur ». Cette référence à la secte des Ismaéliens est évoquée par bribes dans *Zéro mort* alors qu'elle génère à elle seule le drame algérien dans la fiction de *L'Explication*.

ces militaires<sup>59</sup>, qui doivent changer de stratégie selon la conjoncture internationale et abandonner, après que cela leur ait apporté de bons résultats, la voie du terrorisme. Le texte ici recycle ce que véhicule le discours d'opposition<sup>60</sup> durant cette période : la crise algérienne est fomentée par un régime qui veut perdurer à tout prix. Mais le texte intègre une dimension religieuse et mystique ainsi qu'une dérision qui dépasse le cadre politique d'interprétation évoquée en première instance. Il faudrait peut-être y chercher et y interroger une sorte de sagesse philosophique sur la bêtise humaine elle-même manipulée par le créateur. Mais n'est-ce pas encore l'auteur qui « manipule Dieu » dans ce *Zéro mort*, ce théâtre d'ombres, où « un homme du spectacle » rend possible cette mise en abîme des manipulations ?

### I-3- Filage idéologique

#### I-3-a- Topos du « jeune et musulman », « élu »

Du jeune Yassir Benmiloud ex-chroniqueur et ex-membre du Tabligh, « mouvement piétiste et prosélyte » (*E.*, p. 20) entraîné dans le mystère de ce qui se trame sous la crise algérienne, à Youssef Sultane, « jeune urbain pauvre », recrue « naturelle » du terrorisme islamiste algérien et détenteur d'un message du prophète, jusqu'à Kamel Léon, « jeune d'origine difficile », franco-algérien « pratiquement musulman » et « musulman non pratiquant » jouant l'islamiste kamikaze, le topos du « jeune et musulman », « élu », domine les trois premiers romans de YB. Nous considérons ce topos comme véritable élément d'une question topique,

système empirique de collecte, de production et de traitement de l'information à finalité multiples (narrative, descriptive, argumentative), essentiellement pratique, fonctionnant dans une communauté relativement homogène dans ses représentations et ses normes [exprimant] une ontologie populaire oscillant entre le cognitif et le linguistique [connaissant] différents degrés de généralités [...]<sup>61</sup>

<sup>59</sup> Dans *Zéro mort*, le tout puissant Général des Os a pour maîtresse Yasmina, un agent double qui travaille pour la CIA et qui récoltera les informations nécessaires auprès de son autre amant le Capitaine Haroun pour le rapt de Sultane.

<sup>60</sup> La scène politique algérienne se partage pendant ces années-là entre ceux qui se nomment « éradicateurs », approuvent l'arrêt des élections portant les islamistes du FIS au pouvoir, l'interdiction de ce parti et l'emprisonnement de ses militants ; et ceux qui se désignent comme « réconciliateurs », contestent l'arrêt des élections tout en revendiquant un dialogue entre l'opposition et les autorités algériennes, imputant aux militaires la manipulation, si ce n'est la création, des GIA.

<sup>61</sup> Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, op. cit., p. 576.

Nous utiliserons ce topos ici pour désigner « une donnée substantielle [en tant que] thème, [permanent], amplifiable et adaptable [permettant] de remplir une case discursive obligée<sup>62</sup> », du moins dans cette représentation réaliste que reconduit notre auteur.

Dans *Zéro mort et Allah superstar*, YB, en utilisant le topos du « jeune et musulman », échantillon de la « jeunesse urbaine pauvre » (Z., p. 68), rejoint autant les propos de Louiza Hanoune (porte-parole du PT, trotskistes algériens) qui déclare en substance « En Algérie quand tu es jeune, tu es suspect<sup>63</sup> » que « le » leitmotiv des analyses de l'islamologue Gilles Kepel : ces « jeunes et musulmans<sup>64</sup> », en Algérie mais aussi ceux d'origine arabe dans les banlieues françaises, sont ceux, chômeurs, désœuvrés à la rue, formant le terreau du mouvement islamiste et de la révolte sociale, que l'on arrête pour un contrôle d'identité dans les rues d'Alger ou dans les couloirs du métro parisien. Ils subissent les affres de la crise économique, les difficultés et les frustrations générées par la société de consommation. Premiers candidats à l'exil, en Algérie, mais aussi en tant qu'enfants ou petits-enfants de l'immigration en France, ils sont au cœur du questionnement identitaire et de l'interrogation sur l'avenir. En Algérie et en France, leur culture est empreinte d'islam et en même temps produit mondialisé à l'heure des nouvelles technologies, du règne de la publicité et des talk-shows. Fruit d'une hybridation culturelle irrésistible, ils sont le lieu de tiraillements et de paradoxes, pris entre des aspirations d'épanouissement individuel légitimes et la sclérose de sociétés qui n'intègrent la modernité que comme un déchirement y compris familial (Algérie), ou qui refuse de les intégrer bien qu'ils en fassent partie (France).

Youssef Sultane se revoit enfant, adulte de dix ans, pupilles en soleil, méchante seringue plantée dans les venelles de Bab El Oued, goudron éventré grouillant de milliers de tripes de gosses farcies de mille misères d'adultes, fais tes comptes, Auguste Comte. Youssef tente de puiser dans le quartier l'oxygène nécessaire à sa croissance, mais ne parvient qu'à inhaler les bouffées d'oxyde de carbone crachées par les bus cacochymes venus s'échouer sur la place Basta Ali. Ajouté à sa consommation de cannabis, d'alcool à brûler et de neuroleptiques, son enfance ressemble à un interminable cocktail sous-prolétarien. (Z., p.15)

Dans *Zéro mort*, la description sociologique, culturelle, anthropologique à laquelle se livre YB et qui se base<sup>65</sup> sur l'observation de faits positifs, remonte à l'enfance et à

<sup>62</sup> *Ibid.*, p 579-580.

<sup>63</sup> Pour un portrait de cette femme de tête et de ses idées, lire Ghania Mouffok (entretiens avec), *Louiza Hanoune. Une autre voix pour l'Algérie*, Paris, La Découverte, 1996.

<sup>64</sup> Gilles Kepel, *Djihad. Expansion et déclin de l'islamisme*, Paris, Gallimard, 2000, p. 249-273 et 444-465 : dans ce texte la répétition des termes « jeunesse urbaine pauvre » est assez remarquable.

<sup>65</sup> En un clin d'œil au père du positivisme, auquel est attribuée l'invention du mot « sociologie ».

l'adolescence du héros avec en toile de fond les événements du mois d'octobre 1988<sup>66</sup> (Z., p. 20-21).

[Ces journées] marquèrent l'apparition de la jeunesse urbaine pauvre comme acteur social autonome : les « hittistes » méprisés pouvaient désormais tenir la rue et faire trembler sur ses bases un régime qui les avait exclus et dont ils récusait la légitimité. Pourtant l'expression de révolte ne parvint pas à se traduire par un mouvement politique structuré. Laissée à elle-même, la jeunesse urbaine pauvre était incapable de faire valoir ses revendications propres. Et le vocabulaire du socialisme ayant été largement discrédité par l'usage qu'en avait fait le pouvoir, la gauche algérienne s'avéra inapte à encadrer et relayer le soulèvement. En revanche, cette explosion sociale fut immédiatement perçue par la mouvance islamiste comme une extraordinaire occasion de pousser son avantage<sup>67</sup>.

Dans le roman, la description (au ton ironique du blâme par la louange) mettra aussi en avant, à propos de l'embrigadement idéologique de Sultane dans son quartier de Bab El Oued, l'attrait, sur les jeunes oisifs, de nouvelles pratiques adoptées par les militants islamistes et destinées à tromper, entre autres, leur misère — sexuelle aussi — et leur ennui (E., p. 18-19). Ce flash-back dans l'enfance de Sultane et cette date du 5 octobre 1988, date politique déterminante pour l'évolution de la nébuleuse islamiste algérienne, est indispensable à l'auteur YB pour expliquer tant le succès populaire des leaders du Front islamique du salut (FIS) quelques années plus tard que la composante sociologique des groupes islamiques armés (GIA) qui se détacheront complètement de la direction politique du FIS quand ils n'en combattront pas les groupes de cette obéissance :

Le mouvement islamiste algérien ne parviendra pas à conserver ensemble jeunesse urbaine pauvre et bourgeoisie pieuse ; c'est ce que montrera sa scission lors de la guerre civile, entre les factions antagoniques du GIA et de l'AIS qui sont l'expression respective de chacune de ces composantes<sup>68</sup>.

Dans *Allah superstar*, à travers la figure du « jeune d'origine difficile » en France, est repris le topos du « jeune et musulman » :

Comme j'ai déjà dit je veux être au minimum star mais c'est pas pour la frime ou quoi, c'est pour la survie. Regarde si tu prends par exemple un Français normal, blanc et qui chante, eh bien lui il peut être soit une star soit un anonyme, c'est comme il veut lui si le jury de « Popstar » il veut de lui. Au contraire si tu prends un jeune d'origine difficile issu d'un quartier sensible d'éducation prioritaire en zone de non-droit donc un Arabe ou

<sup>66</sup> Ces émeutes éclatent à Alger, quelques vingt-six ans après l'indépendance et coïncident avec la fin d'une opulence économique largement tributaire des recettes pétrolières. violemment réprimées — les militaires et la police tirent sur de nombreux manifestants et la torture sera pratiquée à grande échelle — ces événements se solderont néanmoins par le vote d'un référendum constitutionnel instituant la reconnaissance officielle du multipartisme et la fin du règne du parti unique, le FLN.

<sup>67</sup> Gilles Kepel, *Jihad. Expansion et déclin de l'islamisme*, op. cit., p. 252.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 263.

un Noir, eh bien lui il a pas le choix : soit il est une star soit il est rien. Pas anonyme, rien, c'est pas pareil. C'est comme si tu dis par exemple dormir et mourir, c'est pas pareil. (*A.*, p. 11-12)

L'univers de la banlieue française que décrivent les conversations de Kamel Léon et son ami Bala (foncièrement opposé à son projet de stand up qui ne fait que conforter, selon lui, les stéréotypes sur les musulmans), est bel et bien fait de béton, de pauvreté, de délits de faciès, de racisme, de petits boulots, de recours à la débrouille illégale, de frustrations de toutes sortes... Il est tout autant composé de jeunes gens d'origine musulmane tentant de vivre et d'épanouir leur islamité. « [J]eune et musulman, ça va pas bien ensemble » (*A.*, p. 230-231) remarque Kamel Léon en réfléchissant, de façon lapidaire, à la conciliation du respect d'un précepte de chasteté (qui, de toute façon, n'aurait pas eu cours au temps du prophète puisque les jeunes gens auraient été mariés plus tôt) avec un mode de vie moderne où la tentation sexuelle est permanente. Alors que ses amis s'accommodent comme ils le peuvent (le veulent) du dogme religieux, chez Kamel Léon (caricatural) certaines questions, notamment sexuelles, dissimulent sous le prétexte religieux, un mal être d'adolescent naïf ou d'adulte tout aussi naïf. Cette préoccupation particulière du rapport sexuel autorisé uniquement dans le mariage, union matérielle difficile à réaliser quand on n'a ni travail ni logement, semble plutôt se poser à l'échelle individuelle dans une société française (au même titre que se la poseraient des catholiques pratiquants ou des Témoins de Jéhova) quand elle paraît renvoyer à la réalité quotidienne et désespérée de jeunes gens vivant dans des sociétés musulmanes contemporaines, algérienne par exemple. Mais la demande de subvention de Kamel Léon dans son sketch (pour créer son association nommée « Jeunesse et Djihad » ainsi qu'un atelier « explosifs et chimie amusante », *A.*, p. 40-41) est, bien que subvertie, analogue à celles que formulent certaines associations pour organiser leur prosélytisme dans les sociétés où l'islam est minoritaire<sup>69</sup>.

Des trois romans, seul le héros de *L'Explication* est issu d'une famille d'intellectuels :

Je maudissais mes comparses du Lycée Descartes, partis par le premier avion étudier en Europe — ce qui était hors de portée de bourse de mes géniteurs, et à plus forte raison de la mienne. Je découvris rétroactivement la différence entre bourgeoisie universitaire et bourgeoisie d'affaire ; il y avait deux catégories de « cartésiens », j'étais dans la mauvaise. (*E.*, p.22)

<sup>69</sup> Cf. sur ce point Gilles Kepel, *ibid.*, p. 307.

Mais c'est bien toujours, un jeune et musulman (relativement pauvre) qui est mis en scène, manipulé et manipulant à son tour.

Au topos du « jeune et musulman », présent dans les trois romans, s'ajoute en fait la caractéristique de « l' élu », témoin unique, héros messianique autour duquel le récit se construit. Détenteur d'une vérité mythique, d'un message divin ou d'une révolte postcoloniale, il devra porter son savoir jusqu'au bout de sa trajectoire.

Ces deux figures, celle du témoin unique et de « l' élu », se retrouvent l'une après l'autre dans deux films, qui semblent avoir compté pour YB<sup>70</sup> : *The Usual Suspects*<sup>71</sup> et *Matrix*<sup>72</sup>. Dans le premier, tendu de suspens, le protagoniste principal, est l'unique survivant parmi des truands tous retrouvés morts, et manipule par son récit des faits, tout au long du film, autant le policier chargé de l'enquête que le spectateur. Dans le second, ce « happening artistique [...] En terme d'échelle, le plus gigantesque des happenings jamais tentés » selon Rafi Djoumi<sup>73</sup>, le thème messianique domine : le salut d'un monde des hommes perdus y dépend de la réussite d'un seul d'entre eux. La figure de Néo, personnage principal, frappe alors YB jusqu'au point de nommer son site Internet « [www.yb-neo.net](http://www.yb-neo.net)<sup>74</sup> ». Même sorti en salles en juin 1999 en France, donc après la publication de *L'Explication*, ce roman reste néanmoins marqué comme « par avance » par le film, car minutieusement s'y établit la généalogie d'un YB pour prouver qu'il est « l' élu » (généalogie sur laquelle nous reviendrons dans la section III-2-a).

Le messianisme, le narrateur du roman s'en dit investi : « Les révélations du père Jean-François avaient réveillé de vieux sentiments, et je dois aujourd'hui reconnaître que mon investissement passionnel dans mes écrits devait beaucoup à un glissement

<sup>70</sup> Mona Chollet, « L'intransigent d'Alger », dans *Charlie Hebdo*, version longue de l'interview publiée par la revue électronique *Périphéries* en août 1999, consulté pour la dernière fois en août 2006, sur le lien : <http://www.peripheries.net/g-yb.htm>

<sup>71</sup> Bryan Singer, *The Usual Suspects* (106 min.), Fox-Pathé-Europa, États-Unis d'Amérique, 1995.

<sup>72</sup> Andy Wachowski, Larry Wachowski, *Matrix* (136 min.), Warner-Village Road Show Pictures, États-Unis d'Amérique, 1998.

<sup>73</sup> « Matrix happening, les mécanismes narratifs de la saga Matrix », article consulté pour la dernière fois en août 2006, sur le site : [www.matrix-happening.net](http://www.matrix-happening.net)

<sup>74</sup> Cet éphémère site de YB, véritable plate-forme de discussions déjantées entre amis et confrères proches de l'ex-chroniqueur (entre autres thèmes : « Faut-il sauver ou se sauver d'Algérie ? ») naît avec la sortie de *Zéro mort* et ne survivra pas longtemps à sa réception. Dans le cercle plus restreint des amis de YB à Alger, on n'hésite pas à considérer l'écrivain comme un mégalomane et on ne comprend peut-être pas cette violence contre l'Algérie, dont il dit n'avoir plus rien à dire après ce roman : « Moi, comme on le sait, j'ai tranché. Je me suis sauvé d'Algérie en attendant que les conditions soient réunies pour qu'on puisse la sauver. » Lire à ce propos, l'article, au titre évocateur de l'état d'esprit de l'ex-chroniqueur, d'Arnaud Viviant, « Yassir Benmiloud, la solitude de l'écrivain algérien », *Inrocks.com*, 26 janvier 2001. Consulté pour la dernière fois en août 2006, sur le lien : <http://www.lesinrocks.com/DetailArticle.cfm?iditem=84649>

« messianique », au sentiment profond que le bien devait répondre au mal » (*E.*, p.117). En fait, ce choix du héros messianique, qui réapparaît comme une constante dans les deuxième et troisième romans de notre auteur, peut quelquefois conduire à la tentation de superposer la voix d'un des personnages à celle de YB auteur. Comme plus haut dans *L'Explication* où le narrateur pourrait être l'auteur qui s'exprime en se référant à son passage autobiographique de chroniqueur de presse dans *El Watan*. Ou encore lorsque Kamel Léon déclare : « j'écris pour niquer la matrice » (*A.*, p. 213) dans *Allah superstar*, et que l'écriture s'avère être le premier moyen de YB pour permettre à Kamel Léon de « niquer la matrice ».

Ces référentialités directes à deux films qui ont comptés pour l'auteur s'entrecroisent dans ce troisième roman : *Matrix* est explicitement désignée dans *Allah superstar* où Kayser Söze, personnage principal de *The Usual Suspects*, est cité : « La plus grande ruse de Dieu est de faire croire qu'il n'existe pas » (*A.*, p. 182). Kamel Léon, unique source d'information sur son propre itinéraire et investi de la mission du martyr, entre dans une logique qui l'amène à comprendre que « Oussama Ben Laden en vérité c'est le Messie, comme Néo quand il nique la Matrice [...] » (*A.*, p. 184) et à reconnaître : « [...] j'écris pour niquer la matrice<sup>75</sup> » (*A.*, p. 213). Dans les trois romans, le projet messianique atteint toujours des proportions englobantes, universelles, totalisantes : bien et mal s'affrontent pour régner, cosmogonie de l'univers (« l'Équation U »), système hégémonique modelant l'opinion publique.

### I-3-b- Le réel et le fictif

L'énonciation réaliste introduite sous diverses formes, textes savants, spécialistes appelés à éclairer un débat, éléments cognitifs d'une démonstration philosophique, mathématique, psychanalytique, etc., est pour Philippe Hamon un « discours ostentateur de savoir (la fiche descriptive) qu'il s'agit de montrer (au lecteur) en le faisant circuler (dans et par un récit, et, en l'accompagnant des signes les plus ostensibles de l'autorité)<sup>76</sup> ».

<sup>75</sup> Du slogan (évoqué plus tôt) « Nique la France ! » à l'objectif de « niquer la matrice ! » de *Allah superstar*, dans *Zéro mort*, les « Nique l'Algérie ! », « Nique la rime ! », « Nique l'Archevêque ! », ou encore « Nique la métaphore ! » abondent.

<sup>76</sup> Philippe Hamon, « Un discours contraint », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 142.

Ces effets d'illusion de vrai opérés par le simulacre ont pour finalité non seulement de soutenir, dès l'incipit, la crédibilité du pacte proposé par le narrateur (*E.*, p. 11), d'attester de sa bonne foi ou d'appuyer l'argumentaire qu'il avance mais aussi de troubler le lecteur en l'amenant parfois à vérifier les sources de véracité qui lui sont désignées. L'utilisation de cet effet de réel s'opère par l'essaimage d'éléments épars de la « réalité » : faits historiques (prélevés dans le passé algérien, français, des schismes islamiques), événements rapportés par la presse, interventions de personnalités ès qualité (Jacques Berque, *Z.*, p.141-145), citations de documents ou d'ouvrages, lieux publics algérois (la Présidence) ou parisien (le théâtre Trévis). Tous ces éléments — et ils peuvent être légion comme nous l'ont appris nos descriptifs des intertextes hétérosémotiques et des pratiques hypertextuelles — peuvent être considérés, pour leur choix d'introduction dans le texte par l'auteur, comme autant « d'équivalents plus purement idéologiques de certaines des représentations élaborées par la fiction romanesque<sup>77</sup> ». Cependant, il ne nous échappera pas, comme « Marc Angenot [le] remarque [...] que le simulacre, “ reproduisant la façon dont l'idéologie connaît le monde, est support-de-l'idéologie. Ce que le simulacre *manifeste* ce n'est pas le monde, mais la manière dont le sujet connaît le monde ”<sup>78</sup> ».

Nos trois romans inscrivent chacun une actualité sociopolitique en toile de fond du récit, ou du moins à son amorce. Pour *L'Explication* et *Zéro mort*, le présent algérien s'étend sur une dizaine d'années et en recouvre plus ou moins la totalité : la crise politique de 1991 ; la répression étatique et le terrorisme de plus en plus meurtrier ; les massacres de populations civiles de 1997 et 1998 ; la veille du référendum pour la « concorde civile » avec un nouveau président, Abdelaziz Bouteflika<sup>79</sup> ; la baisse des attentats

<sup>77</sup> Jacques Dubois, « L'inscription idéologique », dans Jacques Pelletier, J.F Chassay et Lucie Robert (anthologie préparée par), *Littérature et société*, Montréal, VLB éditeur, 1994, p. 238.

<sup>78</sup> M-Pierrette Malcuzyński, « Critique de la (dé)raison polyphonique », *loc. cit.*, p. 54.

<sup>79</sup> Si le sobriquet « Petit Président » devient une contrainte physique scénarisée dans *Zéro mort* (le président y est toujours décrit en train de grimper et de multiplier les appuis « pour être à la hauteur »), pour mettre encore plus en relief le caractère mégalomane d'un dirigeant élu aux allures de despote, dans la presse algérienne de 1999 et de ces dernières années, le président Bouteflika est la cible de nombreuses caricatures qui non seulement raillent sa petite taille mais aussi se moquent de son homosexualité supposée (le caricaturiste Ali Dilem dans le quotidien *Liberté* l'a toujours représenté avec des petites nattes et surnommé « Attika » comme dans la rue d'ailleurs et les stades de football, les jeunes aiment le désigner dans leurs chansons ; le chanteur Baaziz lui a dédié quelques chansons au ton pour le moins trivial). Ces plaisanteries commencent à « sentir le roussi », lorsque les attaques à l'endroit du président deviennent plus menaçantes, Mohammed Benchicou, directeur du journal *Le Matin*, publiant un livre sur le passé du président qui entame son second mandat : symptôme d'un durcissement du régime à l'endroit de la presse algérienne privée, de nombreux procès sont intentés contre des journalistes et caricaturistes, et de nombreuses condamnations

terroristes sur fond de redditions, de négociations d'amnistie et d'embellie financière pétrolière ; les conséquences socioéconomiques et sanitaires que subit une société sur laquelle tout au long de la dernière décennie ont été appliquées les mesures du Plan d'ajustement structurel (PAS, « le commandant Ali, déguisé en pauvre, promotion FMI-1994 », Z., p. 12), imposées à l'Algérie par le Front monétaire international (brutale érosion du pouvoir d'achat, aggravation de la fracture sociale, libéralisation progressive du commerce, arrêt des subventions publiques aux produits de consommation, réduction des effectifs du secteur public, dévaluation du dinar, privatisation des entreprises publiques).

Dans *Allah superstar*, la banlieue parisienne d'après le 11 septembre 2001 est une donnée sociohistorique qui conditionne certains propos du monologue mais n'en n'est pas moins intégrée à ce que nous pourrions appeler une « banlieue-abcès », une constante du malaise de la société française, ghetto où ceux que l'on a regroupés là avec leurs enfants et même leurs petits-enfants sont en grande partie issus de mouvements d'immigrations maghrébines et africains des années 1970. Sont insérés dans le récit, comme autant de perspectives d'appréhension de la vie de « cité », certains événements de la France du mouvement beur<sup>80</sup> ou d'autres beaucoup plus récents : l'assassinat du jeune Malik Oussekiné (A., p. 27) battu à mort le 6 décembre 1986, en marge d'une manifestation estudiantine, par des voltigeurs motocyclistes de la police rue Monsieur-Le-Prince à Paris ; un règlement de compte entre bandes rivales de jeunes tuant un étudiant sans histoire (A., p. 21-22) ; ou encore, dans le détail et faisant l'objet d'un digest, l'envahissement du Stade France par des jeunes en plein match amical France-Algérie le 6 octobre 2001 (A., p. 191-193).

Il peut apparaître que la référence au réel s'inscrive dans une stratégie de montage de l'amorce fictionnelle. Dans *L'Explication*, l'assassinat du Président Mohammed Boudiaf sert de départ au questionnement à propos d'une décennie de violences

---

sont prononcées. Le journal de Benchicou fait l'objet d'une suspension et son directeur, qui a écopé de deux années de prison ferme, a été libéré en juin 2006.

<sup>80</sup> Les années 1980 restent celles qui auront été marquées par ce mouvement massif de revendications et contre le racisme des jeunes issus de l'immigration. Le 3 décembre 1983, la marche beur sillonne toute la France et s'achève en apothéose à Paris. Succèdera à cette mobilisation qui ne trouvera pas d'équivalent, la création de SOS Racisme, en 1984, considérée par beaucoup comme la récupération politique de ce mouvement par le PS. Plus de vingt années plus tard, en avril 2005, se tiennent les Assises des « Indigènes de la République », mouvement dont l'appel, initié par de nombreuses associations mobilisées contre le racisme et les « affaires du foulard », choque et perturbe profondément, par son radicalisme, la gauche française. Nous verrons en III-3-c comment dans *Allah superstar* Kamel Léon exprime, « avant l'heure », de façon étonnante certains points de vue des « Indigènes ».

ininterrompues et incompréhensibles. Les circonstances mêmes de médiatisations des événements et leur nature permettent à l'imaginaire de développer une fiction de cette guerre « invisible » selon le mot de Benjamin Stora.

Le conflit commencé véritablement avec l'assassinat du président Mohammed Boudiaf en juin 1992, a construit, lui aussi, au travers de séquences dramatiques, le dévoilement de vérités successives : derrière des projets de société, religieux ou séculiers, des luttes de pouvoir entre des hommes et des clans ; derrière des luttes de pouvoirs, des enjeux économiques, et les volontés des grandes sociétés pétrolières, gazières ; derrière une violence cruelle et incompréhensible, la longue histoire d'une tradition de force à l'œuvre dans une société longuement colonisée, et dans la construction de la nation algérienne séparée de la France ...

Depuis six longues années, dans les plis d'une guerre entre militaires et islamistes se cachent d'autres guerres, décisives et confuses. Une « intrigue » à double détente. Une guerre gigogne pleine de passages sombres, de caches pourvus de double-fond, de fausses portes et de chausse-trappes<sup>81</sup>.

Dans *Zéro mort*, la trame narrative se fixe sur ces deux présupposés : les tractations, confinées au secret, que mène le pouvoir algérien avec les groupes armés et la corruption des généraux à la tête de ce pouvoir, l'un des poncifs de la conversation de la rue algérienne :

Aujourd'hui, en Algérie, l'État est le domaine privé de quelques généraux (en ce sens où ils désignent le président et choisissent la majorité des députés) non en référence à l'islam, mais en référence au rapport de forces qu'ils établissent avec la société civile. En faisant des hydrocarbures la seule source de revenus de l'État, les généraux ont rendu ce dernier économiquement indépendant de la société. La nature rentière et distributive de l'économie est un obstacle autrement plus puissant que l'islam à la démocratisation des institutions. Mobilisé comme ressource et comme vecteur de contestation, celui-ci est utilisé par la majorité des administrés pour une plus grande participation politique au champ de l'État<sup>82</sup>.

Mais peut-être l'alibi fictionnel assoit-il son plus grand effet de crédibilité là où réside le simulacre d'une fiction montée à partir des pièces mêmes d'un réel sujet à conjectures. Il nous semble que la réussite de la construction de ce qui se trame dans *L'Explication* réside dans ce savant mélange, très troublant, de données prélevées dans l'actualité même du chroniqueur YB. Tout en laissant le soin de l'analyse de l'émergence d'une signature à la fin du dernier chapitre (dans la section III-3-a), nous voudrions reprendre, ici, l'étonnant coup médiatico-politique et éditorial (prémédité ou non) qui préside à la publication de ce premier roman de YB. Roman qui dès l'incipit se propose

<sup>81</sup> Benjamin Stora, *Algérie, formation d'une nation* suivi de *Impressions de voyage*, Biarritz, Atlantica, 1998, p. 38.

<sup>82</sup> Lahouari Addi, *Les Mutations de la société algérienne. Famille et lien social dans l'Algérie contemporaine*, Paris, La Découverte, 1999, p. 218.

d'offrir, confondue en une seule et même version de faits concourrant à la même histoire, une triple « explication » : celle de la disparition de YB, celle de l'assassinat du président Boudiaf et celle, jusque-là tenue pour impossible, du meurtre d'innocents.

En novembre 1997, alors qu'il fait l'objet d'une convocation au Parquet d'Alger avec le directeur de publication d'*El Watan*, pour sa chronique du 29 octobre précédent, YB, alias Yassir Benmiloud, disparaît mystérieusement pour ne réapparaître que trois jours plus tard. Durant cette période un important battage médiatique s'empare de la presse algérienne et de nombreux médias français, inquiets du sort du chroniqueur qui aurait peut-être été enlevé par les autorités algériennes. Quelques semaines plus tard, YB s'envole pour Paris où il vit désormais en exil et publie, sous son acronyme, le premier ouvrage de son « triptyque<sup>83</sup> », son recueil de chroniques, puis son premier roman *L'Explication*.

Les circonstances de cette disparition demeurent encore aujourd'hui floues : l'ex-chroniqueur vedette n'a jamais voulu sacrifier cet épisode à la confiance et il apparaît que ceux qui pourraient en partager le secret respectent tout autant strictement cette réserve. Le 6 novembre 1997, *Le Soir d'Algérie*<sup>84</sup> annonce que le chroniqueur (dont il révèle l'identité civile) est porté disparu depuis la veille à 14 heures aux abords du Tribunal d'Alger<sup>85</sup> : l'édition du jour d'*El Watan* arbore un bandeau noir sur l'espace habituel consacré à la chronique, et des titres de la presse algérienne et française reprennent l'information. Alors que l'ensemble des commentaires de la presse privée en Algérie amplifiée par des commentaires français laisse croire à une action d'intimidation de membres de la haute hiérarchie militaire soutenant le président<sup>86</sup>, la réaction officielle des autorités algériennes (le ministère de l'Intérieur et la Présidence) est rapide et se dégage vivement de toute responsabilité. Ces dernières n'hésitent pas, d'ailleurs, à accuser le chroniqueur d'avoir lui-même fomenté un « coup médiatique ». Plusieurs mois plus tard, dans son *Algérie, Rapport 1998* (Paris, 1999), Reporters sans frontières expliquera que :

---

<sup>83</sup> Est nommée « triptyque algérois » la série de publications chez J-C Lattès : *Comme il dit lui*, *L'Explication* et *Zéro mort* (2001).

<sup>84</sup> L'article du *Soir d'Algérie* du 6 novembre 1997 est repris mot à mot par YB dans *L'Explication* (E., p. 13).

<sup>85</sup> « Ils avaient grillé mon pseudonyme comme si j'étais donné pour mort » (E., p. 13).

<sup>86</sup> Il s'agit du président Liamine Zéroual, qui annoncera le 11 septembre 1998, la tenue d'élections présidentielles anticipées et quittera son fauteuil le 27 avril 1999.

Yassir Benmiloud est « enlevé » par quatre hommes en civil, des agents des services de renseignements algériens. [...] En réalité, Yassir Benmiloud a été « mis au vert » par la « sécurité militaire » dans le cadre de négociations entre le chef des services de renseignements et le président de la République, principale cible de la chronique du journaliste. Il réapparaît le 8 novembre, mais refuse de livrer les secrets de sa mystérieuse disparition.

Entre temps, le fait que le jeune homme ait réapparu sain et sauf semble avoir rendu caduque tout questionnement sur ces trois jours d'éclipse<sup>87</sup>.

À écouter les discussions qui animent durant cette période la corporation, c'est l'incertitude qui domine quant à l'une ou l'autre version des faits, tout commentaire ne pouvant du reste être étayé de preuves. Au sein des rédactions algéroises (groupées pour la plupart à la Maison de la Presse), alors que l'on soupçonne aussi le journaliste de s'être évanoui de son propre chef, par peur, la version de l'enlèvement par les services de sécurité ou un clan du pouvoir circule dans les conversations. En fait, peu de journalistes connaissent physiquement YB qui ne se présentait d'ailleurs que très rarement en personne à *El Watan*, faxant le plus souvent ses billets de chez lui. Au vu du ton virulent des chroniques et soupçonnant toujours par ailleurs « le pouvoir » de quelque mauvais coup, le scénario d'un clan se vengeant d'un autre en lui faisant porter le chapeau d'un kidnapping est tout autant évoqué.

Deux consœurs plus proches de YB (l'une ayant fréquenté le même lycée que lui, l'autre l'ayant employé dans sa rubrique culturelle quelque deux années auparavant) proposent une lecture plus précise des événements : selon elles, le scénario de la disparition volontaire correspondrait le mieux à la personnalité et à l'intelligence du jeune homme. Les soupçons des jeunes femmes sont ravivés par la visite qu'il aurait rendue à l'une d'elle, le 3 novembre 1997. Le voyant angoissé surtout par ce qui, selon lui, pouvait arriver à sa mère s'il n'obtempérait pas<sup>88</sup>, l'amie lui aurait prodigué les conseils suivants : médiatiser de la façon la plus urgente et la plus large possible les menaces dont il était l'objet. Le jeune homme qui aurait rencontré, à deux reprises, seul, un responsable

<sup>87</sup> En Algérie, « Disparu » signifie n'avoir jamais « réapparu » même sous forme de cadavre. « Les disparus » de cette période, d'ailleurs, sont une liste de personnes enlevées, au nombre de plus de deux milliers que les familles s'échinent à retracer en accusant les autorités d'être responsables de ces enlèvements (on parle d'ailleurs des mères algériennes des Disparus comme des « Mères de la Place du 1<sup>er</sup> mai »).

<sup>88</sup> Dans l'interview qui paraît au début de *Comme il a dit lui*, YB explique les pressions exercées à son encontre pour qu'il rédige à Tewfik des excuses : tout en tentant d'influencer la mère pour qu'elle demande à son fils « d'être plus raisonnable », il est signifié au fils qu'un « accident » pourrait tout aussi bien menacer la mère.

militaire<sup>89</sup> préposé aux journalistes, temporisait pour ne pas rédiger et publier, à la place de sa chronique, la lettre d'excuses pour propos diffamatoires qu'exigeait le général Tewfik. Selon ses deux consœurs, YB aurait finalement réussi à se sauver de ce mauvais pas en braquant les projecteurs sur son sort de victime potentielle : en accusant ses bourreaux virtuels prématurément, il se serait, par anticipation, prémuni de toute atteinte à son encontre.

Une telle version de la disparition tranche par son pragmatisme et son audace avec celle qui relate que YB aurait été « mis au vert » par « la sécurité militaire » « dans le cadre de négociations entre le chef des services de renseignements et le président de la République, principale cible de la chronique du journaliste ». Si cette hypothèse de RSF s'avérait juste, ce serait bien la première fois, en Algérie, qu'un clan du pouvoir jouerait les anges gardiens de peur qu'il n'arrive quelque chose à un journaliste. Cette expression redondante « mis au vert », qui a beaucoup été utilisée en Algérie durant cette période par et pour YB<sup>90</sup>, montre à quel point le fait que le chroniqueur a survécu à cet épisode est directement lié à la protection même (« au vert » fait écho à villégiature) dont il a bénéficiée (ou qu'il s'est lui-même octroyée) et que c'est précisément cette disparition qui lui aurait permis d'échapper au pire.

Par ailleurs, s'il est important de rappeler la crédibilité dont jouissent les rapports de RSF en général, il semble tout aussi crucial de préciser que ces rapports globalement plausibles de par les dénonciations légitimes qu'ils alignent au fil des déficits de libertés d'expression qu'ils recensent, restent tout de même de l'ordre de la conjecture sur certains détails qu'ils rapportent. Dans *L'Explication*, YB fait référence, sur un mode ironique, à la promptitude avec laquelle, habituellement, RSF, ONG perçue à Alger comme soutenant les milieux « réconciliateurs<sup>91</sup> », « n'a jamais cru à l'indépendance de la presse algérienne » et réagit toujours moins par « connaissance de cause », « plus par automatisme idéologique » (*E.*, p. 15).

<sup>89</sup> Le colonel Hadj-Zoubir, cité nommément dans *L'Explication* (*E.*, p. 126), est une « interface » de la DRS (Département du renseignement et de la sécurité, ex-Sécurité militaire), connu de nombreux journalistes algérois.

<sup>90</sup> YB : « Je me suis mis au vert, en 1993, à Paris, quand les assassinats se sont intensifiés » (*C.*, p. 17) ou encore, Thierry Oberlé, journaliste au *Figaro* : « Selon la deuxième [hypothèse] vous avez été mis au vert par un clan du pouvoir qui craignait que l'autre camp ne se débarrasse de vous et ne fasse porter le chapeau à ses rivaux. » (*C.*, p. 24)

<sup>91</sup> Dont YB n'est pas un grand sympathisant pas plus qu'il ne se montre d'ailleurs « éradicateur » puisqu'il explique son désaccord avec l'arrêt des élections de décembre 1991.

Le fait que la sélection des chroniques pour publication ait été réalisée par Khaled Melhaa, secrétaire général de la section FIJ Algérie (Fédération internationale des journalistes, plus neutre quant au conflit entre les islamistes et les autorités), permet de croire à une distance entretenue par YB vis-à-vis de RSF qui confirme d'ailleurs que le chroniqueur ne lui a pas fait de confidences à propos de sa disparition. Nous noterons que l'ouvrage très fouillé de El-Hadi Chalabi, *La Presse algérienne au-dessus de tout soupçon*<sup>92</sup>, qui met en lumière les rapports entre les journaux algériens et les autorités dans la même période de 1996 à 1998, omet quant à lui complètement, cet épisode de disparition de YB. Comme si dans cette équation qui aurait tout à fait pu être de l'ordre de la donnée politique, où l'inconnue (la disparition) est romancée dans *L'Explication*, tout commentaire du fait réel et toute analyse de l'événement étaient rendus impossibles par l'effet même de la fiction qui s'en est emparé. Parce que le journaliste est réapparu et n'a pas parlé de sa disparition (ou plutôt qu'il n'en a parlé que dans une fiction), toute réflexion politique à son propos prend le risque de se perdre en pures allégations.

Aussi, après coup, l'épisode se trouve-t-il, tour à tour, grossi en France et minoré en Algérie, central pour justifier la publication du recueil des chroniques, vidé de sa signification dans la réalité algérienne, dramatisé dans le roman. La disparition de YB, par le silence même dans lequel elle a été et reste tenue, et la fictionnalisation dont elle a été exclusivement l'objet, serait d'emblée privée de son impact politique : amputée de sa dimension « réelle », elle se trouverait reléguée dans un domaine relevant davantage de la construction.

Et cette édification laisse apparaître certains de ces éléments constitutifs lors de la comparaison entre les potins recueillis auprès des consœurs de YB, des bribes tirées de la fiction elle-même manipulant ces événements réels et la version du rapport de RSF. Des croisements s'opèrent ainsi : le potinage s'avère intégré dans le cœur de la fiction (YB s'est rendu deux fois à la caserne militaire, seul) et la fiction reprise et grossie par RSF (quatre hommes au lieu de trois pour « l'enlèvement » ; une lettre d'excuse pour « les trois dirigeants du pays », au lieu d'une lettre « au seul général Tewfik », *E.*, p. 125).

Enfin, les deux publications *Comme il a dit lui* et *L'Explication* — dont nous avons déjà souligné le lien (voir la section I-1-c), en relevant l'existence de mots transitionnels faisant jouer une intertextualité interne qui remonte au paratexte du recueil

---

<sup>92</sup> El-Hadi Chalabi, *La Presse algérienne au-dessus de tout soupçon*, Alger-Paris, Ina-Yas, 1999.

et sur lequel nous reviendrons à la fin de cette étude — sont troublantes en raison d'une articulation volontaire (ou du moins qui apparaît comme telle) entre ce qui y est présenté, respectivement, comme « réel » et ce qui est fictif : tout en plaçant la disparition en point nodal d'un ensemble discursif et narratif, le mystère à son sujet reste préservé et entier. Dans le roman, en dépit du titre qui apposait l'exposition éminente, transparente de ce qui ne pourrait qu'être interprété par l'auteur — non seulement la crise algérienne mais inhérente à celle-ci, tributaire et inséparable d'elle, la disparition de YB lui-même — le narrateur s'interroge tout de même dans l'excipit : « Des élucubrations ? Une parabole ? Mais toute explication est une interprétation. Si je suis devenu fou, écoutons alors d'autre " fous " » (*E* p. 157).

Alors que par sa désignation déterminée, définie, singulière, unique cette « explication » en abyme est le propos même du narrateur tout au long du récit, sa relativisation à la fin du roman, en « interprétation » certes, partagée et illustrée par d'autres (le chef du parti communiste algérien et l'ancien membre d'un groupe armé) la transforme en construction : un glissement a eu lieu du « faire connaître la cause de quelque chose<sup>93</sup> » au « proposer un sens à quelque chose<sup>94</sup> ». Fruit d'un raisonnement politique ou du constat d'un « acteur » du maquis, l'explication n'en devient pas moins cette valeur inconnue, interprétée, trop grosse, trop visible pour être mieux définie, plus crédible en quelque sorte.

### I-3-c- La posture ironique

L'on finit les trois romans en ayant la sensation d'avoir été manipulé : est-ce parce que notre vigilance de lecteur n'a pas suffisamment été aux aguets d'entrée de texte ? Peut-être s'est-on laissé mettre hors jeu, à défaut de s'y être pris, au jeu : comme si la première posture à laquelle il fallait échapper était la passivité, lorsque, d'emblée, le texte ne laisse aucune prise sinon celle de prendre ce que nous donnent, quand elles le veulent bien, les premières voix qui l'ouvrent.

C'est que, entre autres, ces trois textes ont en commun une vitesse d'embrayage qui prend de cours — de nombreux indices échappent sans doute à une attention sollicitée de toute part — et dont la première logique est de poser les jalons de l'ensemble du roman. Mais en quoi consisterait ce jeu duquel rester au dehors voudrait dire ignorer les

<sup>93</sup> Alain Rey (dir.), *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, tome I, *op. cit.*, p. 1370.

<sup>94</sup> *Ibid.*, tome II, p. 1866.

aboutissants d'une manière de conter et de présenter les faits ? Et qu'est-ce qui empêche, de fait, de comprendre ce qui « arrive » et nous arrive en tant que destinataire au moment où cela survient ? La réponse, même partielle à ces questions, semble résider dans l'une des autres caractéristiques communes de ces trois romans de YB, aspect qui donne tout son intérêt à notre étude de leur polyphonie : le ton qu'ils adoptent d'entrée de jeu (et dont ils ne se départiront pas dans tout le corps du récit). De l'ironie y est distillée dès leur incipit et si d'autres formes<sup>95</sup> de non sérieux travaillent les romans (notamment *Zéro mort* et *Allah superstar*), nous nous attacherons à cette composante d'écriture dans la mesure où elle présente bel et bien un conditionnement dans la lecture du texte. L'ironie « provoque, elle, le sourire, elle sollicite la raison pour une démarche dialectique dont le point d'aboutissement n'est pas nécessairement connu d'avance<sup>96</sup> » ; elle exigerait par ailleurs, pour être un temps soit peu saisie, au moins trois compétences du lecteur : linguistique, générique et idéologique<sup>97</sup>.

Selon Claude Duchet, la première ligne ou la première page du roman est essentielle à analyser car lieu d'embranchement de la fiction :

La façon dont le sens va se frayer passage engage l'idéologie du texte. Ici l'énonciation se fait dénonciation. Le texte grince, dévoile son montage, laisse entendre les voix de l'arrière-fable qui recouvrent ou même annulent non les mots mais la substance du récit qui devient du rien visible<sup>98</sup>.

Philippe Hamon ne fait qu'appuyer Duchet quand il souligne qu'il est fructueux de se pencher sur l'incipit du roman pour y étudier l'ironie :

Dans tous les cas, les signaux d'ironie auront avantage à apparaître dès l'incipit (par symétrie en clause tout autant mais aussi sur les marges et le cadre du texte — paratexte — et/ou encore dans toute l'intrigue du texte lui-même en une sorte d'autoréflexivité globale et permanente du texte) soit par thématisation et polarisation (l'un des personnages principaux du récit sera présenté dès les premières lignes comme spirituel [...]), soit par délégation, à un personnage de conteur « spirituel », de la narration elle-même, comme dans la nouvelle à enchâssement. L'affichage d'une thématique ironique a donc, toujours, et c'est ce que négligent trop d'analyses littéraires, une fonction narrative globale de suspens du sens, de construction d'un horizon d'attente problématique. En témoignent les incipit<sup>99</sup>.

<sup>95</sup> Nous pensons aux catégories mises en exergue par Pierre Schoentjes dans *Poétique de l'ironie*, *op. cit.*, p. 217. Dans cet ouvrage il attribue à la satire « une [fonction] militante, une intention moralisatrice », à l'humour et au comique une provocation du rire qui « [anesthésie] l'esprit » et au cynisme, « [la destruction des] lieux communs que mine l'ironie mais sans proposer d'alternative, [renvoyant] toutes les vérités à dos et satisfait des ruines qu'il laisse derrière lui ».

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>97</sup> Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Livre, 1996, p. 71.

<sup>98</sup> Claude Duchet, « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *loc. cit.*, p. 13.

<sup>99</sup> Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire*, *op. cit.*, p. 82.

L'ironie verbale en tant que trope est à l'œuvre dans les trois romans ; elle peut être ouverte et locale, elle opère selon un renversement sémantique presque mécanique, exprime le contraire, est antiphrastique, se déchiffre aisément et tient peu de place dans le discours<sup>100</sup>. Mais dans l'examen des trois incipit auquel nous aimerions nous prêter ici, c'est l'ironie en tant que figure qui sera favorisée : celle qui exprime autre chose, est diffuse, plus difficile d'accès parce que, au lieu de permuter simplement le sens des mots, elle repose sur une contradiction plus générale. Elle se rapproche de l'allégorie et comme cette figure, elle exprime autre chose que ce qu'elle semble dire<sup>101</sup>.

Dans les incipit de *Zéro mort* et de *Allah superstar*, contrairement à celui de *L'Explication* sur lequel nous nous proposons de nous attarder, le ton ironique est une sorte d'introduction au genre même du récit et d'écrit que le destinataire va pénétrer. Dès les premières phrases de *Zéro mort*, le décor est planté et un avant-goût de spectaculaire, de voyeurisme, de suspens s'impose.

Youssef Sultane est planqué à l'angle d'une rue d'Alger. Au bout de son bras gauche, une main. Dans cette main, un pistolet automatique. La cible vient de pénétrer dans la zone de tir. La cible n'est autre que l'archevêque d'Alger. Oui, Monsieur. Ça commence fort. Youssef parviendra-t-il à envoyer ad patres le plus prestigieux Croisé d'Algérie ? Sultane entrera-t-il dans l'Histoire de l'Islam par les égouts ? Brian divorcera-t-il d'avec Nina pour épouser Victoria, son premier amour ? (Z., p. 11).

Et c'est à un rapport frontal au lecteur mêlant familiarité (« Oui, Monsieur »), agressivité et un rien d'impatience que les trois questions semblent renvoyer : énoncées dans un ordre qui fait fi de la vie (et de la mort) et place au même plan un destin messianique et l'issue d'une liaison sans surprise pour une génération de spectateurs fidèle à une génération d'acteurs jouant le même feuilleton toute leur vie<sup>102</sup>, ce ton est dans le rythme même de *Zéro mort* que l'auteur impose d'emblée. En fait, dès les premières lignes, l'ironie réside dans un montage scénographique qui informe d'emblée sur l'organisation de l'ensemble du texte : ce dernier passera du coq-à-l'âne, brassera l'extrêmement grave et le futile, et la seule place du spectateur sera celle que lui assignera la caméra placée selon le bon vouloir de Monsieur Loyal présentant son cirque médiatique.

<sup>100</sup> Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, op. cit., p. 84.

<sup>101</sup> *Idem.*

<sup>102</sup> Le feuilleton en question est sans doute la production américaine *Les feux de l'amour*, diffusé sur TF1 durant toutes les années 1990 (où les acteurs vieillissent en campant des personnages qui prennent de l'âge, comme eux) et que les Algériens, les femmes surtout, suivent religieusement tous les jours à 13 h, grâce à la retransmission par antenne parabolique (le feuilleton sera à nouveau pris en exemple dans *Allah superstar*).

Dans *Allah superstar*, le flux verbal démarre pour ne s'arrêter qu'à la page 264, soit plusieurs pages après l'explosion. Il draine dès l'incipit son lot de mots d'alerte, néologismes ou marqueurs médiatiques (la mode, El-Qaïda, « jeune d'origine difficile », racisme, la guerre d'Algérie, 11 septembre, « les juifs »), ses répétitions, ses prétérations, sa simplification du monde (« réel »), ses écarts de langues et de sens :

Moi ce que je veux c'est soit star de cinéma, soit comique à la mode, soit au pire animateur populaire avec Télé 7 jours. Mais pour les Arabes c'est plus facile d'entrer à El-Qaïda qu'à TF1 à cause des quotas. Alors moi en tant que jeune d'origine difficile j'ai l'horizon bouché au niveau artistique. Je dis pas ça pour embêter la France comme quoi elle est raciste et tout, c'est juste qu'on est là et on dirait qu'elle regrette à cause qu'on lui a fait la guerre d'Algérie ou quoi. De là à dire le 11 septembre c'était bien, non. D'abord c'était super mal filmé et après si ça se trouve c'est les juifs, enfin de toute façon moi je suis contre la politique, je dis juste qu'en France, point de vue stars arabes, on dirait que rien que Jamel Debbouze il mange à sa faim. Smaïn aussi c'est vrai, mais lui il a un restaurant on m'a dit. (A., p. 9-10)

Pas de verbe être dès les premiers mots du roman : « Moi ce que je veux c'est soit [...] », ou un « être », « soit », qui n'est pas l'impératif que l'on croit entendre mais seulement un passage vers des alternatives. Le verbe « être » arrive plus tard « moi je suis contre », résumant somme toute une posture ontologique du héros ! La prétération « moi je suis contre la politique », véritable leitmotiv du roman, affirme quant à elle, d'ores et déjà, la nature d'un discours qui s'occupera bel et bien des affaires de la cité, de l'État, de ses concitoyens. Mêlant actualité (le 11 septembre 2001), histoire (la guerre d'Algérie) mais aussi conjoncture internationale (le conflit israélo-palestinien), deux genres de comique s'affronteront dans ce monologue. Le choix, affiché d'emblée au profit du premier, l'est dans une posture d'ironie livrée elle-même sur ce mode qui diffuse la différence infuse, presque générationnelle, entre un Jamel Debbouze (s'assumant franco-arabe) et un Smaïn (accusé d'avoir longtemps joué « l'Arabe de service »).

Faisant jouer des accumulations et des juxtapositions qui convergent vers une échelle plus grande que celle du paragraphe, quelquefois à l'échelle de l'ensemble du texte, l'ironie qui sous-tend et incipit multiplie déjà les cibles, les dissonances, les complices éventuels, les contradictions : la voie du texte sera aussi cette voix-là qui se présente, explique, justifie, dément et s'adresse à un destinataire prêt à l'entendre et à concevoir successivement des représentations énoncées au travers de prismes formants et déformants, projetant valeurs, chances, visions de l'histoire et de l'autre.

« Mais pour les Arabes c'est plus facile d'entrer à El-Qaïda qu'à TF1 à cause des quotas. Alors moi en tant que jeune d'origine difficile j'ai l'horizon bouché au niveau

artistique » : cette voix démontre aussi dès le début, par l'opposition (mais) et la conséquence (alors), que ce qui se dit peut être entendu à la lettre, au premier degré, à l'aune de réalités sociales impitoyables ou fondu enchaîné avec les conséquences comiques, funestes ou déstabilisantes que cela peut entraîner. L'ironie qui perce du premier raisonnement de Kamel Léon contient de la logique, comme sa trajectoire qui l'amène de sa première à sa dernière performance, sur scène : il finira comme s'il était à El Qaïda pour le spectacle.

Dans *L'Explication*, l'incipit pourrait être subdivisé en quatre parties chargées d'amener un à un les trois éléments de justification du récit : les circonstances troubles de l'assassinat du Président Boudiaf et les suites louches du procès de son assassin qui n'était autre que l'un des officiers chargés de sa sécurité ; l'introduction par le narrateur de son engagement « à travers cette affaire, [à] révéler une vérité bien plus vaste encore » (*E.*, p. 11) ; le rappel d'un questionnement qui met mal à l'aise tous ceux qui suivent l'actualité algérienne où il n'est trouvé aucune explication, par exemple, aux assassinats de bergers, « crime sans raison par excellence, puisque leur troupeau avait été retrouvé intact » (*E.*, p. 12) ; enfin, le rappel par le narrateur de ce questionnement à propos du sens d'une barbarie qui n'en aurait pas (sous la forme de la réécriture d'un intertexte sur lequel nous reviendrons à la fin de cette étude) et le pacte de lecture qu'il propose au destinataire en partant d'un présupposé : « cet assassinat [celui de Boudiaf] est *tous* les assassinats ; il met en scène les quelques hommes qui forment ce que j'ai fini par appeler le Cabinet noir, ce centre occulte du pouvoir réel en Algérie. J'eus affaire à l'un de ces hommes durant la nuit du 5 au 6 novembre 1997. Et depuis, cette nuit ne s'est toujours pas dissipée [...] » (*E.*, p. 12).

Dans ce début de récit homodiégétique porté par un narrateur autodiégétique, nous intéressons un changement d'énonciation qui s'opère par trois fois vers la première personne du pluriel : dans les deux premiers paragraphes du roman, on passe d'un récit à la troisième personne (« il » ou « ils ») désignant le « président Boudiaf », les experts, « Boumaârafi » ou « le sous-lieutenant » à un « nous » : « Il est vrai que nous n'étions qu'à l'aube du conflit et que la stratégie terroriste cherchait encore ses marques [...] » (*E.*, p. 10). Alors que le troisième paragraphe du roman reprend la description des faits à la troisième personne, dans le quatrième resurgit ce « nous » : « Nous venions d'inventer le complot subalterne » (*E.*, p. 11). Dans le cinquième paragraphe de ce début de récit, la

première personne apparaît, « Je reviendrai sur ces faits... » (*E.*, p. 11) mais dans le sixième paragraphe ce « je » se fond dans un « nous » collectif : « Il y eu un silence, puis nous changeâmes de sujet [...] » (*E.*, p. 12).

Le récit présente pourtant une trajectoire individuelle de l'ordre de l'initiation : YB s'approche progressivement de la « vérité » au fur et à mesure des révélations qui lui sont faites par Abdeslam, le père Jean-François, l'homme qui « se repent [...] d'avoir [...] cédé aux sirènes ésotériques du millénarisme » (*E.*, p. 131), l'ange Hawaz. Un « je » s'y épanouit, comme seul locuteur apparent et comme unique témoin et acteur d'une triple explication. Dans l'incipit, ce « nous » intrigue d'autant plus que la dernière phrase du roman reprend un « nous [...] tous » édifiant (sur lequel nous nous attarderons à la fin de cette étude). En fait, nous percevons dans ce changement de personne, et ce qui l'accompagne, de l'ironie : elle s'y exprime en englobant trois situations collectives vécues par les Algériens de cette Algérie spécifique des années 1990, sous la forme d'une distanciation, d'un décalage et d'une tension. Trois spécialités dans lesquelles excellerait les compatriotes de YB et lui-même puisque, tous incorporés dans une « unité nationale », un « nous » pris dans toutes les connotations d'un particularisme auquel on n'échapperait pas.

Introduit par une concession, « [...] Il est vrai », dans le premier passage, le « nous » participe d'un commentaire à rebours sur les propos de Boumaârafi (l'assassin de Boudiaf) et à propos des dégâts d'abord humains occasionnés par les GIA plusieurs années après cet assassinat, geste « fondateur » du chaos algérien<sup>103</sup>. L'expression « cherchait ses marques » dévoile un tâtonnement quasi sportif qui tranche avec un sujet, « les GIA », dont la seule stratégie semble avoir été de massacrer sans distinction aucune le plus de civils possible. Ce « nous n'étions qu'à l'aube du conflit et [...] la stratégie terroriste cherchait encore ses marques [...] » s'avère une sorte d'écart qui renvoie à une interprétation implicite de ce conflit précisément. Elle impliquerait que l'assassinat de

---

<sup>103</sup> Alors que les « réconciliateurs » considèrent Boudiaf comme un opportuniste (auquel avaient fait appel les hauts responsables de la hiérarchie militaire pour gérer la crise de l'après arrêt des élections et le départ de Chadli Bendjedid) et responsable du radicalisme d'une frange des islamistes suite à l'ouverture de camps d'emprisonnement dans le sud de l'Algérie dans lesquels ont été internés tous ceux soupçonnés de soutenir le FIS, les « éradicateurs » le considèrent comme l'homme providentiel qui aurait pu sauver le pays, notamment en s'attaquant à une grosse affaire de corruption impliquant de hauts responsables de la hiérarchie militaire, « l'affaire Belloucif » (raison pour laquelle il aurait d'ailleurs été éliminé selon le MAOL).

Boudiaf a été beaucoup plus qu'un « acte isolé<sup>104</sup> » : le fait qu'un officier venant de tuer le président algérien exprime tout haut ses doutes sur l'incompétence des islamistes (« Ce ne sont pas les barbus en djellaba qui auraient fait ce que j'ai fait », *E.*, p. 10) pour un tel acte, attesterait que seul un homme de sa trempe en a été capable ou que seuls les membres de la hiérarchie militaire ont été susceptibles d'une telle audace en commanditant le geste. Pour le contenu de la fiction comme pour les faits « réels », cette réaction de Boumaârafî (dont la presse algérienne s'est fait l'écho en son temps) prouverait ou qu'il n'était que l'exécutant d'un ordre ou qu'il a agi de son propre chef. Sans permettre de trancher entre les deux explications, la concession, « Il est vrai... », reconduit l'ambiguïté qui, de toute façon jusqu'à aujourd'hui, n'est pas levée en Algérie : la « stratégie terroriste cherchait encore ses marques », jusqu'à ce que les hommes à la tête du pouvoir lui en trouvent ou peut-être cherchait-elle ses marques en paraissant ne les avoir jamais trouvées, usant de la frappe aveugle comme seule marque stratégique...

Toujours lié à l'assassinat du Président Boudiaf, le second passage au « nous » désigne plutôt un lien atavique et aliénant producteur d'absurde et de faux-semblant y compris criant de vérité : « [...] Nous venions d'inventer le complot subalterne [...] » (*E.*, p. 11). Dans l'oxymoron qui réduit à la seule échelle des lampistes la responsabilité d'un crime d'État, que la rue d'ailleurs dénonce, « ils ont tué Boudiaf », YB glisse encore, ironique, une sorte de concession du bon sens : véritable expression du décalage entre ce à quoi la justice algérienne a « abouti » et ce à quoi tout le monde croit, une nouvelle invention nationale bien algérienne a surgi, non dénuée de la responsabilité collective qu'elle porte néanmoins.

Enfin, le troisième passage au « nous », plus restreint dans sa désignation, regroupe une corporation, des « amis journalistes tous plus informés les uns que les autres » (*E.*, p. 11), dont le seul recours est le silence ou la diversion, seule issue individuelle pour se sortir de la tension qu'implique l'absence de réponse au pourquoi (pour quoi) les assassinats de bergers<sup>105</sup>. Ainsi, ce « nous », dans lequel nous percevons autre chose que le discours explicite, émerge-t-il en donnant à entendre un discours

<sup>104</sup> YB reprend à la fin du récit, l'explication détaillée publiée par le MAOL sur l'élimination de tous les témoins gênants qui auraient pu compromettre la haute hiérarchie militaire (*E.*, p. 143-144), il redonne par ailleurs de nombreux éléments publiés par la presse de l'époque sur cette affaire dite « l'affaire Belloucif » (*E.*, p. 137-138).

<sup>105</sup> L'allusion au berger et au troupeau, nous le verrons en dernière partie, participe d'une intertextualité interne à l'œuvre.

dédoublé, à double sens, écho d'un autre discours, d'un discours implicite que Philippe Hamon nomme discours « à double valeur », dont la visée « n'est pas strictement et uniquement informative mais évaluative<sup>106</sup> » et dont la voix est bien audible à plusieurs reprises dans *L'Explication*, et cela dès l'incipit.

Chacun des trois romans, au rythme de son récit et dans l'espace privilégié de sa fiction, érige des illusions de vrai qui participent à la construction du simulacre tandis qu'un vent de manipulation souffle aux oreilles du lecteur qui ne parvient qu'à distinguer, dans un premier temps, une voix narrative, faussement univoque. Reliés entre eux par un schéma organisateur commun et une intertextualité interne, ils utilisent des bribes de l'actualité sociale algérienne et française pour nourrir chacun leur histoire. Ils s'approprient des discours de toutes sortes, mettent en scène les figures du témoin unique et du héros messianique dont les trajectoires laissent filtrer des représentations de conjonctures politiques particulières. En retravaillant et transformant des langages littéraires et des intertextes hétérosémiotiques, en distillant une ironie diffuse dès leur incipit, les trois romans accumulent en fait les lectures possibles. Il est certainement fructueux de se demander si les recyclages à découvert, repérables à la surface du texte, puis incorporés au récit n'offrent pas simplement une première strate de signification dans un processus plus complexe. Au-delà des apparences et en raison même du fait de se situer sur le terrain du non-sérieux, l'utilisation de stéréotypes articulerait-elle un mouvement d'opposition qui casse la référence au réel et s'érige contre des systèmes de pensée ? La légende, le conte et la farce sont-ils à même d'exprimer une déconstruction du réel, une désaliénation de la réalité indicible ? C'est en questionnant la fonction jouée dans le texte par certains recyclages que nous parviendrons à cerner l'enjeu de leur interprétation.

---

<sup>106</sup> Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire*, op. cit., p 28.

## CHAPITRE II

Stratification des significations : évidence et indécidabilité

## II-1- Le stéréotype et ses dessous

### II-1-a- Cliché repris

Au début tout est simple. Ou plutôt cela le paraît, peut-être en raison de l'accès à l'histoire, facilité par l'usage de poncifs, de pistes reconnaissables qui permettent de croire qu'on a très vite identifié où veut en venir le narrateur. Ce qui contribue à embrayer la fiction, trame ou personnage, nous semble suffisamment connu pour tenir la cohérence de la structure narrative ou l'épaisseur des rôles campés. Dans les trois romans, pourtant, l'introduction des stéréotypes alimentant les récits s'avère répondre à des impératifs dépassant l'utilité immédiate de l'habillage fictionnel : le terroriste barbare et analphabète ou le beur comique, par l'exacerbation même de leurs traits caractéristiques, sont des caricatures<sup>1</sup> qui renvoient à un imaginaire en partage dans les sociétés algérienne et française.

L'un serait au mieux le fruit de l'école algérienne au pire le résultat de sa non-fréquentation de l'école (Z., p. 15-16),

La réaction n'a d'ailleurs pas tardé puisque des pans entiers de cette jeunesse formée dans les écoles algériennes, sont allés chercher dans des cultures étrangères ou dans des mythes, la nourriture de leur mémoire et de leurs âmes. Les uns dans un envoûtement sans bornes à l'égard d'idéologies religieuses souvent importées, les autres considérant qu'il n'y a de culture qu'occidentale ou orientale et partant, que l'Algérie n'a rien à proposer à sa société, ni encore moins à l'humanité.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Sultane et ses amis du GIA accumulent en effet les contre coups de la pauvreté : anciens pensionnaires de maison de redressement, drogués, victimes, jeunes, d'abus sexuels, dealers, violents, repris de justice...

<sup>2</sup> Djilali Sari, citant le sociologue M'hamed Boukhobza dans *La Crise algérienne économique et sociale, diagnostic et perspectives*, Montpellier, Publisud, 2001, p. 63.

M. Boukhobza, chercheur en sociologie économique dont les travaux portaient sur les raisons des émeutes des jeunes Algériens en octobre 1988 sera d'ailleurs le sixième intellectuel algérien de renom à être assassiné durant ce premier semestre de l'année 1993, après Hafidh Senhadri, haut fonctionnaire du ministre de la Formation professionnelle, le docteur Laâdi Flici, l'écrivain et poète Tahar Djaout, Djillali Liabès, ancien ministre de l'Enseignement supérieur ou encore le psychiatre, Mahfoud Boucebcî.

Nous évoquerons à peine ici, l'exergue de *La Malédiction*, de Rachid Mimouni paru aux Éditions Stock en 1993 : « À la mémoire de mon ami, l'écrivain Tahar Djaout, assassiné par un marchand de bonbons/sur l'ordre d'un ancien tôlier » qui montre la dichotomie (certes extrême mais bien réelle) répandue chez certains défenseurs des thèses éradicatrices dans une période précise et tendue du drame algérien, largement nourrie par les résultats des élections de 1991 : la population algérienne serait devenue, quasiment dans sa majorité, un danger pour les intellectuels, elle adhérerait aux idées des islamistes donc à celles des intégristes terroristes, serait complice de leur violence aveugle et de leur obscurantisme ; les analphabètes seraient les recrues du terrorisme. Si l'on rajoute à cette vision le clivage de la langue, arabisants majoritaires/francophones minoritaires, soutien aux islamistes/victimes intellectuelles, le stéréotype est total. Le titre *La Malédiction* accompagne le tragique de cette dénonciation fataliste, porteuse du désespoir que génère le constat d'une société qui aurait échoué à s'émanciper intellectuellement en marginalisant puis en assassinant ses membres les plus éclairés, les intellectuels francophones.

Le beur comique, pour sa part, figurerait autant le reflet du traitement infligé par une société discriminatrice que la conséquence d'une acculturation : l'alternative étroite que décrète Kamel Léon s'en écarte à peine : « comme quoi si tu es bronzé dans ce pays tu as deux possibilités : soit tu fais peur soit tu fais rire » (*A.*, p. 52). Dans son livre consacré à Frantz Fanon, Alice Cherki écrit quant à elle :

« Où sont les lignes de forces qui ordonnent ? » disait Fanon. Où sont les repères symboliques ? Qu'advient-il à un sujet aux prises, pour constituer ses repères, avec deux systèmes symboliques qui s'affrontent, se fondent non seulement sur l'ignorance réciproque mais sur la dévalorisation et le rejet de l'autre ? C'est soit la pétrification, soit la rupture violente. Et la pétrification peut tout à fait conduire à la soumission à un schème culturel déterminé par avance<sup>3</sup>.

Mais Youssef Sultane et Kamel Léon ne sont qu'un temps (de la fiction), les victimes de systèmes qui les dépassent. L'un qui a su se défendre devant Izraïl actionnera un processus de libération de la mort, de l'aliénation idéologique et matérielle, en se mettant à manipuler son monde, par le secret qu'il détient. L'autre, cherchant sa voie en dehors des commentaires et de l'hostilité de son entourage, ira jusqu'au bout de sa pensée, le blasphème, jusqu'au bout d'une logique affirmative de sa différence identitaire et politique. Nous tenterons à cette étape de notre étude de comprendre la portée de l'utilisation du cliché dans le montage fictionnel : à cet égard, la légende des Assassins dans *L'Explication* nous semble un matériau assez remarquable à examiner.

Même si l'islam est aujourd'hui à très forte dominante sunnite, donc orthodoxe, il n'en demeure pas moins que son histoire fut jalonnée d'innombrables hétérodoxies dont le chiisme fut la matrice la plus féconde. De ce chiisme naîtrait l'ismaélisme, de l'ismaélisme le fâtimisme, du fâtimisme le nizârisme, et du nizârisme les hashâshîne, ou Assassins, l'ordre qui inventa le terrorisme. (*E.*, p. 82)

Dans *L'Explication*, ce raccourci amenant à évoquer le cœur de l'inexplicable du drame algérien sera largement étayé à coup de précisions historiques très documentées durant un chapitre intitulé « Première intelligence » (*E.*, p. 81-91) lorsqu'il ne plagiera pas ses sources pour reconstituer le moment de la *qiyâma*<sup>4</sup> (*E.*, p. 132), proclamation de la résurrection. En fait, dans un premier temps, ce qui fascine chez les ismaéliens médiévaux et a maintes fois été la matière romanesque d'une littérature orientaliste du XIX<sup>e</sup> siècle (comme chez Pierre Loti) mais aussi contemporaine (comme chez Amin Malouf<sup>5</sup>), c'est justement ce rapport avec le crime efficace et silencieux, dont l'impact politique

<sup>3</sup> Alice Cherki, *Frantz Fanon. Portrait*, Paris, Seuil, 2000, p. 297.

<sup>4</sup>Cf. Yves Marquet, *Poésie ésotérique ismaïlienne*, Paris, Maisonnneuve et Larose, 1985, p. 20.

<sup>5</sup> Au moins dans ses romans historiques dont, bien sûr, *Samarcande*.

indéniable ne laisse pas de trace, si ce n'est celle du martyr assassin donnant sa vie en la vouant au meurtre.

L'État nizârite, dont le cœur était la forteresse d'Alamût perchée dans les montagnes au nord de la Perse, se maintint pendant près de cent soixante-six ans, jusqu'à son effondrement sous les assauts des hordes mongoles en 654/1256. Hasan Sabbâh (ob. 518/1124), son premier dirigeant, imagina une stratégie révolutionnaire contre les Seldjoukides. Il n'atteignit pas ses objectifs politiques, mais réussit à établir et à consolider la *da'wa* [la mission ismaélienne] et un État nizârite indépendant possédant des territoires épars depuis la Syrie jusqu'à la Perse orientale<sup>6</sup>.

Le premier chef des ismaéliens, Hassan Sabbâh, s'empare de la forteresse d'Alamût par ruse et sans peine, animé par des motivations politico-religieuses complexes contre les oppresseurs seldjoukides. Sa stratégie de l'assassinat sélectif d'adversaires politico-religieux, réalisée grâce à ses *fidâ'is*, jeunes dévots volontaires prêts à se sacrifier, entraînera de graves représailles et des massacres d'ismaéliens. En fait, et dans un second temps, la légende du règne de Hassan Sabbâh est liée à la nouvelle doctrine qu'il proclame et qui demeure à ce jour troublante au plus haut point : « L'imâm, représenté dans la personne physique de Hasan est la manifestation de la lumière divine<sup>7</sup>. »

L'ismaélisme est aussi l'une des écoles parmi les plus actives du shîisme, une collectivité de combat qui prit le pouvoir effectif et su créer un État dont la vocation devint ambition universelle sous la dynastie des Fatimides. L'ismaélisme réformé d'Alamût, dont l'événement de la Grande Résurrection exprime l'essence spirituelle, fit coïncider la fin des temps soumis à la loi et la menace matérielle sur le pouvoir sunnite en Iran et en Syrie<sup>8</sup>.

Jocelyne Dakhliya a beau dénoncer, dans un ouvrage récent, les amalgames que se permettent nombre de personnalités médiatiques en France sur l'islam en ne craignant nullement les anachronismes et les grossièretés « scientifiques », la légende des Assassins perdure en l'état malgré de nombreux ouvrages, parus depuis 1930 sur cette communauté peu connue et répartie aujourd'hui dans plus de vingt-cinq pays. Comme le note l'auteur : « Le meurtre politique référerait nécessairement à la secte des Assassins, et on ne recense

<sup>6</sup> Farhad Daftary, *Les Ismaéliens. Histoire et tradition d'une communauté musulmane*, Paris, Fayard, 2003, p.22-23. Toujours selon Daftary : « Les nizârites syriens atteignirent l'apogée de leur puissance sous la direction de Râshid al-Dîn Sinân qui, à partir de 558/1163, fut leur *dâ'i* [ou missionnaire politico-religieux] principal pendant près de trente ans. Ce fut à l'époque de Sinân, le véritable " Vieux de la montagne " des croisés, que les chroniqueurs occidentaux des croisades et quelques voyageurs et émissaires européens collectèrent des informations sur les ismaéliens nizârites, dénommés Assassins, et les consignèrent par écrit » (*ibid.*, p. 38).

<sup>7</sup> Christian Jambet, *La Grande Résurrection d'Alamût*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 43-44.

plus ces raccourcis en vertu desquels le wahabbisme saoudien du XVII<sup>e</sup> siècle expliquerait, par une filiation directe, l'émergence d'Al Qaïda<sup>9</sup> ».

À ceux qui feindraient de croire à des « inventeurs » du terrorisme, Pierre Mannoni<sup>10</sup> rappelle que les pratiques terroristes ont précédé leur dénomination, à ceci près, selon lui cependant, qu'elles manquaient de l'essentiel, à savoir l'esprit de système qui, lui, se manifesta plus tardivement. Christian Jambet quant à lui s'érige aussi contre certaines lectures fantasmagoriques et se plaît à rappeler que les études sur les ismaéliens de Alamût n'ont pas toutes été de la veine, fort heureusement, de celle des *Assassins* de Bernard Lewis<sup>11</sup>. Il précise que, dans son ouvrage, M. G. Hodgson<sup>12</sup> a pleinement saisi que chez les ismaéliens « la décision de tuer n'est jamais aveugle, elle ne concerne pas les masses, mais toujours un dirigeant politique ou religieux. Elle n'a donc pas pour conséquence la mort anonyme distribuée à une foule, ce qui suffit à la distinguer des crimes que nous voyons de nos jours se perpétrer ici ou là<sup>13</sup> ».

### II-1-b- Incorporation à la surface du texte

Cette distinction de Jambet entre le meurtre d'une personnalité influente et celui de groupes de la population, YB la reconduit dans *L'Explication*, en fondant le tout dans une seule et même geste, le rituel mais un rituel ambigu dont la motivation politique (tuer par peur que les pratiques du « Cabinet noir » ne soient divulguées à l'opinion publique) ou vénale (tuer pour pouvoir continuer à pratiquer dans l'illégalité des affaires fructueuses) a du mal à se départir. Comme le montrent les confidences rapportées d'un des membres de la secte à YB :

« Dans sa grande naïveté, Boudiaf n'est pas au courant des tenants et aboutissants de cette affaire [« l'affaire Belloucif »] qu'il tient à rendre publique dans ses moindres

<sup>9</sup> Jocelyne Dakhli, *Islamicités*, Paris, Presses universitaires de France, 2005, p. 19.

<sup>10</sup> Dans son ouvrage *Les Logiques du terrorisme*, Paris, In press, 2004, p. 61, Pierre Mannoni, rappelle une citation de César : « le danger qu'on ne voit pas est celui qui bouleverse le plus ». Il évoque aussi des actes « terroristes » en Palestine, au premier siècle, où des hommes armés d'une courte épée frappèrent leurs ennemis au milieu de la foule, les jours de fêtes et se livrèrent également à des incendies d'archives publiques, d'entrepôts de grain et de sabotage de réservoirs d'eau. Comme on le voit, ce dernier exemple pourrait tout à fait renforcer, par extrême raccourci (et paresse et sans pour autant empêcher de faire sourire), l'illusion que rien n'a vraiment changé entre ce qui se déroulait dans la Palestine d'il y a 2000 ans et « celle » d'aujourd'hui !

<sup>11</sup> Bernard Lewis, *Les Assassins. Terrorisme et politique dans l'islam médiéval*, Bruxelles, Complexe, 2001 [1982].

<sup>12</sup> M. G. Hodgson, *The Ismâ'ili State*, Cambridge History of Iran, vol. V, cité par Christian Jambet dans *La Grande Résurrection d'Alamût*, op. cit., p. 28.

<sup>13</sup> *Idem*.

détails. Des fautes, Boudiaf en a commis [*sic*], mais cette fois, c'est la guerre. [...] La solution de Smaïn Lamari prend forme peu à peu avec ma bénédiction, celle de Nezzar et Belkheir. L'escadron de la mort qui est sous sa tutelle, notre cellule fantôme millénariste, en fait, pourra facilement liquider tous les témoins et les éléments gênants du réseau Boudiaf. » (*E.*, p. 138 et 140)

Du reste, cette superposition des deux types de crimes ne s'effectue pas d'emblée. Elle se dessine au fur et à mesure de l'avancée du héros dans sa quête de vérité sur l'emblème mystérieuse, au fil de son apprentissage du métier de chroniqueur et de son engagement virulent contre le « Cabinet noir ». Le lien entre les maquis des GIA et le meurtre de Mohammed Boudiaf ne lui est révélé que vers la fin (*E.*, p.129-147) par l'un des membres de la secte qui apparaît au héros comme un repent (mais qui en fait voulait l'instrumentaliser). Ce lien entre Boudiaf et des meurtres compris comme incohérents des GIA n'est de toute façon possible qu'en intégrant la seconde partie constitutive de la fascination qu'exerce la légende du règne d'Alamût : la proclamation de la résurrection par le *Qa'im*, l'ex-président Chadli Bendjedid dans le roman. Les GIA n'ont aucune expression politique, c'est ce que font comprendre au narrateur des crimes qui n'auraient d'autre sens que l'ivresse de sang permise par l'annonce de l'Apocalypse :

Le 1<sup>er</sup> octobre 1997, le Cabinet noir obtenait la reddition de l' AIS qui décréta une trêve unilatérale. La victoire sur le FIS puis sur sa branche armée était totale. Aujourd'hui, les différents groupes de l' AIS sont autant de forces supplétives à celles, combinées, de l'armée, la gendarmerie et les milices gouvernementales. L'ensemble de ces forces encadrent les hordes de GIA, emmenées par des commandos de la mort millénaristes, et leur permettent enfin de s'adonner aux grands massacres du millénium. (*E.*, p. 151)

YB dans cette fiction superpose ce qui relèverait donc d'une réalité politique précise dans une conjoncture particulière et ce qui proviendrait de l'imaginaire véhiculé par l'histoire de cette secte : ne se propose-t-il pas dans l'incipit, en sus de révéler le pourquoi de sa propre disparition, de livrer deux explications en une en levant le voile sur le meurtre du président Mohammed Boudiaf, que nous pourrions comprendre comme éminemment politique (étant donnée l'absurdité du « complot subalterne ») et sur les massacres d'innocents (incompréhensibles en dehors d'une pratique rituelle) ?

En reprenant l'héritage de sources occidentales médiévales qui décrivent les ismaéliens de Alamût comme les membres d'un ordre sinistre d'assassins drogués, enclins à tuer sans raison et à semer la terreur, YB reprend aussi un héritage propagandiste sunnite. La légende et sa fabrication, tout au long de l'époque médiévale sur les ismaéliens ou « bâtinîs » (les occultes), est d'abord le fait des premiers ennemis des

ismaéliens, les califes abbassides, en tant qu'héritiers du courant doctrinal ennemi et concurrent<sup>14</sup>. Ces propagandes créent une véritable « légende noire » — attribuant aux ismaéliens libertinage et athéisme<sup>15</sup> — selon Farhad Daftary : « L'ismaélisme était considéré comme une hérésie suprême (*ilhâd*) de l'islam, soigneusement montée par quelques imposteurs non *'alides* ou peut-être même par un magicien juif déguisé en musulman qui chercherait à détruire l'islam de l'intérieur<sup>16</sup> ». À l'origine, le mot *hashîshiyya*<sup>17</sup>, qui aurait été employé par les sources musulmanes, signifie « racaille de bas étage » et « hors-la-loi impies », une interprétation littérale qui fera fantasmer les Occidentaux<sup>18</sup>.

Dans *L'Explication*, YB se prête au jeu de la reconstitution du schisme ismaélien avec force détails qui profitent en fait des creux et des incertitudes des historiens à propos de certains faits difficilement connaissables. La fiction ainsi déployée profite de l'avant et de l'après Alamût : de la période préfâtimide de l'histoire ismaélienne, et notamment du flou de la phase initiale de l'ismaélisme qui reste confuse dans l'historiographie ismaélienne et de la fin du règne d'Alamût, où la dissimulation, le secret, l'occultation permettent aux ismaéliens de survivre à la répression à travers de nombreuses communautés disséminées. Ce qui permet à YB d'en faire ressurgir la légende dans l'Est algérien durant la guerre de libération (1954-1962). En fait tout ce qui n'a pas été gardé secret<sup>19</sup> a été détruit (les chroniques fâtimides et nizârites) au cours des VI/XII<sup>e</sup> et VII/XIII<sup>e</sup> siècles : jusqu'à aujourd'hui, la légende d'Alamût peut nourrir tous les imaginaires, puisque l'incertitude plane toujours sur les circonstances exactes du passage

<sup>14</sup> « Après l'avènement du calife abbâsde Al-Mutawakkil (847-861), la tension monte de nouveau entre Sunnites et Chî'ites ; mais, au lieu de se traduire seulement par des affrontements sociaux, elle va se doubler de plus en plus d'une féconde compétition doctrinale. Chaque parti contraint l'autre à expliciter ses positions, à inventorier ses sources, à consolider ses méthodes et son argumentation. Les termes sunna et chî'a perdent leur signification lexicale première pour désigner deux courants doctrinaux désormais pourvus de corpus auxquels se référeront fidèlement les penseurs ultérieurs. [C]ette situation engendrera une pensée classique puis scolastique [...] » (Mohammed Arkoun, *La Pensée arabe*, Paris, PUF, 1975, p. 47).

<sup>15</sup> N'assiste-t-on pas, dans *Zéro mort*, notamment avec les scènes de viols d'enfants, filles et garçons, et celles du veau d'or, à une reconduction de cette réputation « noire » sur les dirigeants algériens qui seraient membres de la secte : les ismaéliens sont à peine mentionnés dans ce second roman, mais les références à l'imam occulté et à l'Apocalypse participent bel et bien de cette intertextualité interne et de cette reprise du cliché. À ceci près que l'imam de la mosquée, émir du GIA, n'a rien à voir avec l'« imam », guide sotériologique, de la croyance des duodécimains (ils n'ont en commun que le vocable).

<sup>16</sup> Farhad Daftary, *Les Ismaéliens. Histoire et tradition d'une communauté musulmane*, op. cit., p. 33-34.

<sup>17</sup> En lequel Antoine-Isaac Sylvestre de Sacy (1809) trouve le dérivé de la racine arabe haschisch, et donc la traduction française de « fumeurs de haschisch ».

<sup>18</sup> Farhad Daftary, *Les Ismaéliens. Histoire et tradition d'une communauté musulmane*, op. cit., p.36.

<sup>19</sup> *Idem*.

de Hassan Sabbah de *hujja* (principal représentant de l'imam) à imam, et qu'on ne sait pas grand-chose sur la date de la mort de Nizâr<sup>20</sup> qui ne fut révélée que bien plus tard.

Les ismaéliens nizârites survécurent à la destruction de leurs forteresses et de leur État par les Mongols, et cela marqua le début d'une nouvelle phase de leur histoire. Les deux premiers siècles de l'histoire ismaélienne postérieurs à Alamût restent assez obscurs. À la suite de la chute d'Alamût, les imams nizârites se dissimulèrent et perdirent le contact direct avec leurs fidèles. [...] Ce fut également au cours des premiers siècles suivant Alamût que les nizârites de Perse et des régions voisines se dissimulèrent sous l'apparence de soufis pour se protéger<sup>21</sup>.

### II-1-c- Derrière les apparences

Dans *L'Explication*, l'alibi fictionnel de la secte servant à expliquer les crimes gratuits frappant les Algériens des années 1990 est en fait plus compliqué qu'un simple calquage du terrorisme des GIA sur celui auquel s'adonneraient les descendants de membres survivants de cette secte. La fiction complexifie cette relation puisque la secte des Assassins est présentée par YB en référence à sa légende mais aussi en faisant fond sur une de ses caractéristiques historiques (le crime politique). De plus, le lien entre ces pratiques perpétrées par une communauté chiite fruit d'un énième schisme<sup>22</sup> est non seulement établi avec l'islam sunnite mais aussi avec l'ensemble de l'histoire de la violence depuis l'avènement de cette religion.

Les Assassins ne devaient pas aller loin pour justifier leurs actes : l'histoire de l'islam apportaient un fondement religieux immédiat aux assassinats. La violence fut de tout temps le seul recours pour éliminer un chef jugé illégitime, et ce à cause du caractère fondamentalement antidémocratique d'un islam dénaturé par ses fidèles. Mais chez les Assassins, le meurtre s'accompagnait d'une dimension sacrée ritualisée : l'Assassin devait utiliser exclusivement un poignard à lame d'or et ne devait pas survivre à son acte. (*E.*, p. 90)

De fait, le narrateur, tout en y apportant une contradiction — nous aurons noté le détail du poignard à lame d'or, qui poursuit le fil légendaire et l'aura romanesque des Assassins (mais peut-être ce détail est-il empreint d'ironie) — revient sur l'assertion qui prêtait aux ismaéliens l'invention du terrorisme :

Ce moyen simple et efficace d'accélérer les changements politiques ne fut cependant pas une invention des Assassins. Nous avons vu plus haut que le « tyrannicide » ou le « régicide » apparut dès les premiers temps de l'islam : sur les quatre premiers califes de

<sup>20</sup> La généalogie sur laquelle jouera YB est en fait celle de Nizâr que l'auteur assimilera par un jeu de consonance tout simple, à Nezzar. Nizâr deviendra Nezzar, descendant de Nizâr et général à la retraite algérien membre du « Cabinet noir ».

<sup>21</sup> Farhad Daftary, *Les Ismaéliens. Histoire et tradition d'une communauté musulmane*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>22</sup> Schisme né du décès du calife-imam fatimide al-Mustansir en 487/1094, entre nizârites (ceux qui reconnaissent Nizâr comme légitime successeur d'al-Muntansir) et musta 'liens.

l'islam, trois d'entre eux furent assassinés, dont deux le furent par des lames musulmanes. Le calife successeur ne désavouait jamais le meurtre de son prédécesseur, affirmant qu'il s'était agi d'une exécution, et que la victime n'était qu'un tyran qui méritait son sort ; c'est ce que dit Alî de l'assassinat de 'Uthmân ; quelques années plus tard, il fut assassiné par des extrémismes religieux qui retournèrent son argument contre lui [...] (*E.*, p. 89-90)

Mieux, dans le roman, un glissement s'opère signifiant que le passage par la légende de la secte ismaélienne n'est qu'un détour religieux pour mieux pointer du doigt une cible autrement plus laïque (moderne) : « Septième explication : le terrorisme est la continuation inversée de la mystique par d'autres moyens ; quand au totalitarisme moderne, il est, lui, une continuité de la théologie en effet de miroir » (*E.*, p. 90).

Cette relation établie par YB entre l'histoire des ismaéliens et l'islam en entier est celle d'une pratique minoritaire se justifiant à partir d'une pratique majoritaire, et elle pourrait donner à la légende qu'il crée sur une autre légende un effet de condamnation de l'islam tel que pratiqué par les fidèles après la mort du prophète Mohammed. Mais cette seule condamnation ne semble pas suffire à expliquer pourquoi il établit ce lien avec « le totalitarisme moderne ». Jouant sur l'élaboration et la reconstitution de généalogies (que nous examinerons dans la dernière partie de cette étude), la sienne pour commencer, celle des ismaéliens et celles de tous les musulmans, fondant chiïtes et sunnites, en particulier grâce à la géographie de l'avancée fâtimide au Maghreb (dont le Caire fut le site de son âge d'or), YB, dans ce roman, retrace une véritable cartographie des origines. Moins, semble-t-il, pour trouver une ascendance aux membres des GIA, comme cela peut le paraître à la surface de l'incorporation de la légende dans le récit, que pour rendre exemplaire, générique, transparente, l'évolution « type » d'une religion, en l'occurrence l'islam. Pour l'auteur, il semblerait qu'aux origines mêmes du développement de cette religion, et constitutivement à son histoire, la clef de la question terroriste puisse trouver une serrure. Mais paradoxalement ce n'est pas là l'ouverture qui l'intéresserait le plus : l'alibi fictionnel offert par la secte ismaélienne sert en fait à véhiculer quelque chose qui aurait partie liée avec un état, un régime politique, pas forcément théocratique.

L'avant-dernier paragraphe du roman scande : « Il n'y a pas deux totalitarismes, politique et religieux, se découvrant des intérêts communs et la même foi en l'extermination. Ils sont un de la même essence, pétris dans la même argile, gorgés du même sang » (*E.*, p. 159). En passant par l'imagerie de la violence ismaélienne puis par une tradition violente des successions en islam, YB veut en fait en venir au présent et aux

pratiques liées aux changements politiques tels qu'ils ont cours en Algérie par exemple. Dans le roman, ce sont bel et bien les membres du « Cabinet noir » (portant les noms de généraux algériens en poste ou à la retraite dans l'Algérie de 1999), membres de l'oligarchie au pouvoir, qui sont les membres actifs de la secte des Assassins, ceux-là même que YB, avec le MAOL, accuse du crime politique commis contre le président Boudiaf. Mais la religion musulmane, religion d'État en Algérie inscrite dans la Constitution de ce pays et dans ses textes fondateurs avant même l'indépendance, on ne sait plus si ce qui se confond ici recouvre un pouvoir assoyant sa légitimité en arguant aussi du religieux ou si le religieux est constitutif de ce pouvoir ou encore si seule la métaphore permet d'assimiler l'exercice du pouvoir en Algérie à un exercice religieux. Peut-être la citation, introduite par l'auteur, de l'un des leaders de l'ex-parti communiste algérien (PCA) devenu PAGS (Parti de l'avant-garde socialiste, devenu au fil d'une inexorable décomposition le Mouvement Ettahadi Tafat<sup>23</sup>), permet-elle le mieux de préciser la pensée de YB :

Le 20 mars 1999, El Hachemi Cherif, *leader* de gauche et chef de groupes d'autodéfense, déclarait :

« La crise algérienne n'est pas à proprement parler économique, sociale, de légitimité du pouvoir, d'identité... La crise qui dépasse ces crises et en même temps les enveloppe, c'est la crise de l'État algérien, de son caractère hybride qui a atteint ses limites. La phase dans laquelle nous nous trouvons donne à voir qu'il est impossible d'échapper à la contradiction principale : la théocratie ou la démocratie ». (*E.*, p. 158)

Sachant que l'un des chevaux de bataille de Ettahadi est la laïcité, la crise algérienne n'aurait peut-être de salut que dans la séparation définitive du religieux et des affaires de l'État. Du religieux si emmêlé aux affaires politiques dans cette mise en scène qui rejoue un Alamût contemporain, qu'il figurerait l'essence même du mal algérien. À travers les méandres troublants d'une légende qui survivrait à la légende, en Algérie même, c'est encore l'accusation portée contre des généraux algériens à propos de l'assassinat de Boudiaf et de crimes contre la population qui ressurgit, mais d'une façon si détournée que *L'Explication* semble n'être qu'une construction de l'esprit de YB et non un réquisitoire. Derrière les apparences du cliché repris et à travers les voix que mêle la polyphonie, il

<sup>23</sup> Au lendemain de l'arrêt des élections de 1991, le PAGS se disloque et ses membres les plus virulents de sa tendance « éradicatrice », mené par El Hachemi Cherif, créent Ettahadi Tafat principal moteur des groupes d'autodéfense en Algérie. Les « Patriotes », comme ils se nommeront, sont des groupes de civils armés par l'État pour organiser la défense de villages et localités contre les incursions des groupes islamistes armés. Ettahadi deviendra le Mouvement démocratique et social (MDS) en 1998.

semble que le jeu de pistes mène tout de même à une voie auctoriale. La dernière partie de cette étude reviendra en profondeur sur ce précieux constat.

## II-2- L'allégorie de la parole religieuse

### II-2-a- Pellicule (pseudo)didactique

Dans son article sur la « Fin du Temps et [le] Retour à l'Origine », Ali Mohammed Amir-Moezzi, rappelle que :

La Fin du Temps et la manifestation du Sauveur comportent deux dimensions, l'une répondant semble-t-il au couple *zâhir/bâtin* omniprésent dans le shiisme : une dimension universelle, collective, extérieure, censée devoir se passer dans « l'histoire » afin de la bouleverser, et puis une dimension individuelle, toute intérieure, déterminant le bouleversement de l'être du fidèle [...] <sup>24</sup>

L'illumination de YB, la résurrection de Youssef Sultane, le martyr de Kamel Léon, avec en arrière-fond clair-obscur des contours de l'imamologie duodécimaine : les trois romans de YB reconduisent effectivement, chacun à sa façon, ce couple bidimensionnel du chiisme, universel et individu, apparent et caché, réalité socio-historique et individualité musulmane. Ils incorporent tout autant la menaçante annonce de l'Apocalypse qui, favorisée par l'imminent ou réalisé passage de l'an 2000, accompagne une vision inquiète d'un début de siècle qui reconduit autant d'embrassements qu'il en invente de nouveaux. La figure de l'élu, du sauveur, sa mission sotériologique, sa manifestation à la Fin du Temps, mêlée au profil de l'unique témoin de ce qui se trame est drapée d'un imaginaire trempé de l'immense littérature messianique eschatologique imamite :

Ce qui caractérise la Fin du Temps, et rend en quelque sorte indispensable la manifestation de l'imam caché, c'est l'envahissement généralisé de la terre par le Mal, l'écrasement des forces de la Lumière par celle des Ténèbres, le règne universel de la violence, de l'injustice et de l'ignorance, d'où la formule consacrée « Le Mahdi/Qâ'im se soulèvera à la Fin du Temps et remplira la terre de justice comme auparavant elle débordait d'oppression et d'injustice (ou de « ténèbres ») [...] ». La délivrance universelle ne peut être atteinte que par la violence, par une guerre terrible. <sup>25</sup>

Chacun des textes de YB règle à sa manière, quand il y parvient, cette question de l'avènement du Mal, dérégulant aussi comme il lui sied la possibilité d'une quelconque

<sup>24</sup> Ali Mohammed Amir-Moezzi, « Fin du Temps et Retour à l'Origine (aspects de l'imamologie duodécimaine VI), dans Mercedès Garcia-Arenal (dir.), *Mahdisme et millénarisme en Islam, Revue des mondes musulmans de la Méditerranée*, n<sup>os</sup> 91-92-93-94, 2000, p. 55.

<sup>25</sup> *Idem.*

« mise à sauveté du monde<sup>26</sup> » en adoptant une posture interrogative brève mais frontale avec Dieu. Dans deux des romans de YB, des anges jettent l'éponge, tandis que dans le troisième, un épique blasphème soupçonnant le divin d'un manque de rigueur professionnelle voire de laxisme vaut à Kamel Léon la *fatwa* qui transforme ses fantasmes en carrière artistique potentielle.

Ces motifs récurrents du messie, de l'apocalypse, d'un ressentiment contre le créateur sont insérés dans un paysage foisonnant de références explicites aux chiites et sunnites, au Coran, aux Hadiths, aux philosophes arabes de l'âge d'or, à l'histoire des schismes musulmans, au soufisme, cette « facette de l'islam la mieux reçue par les langues occidentales<sup>27</sup> ». YB puise dans les lieux communs, tout en intégrant une dimension ironique présente dans les trois romans, qui défait toute lecture au premier degré de ces utilisations. Parfois certaines références à l'islam peuvent être appréhendées pour ce qu'elles sont : un élément d'information « sérieux », mentionné par un personnage musulman pratiquant ou non. À des degrés divers, chaque appropriation réalisée, habillée aux couleurs de la parodie ou de celles du travestissement, permet à une véritable allégorie de la parole religieuse de s'esquisser tantôt moqueuse, tantôt revendicatrice, souvent dénonciatrice.

Dans *Allah superstar*, à plusieurs reprises, un retournement, spécialité dans laquelle Kamel Léon excelle, s'opère au détour accéléré d'une description d'abord commencée le plus sérieusement du monde<sup>28</sup> dans laquelle le monologue finit par enchâsser les poncifs nord-sud et sud-nord, de la banlieue parisienne, du Moyen-Orient à la France profonde.

Quand j'arrive je sonne et j'entends la voix du Cheikh qui gueule derrière la porte « *Traïg !* », en arabe ça veut dire « route », c'est mon vieux qui m'a expliqué le principe : chez les musulmans maghrébins quand tu reçois des hommes chez toi, tu cries « route ! » comme ça les femmes de la maison, ta femme, ta mère, ta fille ou quoi, elles dégagent le passage pour les hommes, les vrais, et elles se planquent histoire que ces gros vicieux ils se rincent pas l'œil gratos, à croire que chez les musulmans tous les mecs c'est des vicieux et toutes les femmes c'est des salopes. (*A.*, p. 87-88)

<sup>26</sup> Nous volons l'expression au héros ou anti-héros du *Roi des Aulnes* de Michel Tournier qui la prend lui-même à Montaigne.

<sup>27</sup> Carine Bourget, « Intertextualité et double culture : situation des écrivains musulmans maghrébins de langue française », dans *Coran et tradition islamique dans la littérature maghrébine*, Paris, Karthala, 2002, p. 17.

<sup>28</sup> Et l'on peut considérer dans ce monologue certains passages tout à fait graves.

La description minutieuse, naïve et néanmoins juste aboutit à un jugement sans appel. Mais celui-ci s'incorpore dans le texte en même temps que se prépare un effet spéculaire.

Mais en vérité c'est pas vrai, chez les musulmans tous les mecs c'est des braves prolos et toutes les femmes c'est des douloureuses bonniches, sauf en Arabie chez les émirs qui claquent leurs pétrodollars dans les casinos de Monaco et ils achètent des grosses fourrures à leurs femmes, mais vu qu'elles habitent en Arabie où tu veux qu'elles mettent les fourrures, résultats elles foutent la clim à fond dans leur palace et elles se baladent à poil sous leur fourrure vu qu'elles ont pas le droit de sortir ni de conduire une voiture because c'est interdit de donner le permis de conduire aux femmes, et ça c'est un des avantages de la charia que même le Gaulois de base je pense qu'il est d'accord pour être contre les femmes au volant, non ? (A., p. 88-89)

Parti d'une pratique en vigueur dans l'intimité du foyer musulman ordinaire (gardée intacte par certaines familles au Maghreb, et dans l'immigration, parfois remise au goût du jour par le zèle du fils nouvellement converti à la pratique du culte), le commentaire du héros de *Allah superstar* se poursuit par une digression pour en arriver au ici et maintenant français : le raisonnement se boucle sur une mise à égalité des mentalités, pas aussi évoluées qu'elles peuvent le paraître, à classe sociale inégale mais à regard réactionnaire équivalent.

Il semble que l'une des préoccupations de YB, dans ses trois romans où la référence religieuse est omniprésente, soit de vouloir rendre, un tant soit peu, même si c'est en le déformant, l'esprit métaphysique et éthique d'une religion surexposée aux médias par une actualité permettant toutes les dérives discursives :

C'est pourtant l'islam qui est aujourd'hui dans la ligne de mire d'un bon nombre de philosophes ou d'essayistes français, lesquels, depuis le 11 septembre 2001, rivalisent de généralités et d'approximations sur les Musulmans et sur les dangers que représentent l'Islam pour la démocratie et la laïcité. Des verrous sautent ; des sentiments hostiles, jusque-là réprimés s'expriment au grand jour. On affirme avoir enfin le courage de sortir de la culpabilité post-coloniale et d'énoncer des vérités qui, jusqu'ici, n'étaient pas bonnes à dire<sup>29</sup>.

Cet emballement qui s'accélère avec le 11 septembre 2001 mais qui préexistait à cette date, pour<sup>30</sup> ou contre l'islam, dans les médias<sup>31</sup>, YB paraît l'utiliser, en en prenant le contre-pied précisément dans *Allah superstar*, avec le parti de rendre à la lettre dans le franc-parler de Kamel Léon, des stéréotypes de toutes sortes qui seront d'ailleurs associés,

<sup>29</sup> Jocelyne Dakhliya, *Islamicités*, op. cit., p. 16.

<sup>30</sup> Il existe aussi pour l'islam une fascination qui perdure.

<sup>31</sup> Dans le jeu de certains débats télévisés français, on s'inscrit effectivement dans cette logique du pour ou contre une religion, un produit vaisselle, l'adhésion de la Turquie à l'Union européenne, le droit à l'expression de Tariq Ramadhan, la tenue d'un spectacle de Dieudonné, le mariage homosexuel, la régularisation des sans-papiers, le RMI (revenu minimum d'insertion) aux chômeurs de (trop) longue durée etc.

La description minutieuse, naïve et néanmoins juste aboutit à un jugement sans appel. Mais celui-ci s'incorpore dans le texte en même temps que se prépare un effet spéculaire.

Mais en vérité c'est pas vrai, chez les musulmans tous les mecs c'est des braves prolos et toutes les femmes c'est des douloureuses bonniches, sauf en Arabie chez les émirs qui claquent leurs pétrodollars dans les casinos de Monaco et ils achètent des grosses fourrures à leurs femmes, mais vu qu'elles habitent en Arabie où tu veux qu'elles mettent les fourrures, résultats elles foutent la clim à fond dans leur palace et elles se baladent à poil sous leur fourrure vu qu'elles ont pas le droit de sortir ni de conduire une voiture because c'est interdit de donner le permis de conduire aux femmes, et ça c'est un des avantages de la charia que même le Gaulois de base je pense qu'il est d'accord pour être contre les femmes au volant, non ? (A., p. 88-89)

Parti d'une pratique en vigueur dans l'intimité du foyer musulman ordinaire (gardée intacte par certaines familles au Maghreb, et dans l'immigration, parfois remise au goût du jour par le zèle du fils nouvellement converti à la pratique du culte), le commentaire du héros de *Allah superstar* se poursuit par une digression pour en arriver au ici et maintenant français : le raisonnement se boucle sur une mise à égalité des mentalités, pas si évoluées que cela, à classe sociale inégale mais à regard réactionnaire équivalent.

Il semble que l'une des préoccupations de YB, dans ses trois romans où la référence religieuse est omniprésente, soit de vouloir rendre, un tant soit peu, même si c'est en le déformant, l'esprit métaphysique et éthique d'une religion surexposée aux médias par une actualité permettant toutes les dérives discursives :

C'est pourtant l'islam qui est aujourd'hui dans la ligne de mire d'un bon nombre de philosophes ou d'essayistes français, lesquels, depuis le 11 septembre 2001, rivalisent de généralités et d'approximations sur les Musulmans et sur les dangers que représentent l'Islam pour la démocratie et la laïcité. Des verrous sautent ; des sentiments hostiles, jusque-là réprimés s'expriment au grand jour. On affirme avoir enfin le courage de sortir de la culpabilité post-coloniale et d'énoncer des vérités qui, jusqu'ici, n'étaient pas bonnes à dire<sup>29</sup>.

Cet emballement qui s'accélère avec le 11 septembre 2001 mais qui préexistait à cette date, pour<sup>30</sup> ou contre l'islam, dans les médias<sup>31</sup>, YB paraît l'utiliser, en en prenant le contre-pied précisément dans *Allah superstar*, avec le parti de rendre à la lettre dans le franc-parler de Kamel Léon, des stéréotypes de toutes sortes qui seront d'ailleurs associés,

<sup>29</sup> Jocelyne Dakhlia, *Islamicités*, op. cit., p. 16.

<sup>30</sup> Il existe aussi pour l'islam une fascination qui perdure.

<sup>31</sup> Dans le jeu de certains débats télévisés français, on s'inscrit effectivement dans cette logique du pour ou contre une religion, un produit vaisselle, l'adhésion de la Turquie à l'Union européenne, le droit à l'expression de Tariq Ramadhan, la tenue d'un spectacle de Dieudonné, le mariage homosexuel, la régularisation des sans-papiers, le RMI (revenu minimum d'insertion) aux chômeurs de (trop) longue durée etc.

pour être mieux pulvérisés, à d'autres raccourcis dans une sphère culturelle mondialisée où tout peut se mêler. Jocelyne Dakhlia décrit en d'autres termes le même problème :

Ce mépris même, cette facilité avec laquelle on règle ses comptes à l'islam en trois phrases, sont eux-mêmes symptomatiques et révèlent la nature du problème : une réduction essentialiste, l'image d'un système culturel d'un simplisme navrant, en bien comme en mal, d'ailleurs. C'est au fond parce que l'on se le représente sous un jour totalitaire et moniste que l'on s'autorise tant de facilités, tant de raccourcis hasardeux sur l'Islam<sup>32</sup>.

Et Kamel Léon compile tout ce qui peut l'être en rassemblant dans un même lieu et pour une seule personne, lui, beur de la banlieue parisienne du XXI<sup>e</sup> siècle, tout ce que recoupe de sensationnel les manchettes télévisées du moment, tout ce qu'agglutinent en amalgames mais plus subtilement (à peine !) certains propos journalistiques, tout ce qui peut constituer le portrait-robot du musulman de France, forcément travesti pour pouvoir être livré aux mensurations exactes des projections du Français, « blanc », « moyen », féru de reality-show et victime du battage médiatique qui abat tout bon sens et tout discernement :

Mais je sais tu te demandes si je suis musulman pratiquement comme mon père, si je fais la prière, le ramadan, les ceintures d'explosifs, les tournantes dans les mosquées-caves sur des mineures excisées par des imams sans papiers qui les attachent au minaret avec un foulard islamique malgré Sarkozy. Désolé c'est non. Jamais j'ai porté le foulard islamique sauf peut-être un jour dans un sketch inch'Allah. En revanche c'est vrai je fais le ramadan et je mange pas de porc, c'est un minimum. Ah oui, il y a que je dois rester vierge jusqu'au mariage et ça tombe bien parce qu'on dirait que les filles ça les arrange que je les respecte. Un jour j'ai juré je ferai la prière mais après que je suis une star, je veux pas qu'on dise comme quoi j'ai couché pour réussir, je suis pas Loana<sup>33</sup>. (A., p.16)

Mais que le héros soit croyant, ou croyant et naïf, et qui plus est doté d'une « tchatche » exemplaire, on retrouve dans les trois romans sinon la démarche de justifier une pratique religieuse, au minimum celle de livrer les rudiments de base pour mieux outiller le citoyen (ou lecteur francophone), particulièrement algéro-français et français, à propos de l'islam. Cette démarche est aussi celle d'en expliquer la culture et le culte par une initiation (grossière) aux mœurs islamiques (dont Kamel Léon se fait le champion) ; par la convocation de personnes ès qualité pour répondre de la fausseté de certains préjugés et illustrer la complexité du lien entre les sources exégétiques et des pratiques sociohistoriques datées (*Zéro mort*) ; par le recours à la démonstration ésotérique pour

<sup>32</sup> Jocelyne Dakhlia, *Islamicités*, op. cit., p. 17.

<sup>33</sup> Loana est la gagnante de la première télé-réalité française « Loft story » adaptée de l'émission Big Brother, de la société Endemol, dont la version originale a vu d'abord le jour aux Pays-Bas, à partir de 1999, avant de connaître le succès aux Etats-Unis, en France et dans le monde entier.

faire valoir que cette religion sait aussi rayonner d'une mystique (*L'Explication*). Même si cette démonstration utilise la plus populaire, en Occident, des spiritualités liées à un fond théologique considérable, le soufisme, derrière lequel, certes, auront tout à fait pu se dissimuler des ismaéliens nizârites.

### II-2-b- Lettre parodiée

Car c'est en se livrant à une démonstration d'exégèse, et tout en puisant dans les textes de Yves Marquet, de Christian Jambet et en prélevant dans d'autres sources étudiant l'ésotérisme ismaélien<sup>34</sup>, que YB établit à son tour des calculs ésotériques (étymologiquement « réservés aux seuls adeptes<sup>35</sup> »), pour « retrouver le nom caché de Dieu ». Il opère comme l'on suppose que l'ont fait les ismaéliens nizârites avant lui, à ceci près qu'il s'agit d'une transposition (parodie en régime sérieux) qui agit au cœur de la fiction aux fins de dévoiler le secret d'une conspiration :

[L]a partie centrale [du nombre secret] est 99, nombre des attributifs d'Allah, sauf le nom caché, accessible par ésotérisme. [...] Les deux 5 correspondent aux deux étoiles à cinq branches — les cinq piliers de l'islam, sous leur forme exotérique et ésotérique — qui, une fois encastrées, forment l'étoile à six branches des Assassins. Mais le cœur du sceau est, nous l'avons vu, 99 ; donc  $9 + 9 = 18$ . Ajouté au  $5 + 5 = 10$  des deux étoiles, nous obtenons la valeur numérique des deux premiers noms. Le second est Hawaz, et, en apposant le sceau, les Assassins pouvaient le convoquer, en user comme ils en voulaient [...] (*E.*, p. 154)

En fait, l'impressionnante démonstration (dont nous ne reproduisons qu'un bref extrait) du narrateur exposant minutieusement au lecteur la machination surnaturelle impliquant une intervention angélique pour piéger Elyas (seul survivant et témoin d'un crime de la secte perpétré contre sa famille durant la guerre de libération à la Casbah), a pour fonction de détourner le destinataire d'un résultat somme toute trivial : une jeune femme ravissante (déjà ange, si l'on veut, au premier degré) est parvenue à séduire un homme puis à l'accuser de tentative de viol alors que des policiers complices attendaient de le prendre en flagrant délit. Au vu des efforts déployés pour les besoins de la démonstration, la parodie a pour effet de valoriser et de troubler par sa rigueur arithmétique compliquée et abstraite. Elle masque, par une manipulation de chiffres, une simple manipulation humaine.

<sup>34</sup> Comme nous l'avons vu plus haut lors de notre revue hypertextuelle, les informations sur les ismaéliens sont l'objet d'une véritable assimilation par le texte, YB plagie certaines sources et en place d'autres entre guillemets sans en citer les auteurs.

<sup>35</sup> Alain Rey (dir.), *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., p. 1295.

L'ésotérisme reposant par définition sur la confidentialité d'un savoir, intérieur, intime<sup>36</sup>, YB renouvellera à plusieurs reprises cette manipulation de chiffres, de dates, de repères astrologiques, mêlant fuseaux horaires et calculs de latitudes (*E.*, p.156) pour parvenir à expliquer par « l'ésotérisme des Assassins », leur établissement en Algérie et leurs diverses efforts pour « instaurer le califat ultime » (*E.*, p. 157). Puisque obéissant à une logique intérieure, intime, l'ésotérisme peut parvenir à expliquer l'inexplicable, à démontrer l'impossible. Troublé par les méandres intellectuels des opérations se déroulant sous ses yeux, le lecteur, qui n'est ni un initié ni un adepte, se laisse donc manipuler et subjugué par l'impossible qui semble se réaliser sous ses yeux. Cette parodie d'exégèse rejoue une gnoséologie d'initiés qui reproduit métonymiquement le procédé même sur lequel est basé le roman : la manipulation du récit par un unique témoin, se présentant comme seul détenteur de la vérité des faits, en son for intérieur.

Dans *Zéro mort*, qui met en scène les derniers jours d'un groupe islamiste armé, YB imite la quête de démonstration édifiante de la véracité scientifique du texte coranique à travers l'épisode « Y-Files » (*Z.*, p. 187). Est introduite dans le roman une intrigue supplémentaire : les services secrets américains diligentent une enquête en Algérie pour mettre la main sur Youssef Sultane, qui, en possession d'un message du Prophète Mohammed pour tous les musulmans, pourrait aider l'agent Scully à résoudre « l'Équation U ». C'est à une véritable parodie du scientisme religieux, musulman en particulier, que se livre YB, puisque les agents américains sont aiguillés par un éminent spécialiste en la matière :

Pour le Département [d'État américain], qui s'est appuyé sur les recherches du Docteur Maurice Bucaille, il ne fait pas de doute que ce verset du Coran indique la possibilité qu'auront un jour les hommes d'effectuer ce que nous appelons la conquête de l'espace. Il faut aussi remarquer que le texte coranique envisage non seulement la pénétration à travers les régions des cieux, mais aussi celle à travers les régions de la Terre, c'est-à-dire l'exploration des profondeurs... (*Z.*, p. 198-199)

L'allusion au Docteur Maurice Bucaille, dans cette parodie, situe le type de prose à laquelle il est fait directement mention ici : des textes prisés par un lectorat populaire, publiés par certaines mouvances islamistes livrant des ouvrages très bon marché surchargeant les étals des librairies des pays musulmans et de tous les vendeurs de journaux de pays comme l'Algérie. Sur le site d'une de ces mouvances islamistes,

---

<sup>36</sup> *Idem.*

oumma.com d'ailleurs, Maurice Bucaille publie et promeut lui-même ses textes avec force exemples :

Évoquant l'astronomie dans le Coran, le docteur Bucaille cite de nombreux versets du Coran qu'il qualifie de réflexions générales sur le ciel, et qui visent simplement à attirer l'attention sur la Toute-puissance de Dieu, qui se manifeste à travers Sa création. Ensuite il a étudié ce que le Coran, il y a quatorze siècles, a diffusé comme informations et descriptions des éléments séparés de l'univers, puis de l'organisation globale de celui-ci [...]<sup>37</sup>

Selon Fethi Benslama les islamistes allient trois éléments dans leur idéologie : la théologie, le scientisme et le populisme. Ils construisent ainsi une sorte de « mythe identitaire » : « le national-théo-scientisme<sup>38</sup> ». Comprenant le monde islamique comme étant en plein processus de mutation, Fethi Benslama analyse le processus d'émergence de l'idéologie islamiste qu'il ne veut pas qualifier d'« intégriste » et qu'il définit plutôt en ces termes :

Cette idéologie résulte d'une mutation dans l'univers symbolique et imaginaire, comparable à celle qu'effectuent les organismes vivants lorsqu'ils sont contraints à se transformer en fonction de l'évolution de leur milieu, utilisant tout à la fois les nouvelles données et l'héritage du passé [...]<sup>39</sup>. Le scientisme qui infiltre le discours religieux est un fait massif, comme si la religion était devenue insuffisante à garantir, pour les croyants, l'ordre de vérité de jadis. En somme, on pourrait appliquer à cette génération la remarque de Freud dans *L'Avenir d'une illusion* [*Œuvres complètes*, t. XVII, p. 168-169], selon laquelle ils ne croient plus simplement, mais « se font un devoir de croire », en invoquant des arguments extérieurs au registre de la foi. N'est-ce pas d'un trouble de la croyance religieuse qu'il faudrait parler, plutôt que d'un attachement intégral à celle-ci<sup>40</sup> ?

Dans *Zéro mort*, le fait que ce scientisme ait atteint les plus hautes instances des services de renseignements américains relève du comique et de l'ironie : rire pour l'incongruité montrant l'héroïne d'une série culte de la télévision américaine enquêter, à Alger, sur la Lettre du Coran ; sourire songeur lorsqu'on sait que ce sont bien les services de la CIA qui ont formé les premiers combattants de Dieu en Afghanistan, contre les soviétiques, il y a quelques années. La parodie montre les Américains manipulés par la croyance à la lettre (c'est le cas de le dire) des propos sidérants d'un Maurice Bucaille, comme pour mieux signifier à quel point ils n'ont finalement pas maîtrisé ce qu'ils ont eux-mêmes

<sup>37</sup> Daté du 5 mai 2000, ce texte, a été consulté pour la dernière fois en août 2006 sur le lien suivant : [http://oumma.com/article.php3?id\\_article=51](http://oumma.com/article.php3?id_article=51)

<sup>38</sup> Fethi Benslama, *La Psychanalyse à l'épreuve de l'Islam*, Paris, Aubier, 2002, p. 74.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 76-77.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 70.

créé, les moudjahiddine du peuple, « les Afghans », qui feront tellement d'émules dans les rangs du FIS puis des GIA en Algérie.

### II-2-c- Perversion carnavalesque des hauts langages

Nous ne pourrions évoquer la perversion carnavalesque des hauts langages sans nous attarder à ce travestissement auquel se livre YB dans « *Trivial Muslim. Le jeu* » (Z., p. 133-147). Seconde partie du chapitre deux du roman, celle où l'ange de la mort reçoit Youssef Sultane, cette scène fait suite à un agacement de l'ange devant l'ignorance de Sultane et à sa décision de transformer en interview l'interrogatoire habituellement de mise : le verdict concernant la forme que prendra la mort de Youssef sera prononcé après les réponses de ce dernier aux questions du jeu.

Le jeu est interrompu deux fois : la première est un retour sur le plateau télévisé auprès du journaliste qui assistait au test de Sultane et ce, pour l'irruption sur le plateau d'une personnalité ès qualité sur l'islam, Jacques Berque. La seconde est la suspension du jeu pour un « break » demandé par Sultane. La pause lui permettra de regarder en téléspectateur la preuve matérielle de la trahison dont il a été l'objet : son chef avoue ses crimes et supplie celui qui était le commanditaire des attentats terroristes qu'il a perpétrés, de l'épargner. Cette scène est la mise en abyme du regard qui à divers niveaux donne à voir un spectacle dans un spectacle dont le spectateur le mieux placé, le plus haut, serait le lecteur ou ...Dieu, ou le spectateur regardant indirectement Dieu. Cette scène fait se superposer les regards : le nôtre, en tant que lecteur, celui du narrateur, celui du journaliste télévisé, celui des spectateurs de ce programme télévisé, celui de Sultane face à Izraïl, celui d'Izraïl soupesant Sultane, celui d'Izraïl sur Dieu, celui de Jacques Berque sur eux, puis celui des deux et de tous les autres regardant la scène qui suivra.

Tout cela dans un montage dramatique qui tient du paradoxe : la matérialisation et le visionnement public d'une scène de confrontation défunt/archange de la mort, un poncif dans la culture musulmane<sup>41</sup>, qui est par définition un face-à-face ultimement intime qui ne saurait souffrir d'autre regard que celui de Dieu. En effet, bien que l'islam soit un projet de société, celui d'une communauté, l'individu qui de son vivant doit conformer ses actes aux lois de la collectivité, n'a de compte à rendre qu'à Dieu en définitive. Dieu étant le seul à juger de sa miséricorde. Ce face-à-face avec Izraïl est un

<sup>41</sup> Au moins dans sa sphère maghrébine.

moment des plus individuels pour le croyant puisque c'est en sa seule conscience des actes qu'il a commis, bons ou mauvais, soupesés par Izraïl lors de l'entretien, que Dieu jugera du sort de son âme.

L'exposition de ce moment du jugement divin de l'homme à une multiplicité de regards pour connaître la réaction de Dieu face à un individu ayant commis des atrocités en son nom, pourrait tenir à la foi du voyeurisme, spécialité des shows télévisés, et d'une tentative de lecture de la parole divine, aspiration somme toute humaine : c'est en définitive une intrusion du regard du profane dans le sacré, la parodie d'un épisode religieux dont la fonction du grotesque prend ouvertement l'allure, après son comique, d'un cours tout à fait didactique. Mais cette « utilité » pédagogique des échanges est elle-même minée par le cadre premier dans lequel s'inscrit cette scène : il s'agit d'un jeu, banal ou vulgaire, comme nous allons le voir, en tout cas d'un jeu de société, certes, mais seulement d'un jeu.

#### « *Trivial Muslim. Le jeu* »

Le « jeu » « *Trivial Muslim* » est un détournement du vrai jeu de société « *Trivial Pursuit* » pour un jeu qui n'en est pas moins un décrivant au moins deux sociétés (algérienne comme lieu d'action et française comme lieu de commentaire). À la télévision, en direct, le jeu se joue à deux et permet un arbitrage qui, s'il n'est pas celui de Dieu ou du téléspectateur virtuel romanesque (journaliste sur le plateau ou quidam chez lui) est au moins celui du lecteur. « *Trivial Muslim* » est un détournement parodique du nom du jeu et de ses règles, anglicisé, américanisé (au vu de tous les clins d'œil à l'industrie hollywoodienne tout au long du roman car le jeu original est certainement anglo-saxon), il l'est tout autant que son règlement « *Seven eleven winner...* ». « *Triviale poursuite* » (et la traduction en français reprend les mêmes termes) est un jeu de connaissances de culture générale plus que d'intelligence qui permet au joueur de progresser en lançant des dés et en choisissant des cartes qui décideront du thème des questions qui seront posées. Les termes « *Trivial Muslim* » associent l'ordinaire, le plat, le commun (le quelconque, l'insignifiant en anglais) avec la personnalité d'un individu de religion musulmane ; ce titre associe tout autant, si l'on s'en rapporte à son sens plus courant, le trivial, c'est-à-dire, le bas, le choquant, le sale, le vulgaire ou même, le grossier, l'obscène au musulman. Ce jeu apparaît donc, dès son titre, tout à fait

décapant puisqu'il installe une dichotomie entre le banal et l'individu ou ce qui est plus marqué, une binarité entre le grossier et le musulman : Sultane étant à la fois ordinaire et musulman et grossier et musulman, ce jeu s'annonce comme une mise en relation du bas et du haut, du profane et du sacré, du populaire et du noble.

Mais « *Trivial Muslim* » est un test de connaissances minimales qui s'avère finalement un véritable travail d'exégèse qui n'a rien de banal puisqu'il s'agit d'une scène idéale érigée pour introduire les apories d'un texte sacré et évoquer les écueils de sa réception et de ses interprétations. Les questions sont des questions de l'heure à la fois dans un débat algéro-algérien largement dépassé par la violence et dans un débat franco-français aux prises avec une composante de sa population que ce pays assume difficilement : la population musulmane. Ces questions sont aussi largement franco-algériennes dans la mesure où la crise qui secoue l'Algérie se prolonge dans ses luttes idéologiques dans l'Hexagone (cette imbrication binationale est inscrite dès l'incipit puisque l'Archevêque d'Alger, de nationalité française et représentant de l'Église romaine, est la cible d'un attentat par un islamiste armé).

Les questions d'Izraïl sont donc les plus populaires, les plus médiatiques, les plus stéréotypées sur l'Islam, celles aussi qui génèrent le plus de « passions » et de prétextes islamophobes : la vengeance et l'usage de la violence sur le corps de ses semblables (le feu) ; l'adultère, l'acte sexuel illicite et son châtimement physique ; le port du hidjab pour la femme, le port du voile, de son conseil à son imposition violente ; la polygamie et la question de l'équité impossible de l'époux comme encouragement à y renoncer.

### ***L'intertexte de Jacques Berque***

Avec la convocation de Jacques Berque, éminent orientaliste, on profite d'être dans l'au-delà pour le faire re-venir (comme le revenant qu'il est) en direct sur un plateau télé. Ici, un spécialiste est requis pour parler au journaliste français et faire état de l'ambiguïté d'un texte sacré, en écho avec les cartes du jeu « *Trivial Muslim* », qui proposaient un choix entre la parole divine, le Coran, et celle du prophète, les Hadiths. Ce sont en fait deux sources de la théologie musulmane dont les retranscriptions et les interprétations ne se recoupent pas forcément, peuvent se nuancer voire se contredire. La légitimité de Jacques Berque pour approfondir les questions posées à Sultane vient de son autorité d'érudit français respectueux de l'Islam (il insiste modestement sur son « essai »

de traduction du Coran) et du respect qu'il inspire aux musulmans, algériens en particulier.

Ce genre intercalaire, qui participe de l'atmosphère fantastique, comique et à la fois sérieuse et dramatique de la scène, sert ici de documentaire supplémentaire et enrichissant aux éclairages apportés, entre autres, sur la question du voile par les échanges entre Sultane et l'ange de la mort. Les détails explicités par le célèbre chercheur permettent nuance et prudence sur l'interprétation d'un Coran déjà difficilement compréhensible dans sa langue et dans ses contextes sociohistoriques. L'intertexte revêt donc d'érudition une autre lecture du texte sacré qui vient s'ajouter à celle de Sultane, étriquée, tronquée, maladroite, « populaire », galvaudée, et à celle d'Izraïl, complémentaire mais encore trop dogmatique, et par trop logique, pour être pleinement saisie. En effet, l'intertexte permet d'actualiser pleinement les enjeux des « connaissances de bases » pour « musulman moyen » et de les rendre pleinement audibles pour un audimat intéressé par une question qui secoue la société et surtout les médias et les politiques français : la question du foulard. Restitué avec force précautions dans toute son ambiguïté, cet élément d'aliénation ou de libération du corps des femmes (selon que la concernée se le voit imposé ou le choisit) est mis en exergue médiatique parce que « vendeur » et la problématique de l'interprétation du texte sacré demeure tout entièrement sujette à circonspection.

### ***Carnavalisation : l'abolition des distances***

Selon Mikhaïl Bakhtine la carnavalisation littéraire joue de la mise en scène de la « vie à l'envers », d'un « monde à l'envers ». La perception du monde carnavalesque passe ainsi par quatre catégories tout à fait caractéristiques : la première consiste en l'abolition des distances, des hiérarchies entre les hommes au profit d'un « contact libre et familier » ; la seconde, conditionnée par la première, génère une « conduite, [un] geste et [une] parole de l'homme [qui] se libèrent de la domination des situations hiérarchiques (couches sociales, grades, âges, fortunes) qui les déterminaient entièrement hors carnaval et [qui] deviennent de ce fait excentriques, déplacés du point de vue de la logique de la vie habituelle » ; sur la familiarité se greffent à leur tour « les mésalliances » car le « carnaval rapproche, réunit, marie, amalgame le sacré et le profane, le haut et le bas, le sublime et l'insignifiant, la sagesse et la sottise » ; enfin, quatrième catégorie, « la profanation », le sacrilège, fait naître « tout un système d'avilissements et de conspuations carnavalesques,

les inconvenances relatives aux forces génésiques de la terre et du corps, les parodies de textes et de paroles sacrés<sup>42</sup> ». Dans cette séquence de *Zéro mort*, les quatre composantes de la carnavalisation sont donc présentes.

En effet, l'abolition des distances et des hiérarchies est réalisée au profit d'un « contact libre et familier » entre les actants : Sultane et Izraïl sont très vite familiers (en fait ils le sont dès leur rencontre), cela tient non seulement au diminutif qu'ils s'attribuent mutuellement (« Sultano/Sultanovich », « Sultanovic/Soltmann » pour Izraïl et « mon ange », « Angelo » pour Sultane), au contact physique qu'ils développent (les pieds de Sultane sur le bureau bousculés par Izraïl) mais aussi au ton qu'ils adoptent qui est proprement celui des joueurs du jeu de société qui se chamaillent, haussent le ton, s'esclaffent, s'énervent, marchandent, s'amuse, ordonnent, tentent de tricher et sont ramenés à l'ordre. Les échanges qui ont lieu durant le jeu « *Trivial Muslim* » sont assimilés à ceux d'un autre jeu, plus physique et tout autant populaire : le football (« Match nul, balle au centre ... »). Sultane est montré dès le début « excité » et l'ange, distributeur de cartes, a tous les symptômes du joueur qui connaît les réponses et meurt (c'est le cas de le dire) d'envie de les souffler ou au contraire de voir l'adversaire se fourvoyer. Un ange qui se met même à plaisanter en brouillant les cartes des sources islamiques et chrétiennes (en citant saint Paul et sa première épître aux Corinthiens, Z, p. 140). Grâce au jeu, au ludique, les distances entre l'incarnation divine et l'humain sont abolies, celles entre le vivant et la mort tout autant puisque sont matérialisées la présence de Sultane comme celle de Jacques Berque.

### *Excentricité et mésalliance*

Dans cet épisode, l'excentricité est scénarisée avec un Sultane qui prend ses airs avec l'archange de la mort (exige la présence d'un huissier et demande même à voir le prophète) et un Jacques Berque qui enseigne sa science du haut de sa belle mort promu par un journaliste qui vante son ouvrage *post-mortem*... La mésalliance est aussi de mise avec le rapprochement du haut et du bas, du sublime et de l'insignifiant, du sacré et du profane, de la sagesse et de la sottise, de la bêtise et de l'érudition etc. Cohabitent, coexistent, coïncident à plusieurs reprises, le grossier et le sacré dans cette scène comme dans tout le roman d'ailleurs : « C'est quoi cet islam de pédés ? » (Z., p. 135) ; « Pif

<sup>42</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, p. 180-181, 1998 [1970].

gadget [...] et le Coran » (Z, p. 136) ; « Cherchez l'horreur ... Sultane et l'islam? Pourquoi pas Bouteflika et la démocratie ! » (Z, p. 136) ; « C'est quoi ces conneries ? Coran, [sourate] XXIV, [verset] 4. » (Z, p. 137) ; « C'est quelle édition, ton Coran ? La bibliothèque rose ? » (Z, p. 138) ; « Ce verset, dit " du voile " par les abrutis » (Z, p. 144) ; « Pourquoi vous intéressez-vous tellement à la question du voile? Parce que c'est vendeur, tiens ! » (Z, p. 145). La mort est jouée en vie, Sultane « joue sa mort » et est déjà mort ; l'enjeu est donc ailleurs que dans la mort même, et moins dans le verdict que rendra la justice divine que dans la façon dont cette justice sera rendue. Sultane casse le dramatique de la situation par sa simplicité. Ses réflexions, tout à fait terre à terre, contrastent avec le ton du début, docte, de l'ange de la mort, qui est de plus en plus affecté, contaminé par la personnalité « naïve » de Sultane. Izraïl, incarnation de la volonté divine, est de plus en plus humain, il le sera malgré le fait que la scène (commencée au chapitre deux) l'affuble de tout le dispositif matériel angélique conforme à la représentation populaire autant que fantastique (registre en main, bureau, haleine comme sortant d'un brasier, créature surnaturelle sur un trône aqueux, etc.)

### ***Profanation***

Instaurés avec le titre « *Trivial Muslim* », la profanation, le sacrilège, la parodie de textes et de paroles sacrés, sont à l'œuvre tout au long de ce passage. La réalité d'ici-bas est appelée à illustrer, à plusieurs reprises, une méconnaissance, une mauvaise interprétation du texte sacré : le quotidien algérien en particulier est juxtaposé à la lecture de la parole divine (la famille du bidonville et les moudjahidine, Bouteflika et la démocratie, Sultane à Bab El Oued, les tribunaux iraniens, etc.). L'action dans cette scène (comme à maintes reprises dans le roman) est une œuvre de détronisation et d'intronisation : bouleversé jusque dans sa représentation burlesque, le face-à-face avec Izraïl aboutit à la détronisation de la « parole divine » en tant que telle pour l'intronisation de l'interprétation d'une parole aporétique qui quelquefois résout ses incohérences par l'injonction à la soumission et à l'obéissance sans questionnement (Z, p. 139). Ce renversement est opéré en même temps que les acteurs subvertissent leur rôle initial : la pureté de l'incarnation divine se matérialise en une humanité dont la corporéité même non humaine devient humaine par le discours. L'ange réagit humainement face à un Sultane encore plus humanisé : dépouillé de sa matérialité puisque mort, l'ex-terroriste apparaît

encore plus naïf. La vérité de son ignorance surgit au fur et à mesure du questionnaire du jeu et son ignorance devient l'alibi de son possible rachat. Le nouvel ordre intronisé admet dans le musulman ordinaire sincère, un assassin manipulé en puissance : le politique et l'appât du gain ayant manipulé et profané la croyance religieuse chez une victime sincère, la justesse du jugement divin lui-même se trouve détrônée.

Puisque tout est affaire d'interprétation (et Jacques Berque l'illustre) et que la parole divine peut être manipulée pour instrumentaliser des individus en vue de commettre des crimes, c'est tout le fondement de la légitimité de la justice divine qui se trouve de fait problématisé. Ainsi relativisée, la justice de Dieu devient, indirectement, un possible manipulable. La mise en scène du jeu « *Trivial Muslim* » ouvre sur l'absurdité de la justice divine qui, rendue sur la foi d'un libre-arbitre de l'individu quant à son interprétation du Coran et des Hadiths, oublierait ce que les textes sacrés mêmes permettent : une lecture conjoncturelle faite de conjectures générées par leur complexité et leur ambiguïté. Mais si « la justice divine » reste une injonction, une promesse ou une menace pour le commun des croyants, sa manipulation politique par des individus sur d'autres, plutôt issus de milieux populaires comme Sultane, est manifestement au cœur d'un discours accusateur qui irradie *Zéro mort*.

Le procédé de la carnavalisation permet de rappeler les enjeux politiques et idéologiques en cours dans la société, en particulier à travers la reprise d'éléments de débats non épuisés mais souvent biaisés, caricaturés par les médias eux-mêmes : le foulard, le djihad, la polygamie, la cruauté des musulmans etc. YB prend la liberté d'une inversion de l'action qui conduit à une cassure du discours tragique, une cassure du discours comique, et en fait, à une cassure du discours historique.

Ce roman, épuisé, n'a pas été réédité en France. Certes, la conjoncture à laquelle il paraît lui est défavorable<sup>43</sup> mais il semble que le genre comico-sérieux, en brouillant les cartes, apporte trop de nuances pour ce qu'exige l'édition française des années 1990<sup>44</sup> : la

<sup>43</sup> Nous avons évoqué en introduction, le contexte de publication, au même moment, de documents chocs accusant l'implication de l'armée algérienne dans des exactions et massacres de populations civiles.

<sup>44</sup> L'institution littéraire française (le monde de l'édition relayé par les médias) qui publie quant à elle de nombreux témoignages, pamphlets, essais, romans liés à la crise algérienne mais aussi des ouvrages historiques, sociologiques, n'échappe pas au tourbillon des débats passionnés qui envahissent une actualité française dominée par les échos de ce qui se déroule en Algérie. L'édition de titres algériens (déjà traditionnellement présente en France chez Denoël, Seuil, Julliard) s'élargit à travers un grand nombre de maisons. Plus précisément, en littérature, la dichotomie « éradicateurs » et « réconciliateurs » est reconduite. Le roman algérien « éradicateur » ou présenté comme tel est autant édité par les maisons spécialisées dans les ouvrages à vente rapide que par celles dont la production est traditionnellement orientée vers un public

diatribe et la dénonciation qui obéissent à une dichotomie instaurant des positions irréductibles, comme par exemple, être contre l'obscurantisme des islamistes veut dire être pour la dictature des généraux ou encore être pour les droits de l'homme signifie s'opposer aux droits des femmes.

### II-3- Déconstruire, désaliéner par le fictif

#### II-3-a- La légende

Christian Jambet, au début de son impressionnant ouvrage sur l'avènement de la *qiyâma* à Alamût, suggère qu'il « faudrait écrire un jour, l'histoire des Assassins c'est-à-dire celle d'un motif littéraire majeur. Éclairer la lente constitution de leurs visages imaginaires, désirables et terrifiants, dans les lettres et les rêves de l'Occident<sup>45</sup> ». YB l'a en quelque sorte écouté en réveillant un imaginaire qui se nourrit de l'étrangeté que produisent le mystère, la méconnaissance et la frayeur. Cependant, en élaborant sa propre légende sur la légende de la secte ismaélienne, ce n'est pas seulement l'imaginaire occidental qu'il stimule. Il revisite un pan originaire islamique, exploite des vérités quelque peu gommées par la longue domination turque puis française en Afrique du Nord, ainsi qu'une histoire officielle de l'Algérie indépendante qui ne veut encore compter sa naissance qu'en date du 1<sup>er</sup> novembre 1954.

Certes, en faisant de la secte des Assassins la responsable de la « nuit algérienne », l'auteur ne fait qu'agrandir tragiquement l'écart entre descendants sunnites et chiites qui, historiquement ne se sont plus combattus depuis la formation de l'État qui deviendra l'Iran, si ce n'est avec la longue guerre Iran-Irak<sup>46</sup>. À partir d'une réalité sunnite (les groupes islamistes salafistes et djihadistes de l' AIS et des GIA sont sunnites), YB

---

« intellectuel ». Les maisons d'éditions choisissent aussi leur camp : Julliard, par exemple, comme l'écrasante majorité des éditeurs, affichent des titres anti-islamistes alors que chez De l'Aube ou J-C Lattès, on privilégie des récits qui impliqueront plus nettement la responsabilité des autorités algériennes dans le chaos décrit.

L'ampleur du phénomène qui se déroule sur le plan éditorial peut être compris par cette seule année 1995, où une centaine de témoignages-inventaires paraît. Pour leur majorité, « le référentiel prend le pas sur l'élaboration littéraire, ou plutôt on a l'impression que le gommage de toute littérarité apparente semble finalement l'exercice le plus caractéristique de textes dont la préoccupation cependant reste littéraire ». Toujours selon Charles Bonn, le « témoignage sur la terreur du quotidien en Algérie semble même devenu une sorte de parcours obligé pour les textes de nouveaux auteurs algériens publiés en France, parmi lesquels on ne découvre que dans un deuxième temps quelques auteurs pour leurs qualités littéraires » (Charles Bonn (dir.), *Paysages littéraires algériens des années 1990 : témoigner d'une tragédie ?*, op. cit., p. 10).

<sup>45</sup> Christian Jambet, *La Grande Résurrection d'Alamût*, op. cit., p. 10.

<sup>46</sup> Et postérieurement à la publication du roman, sunnites et chiites se combattent actuellement sur le terrain irakien sous occupation américaine. Nous n'évoquons pas les milices chiites et sunnites qui se sont entredéchirées au Liban durant de longues années.

juxtapose des bribes de l'histoire chiite et de sa branche ismaélienne. Dans la fiction et en son dehors, les ismaéliens se sont effectivement installés en Tunisie et l'ismaélisme a été d'un « poids [...] considérable, quoique discret, dans l'économie intellectuelle et spirituelle de l'islam<sup>47</sup> ».

Au cours des dernières décennies du III<sup>e</sup>/IX<sup>e</sup> siècle, tandis que les *dâ'îs* ismaéliens, ou missionnaires politico-religieux, œuvraient du Maghreb en Afrique du Nord à la Transoxiane en Asie centrale, les ismaéliens (ainsi nommés d'après Ismâ'il, le fils aîné d'al-Sâdiq) bénéficiaient déjà d'un fort soutien populaire parmi les différentes couches sociales. Les premiers succès de la *da'wa*, ou mission ismaélienne, culminèrent en 297/909 avec l'établissement d'un *dawla* ou État ismaélien, le califat fatimide, en Afrique du Nord<sup>48</sup>.

En nourrissant sa fiction de celle des Assassins, YB creuse une originalité à propos de laquelle les questionnements affluent lorsque est interrogée la raison indicible, inexplicable, des massacres perpétrés contre les populations civiles algériennes en cette fin des années 1990. En puisant dans la théologie chiite, il remet au jour, à travers la figure de l'imam occulté, celui qui, considéré comme une hérésie aux yeux des sunnites, est le guide infaillible, investi d'une qualité quasi divine. Cet imam a une mission sotériologique dont on ne sait à la fin du roman, et même si YB, le héros, nous en donne son intime conviction<sup>49</sup>, si elle s'est accomplie ou si elle est à venir, en d'autres mots, on ne sait si le pire, le règne du mal, a été décrété ou s'il se prépare encore en quelque convulsion.

Comme si cette incertitude pouvait tenir dans une légende et faire légende à son tour, dans ce roman, ce qui présente l'implantation de la secte des Assassins comme une greffe maligne qui active et orchestre le mal selon des calculs ésotériques, s'appuie, historiquement, sur la véritable existence d'une secte à tradition messianique. Tradition messianique qui se déploie d'ailleurs du Caire vers le Maghreb, bien avant Alamût, bien avant que la communauté fatimide ne se divise. Les limites du rayonnement du mahdi qui

---

<sup>47</sup> Farhad Daftary précise : « il [l'ismaélisme] a été non seulement le véhicule de l'enseignement ésotérique du shî'isme ancien, mais aussi un important facteur d'intégration, voire d'introduction en islam d'éléments issus de traditions religieuses, philosophiques et spirituelles anciennes comme le néoplatonisme, le néopythagorisme, l'hermétisme, la gnose et le manichéisme, le zoroastrisme ou encore, pour ce qui est de l'ismaélisme oriental, iranien et centrasiatique principalement le bouddhisme et d'autres religions indiennes » (*Les Ismaéliens. Histoire et tradition d'une communauté musulmane, op. cit.*, p. 13-14).

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>49</sup> La réponse, confirmant la conviction de YB est redonnée dans *Zéro mort* : « Proclamer le millenium ! et abolir le joug de la loi ! / Je crois que c'est déjà fait, mon Président. Avec 200 000 morts, on doit être bon, non ? [...] » (*Z.*, p. 179)

lève une armée et fait la révolution, ont elles-mêmes conditionné l'évolution des ismaéliens dans le nord de l'Afrique<sup>50</sup>.

La quête originaire, la reconstitution généalogique (que nous aborderons dans le dernier chapitre), la recherche et la re-construction de liens historiques et mythiques entre musulmans divisés depuis le premier schisme et au fil des guerres de successions, semblent, dans *L'Explication*, être une façon de se détacher d'un présent dont on ne peut que se détourner car n'offrant aucune prise intelligible avec la réalité. Les fils imaginés par YB pour lier l'Algérie contemporaine à celle d'un passé reconstitué, déjà gangrené par la présence d'une secte maléfique, restitue un possible, une explication à l'impossible : comme un recours salvateur pour percevoir ce présent dans une perspective autre que celle de l'horreur muette. Car chercher une explication c'est encore se prémunir contre le non-sens, vouloir croire en quelque chose, sinon à une vérité, à une interprétation de signes mêmes énigmatiques. Et parfois le recours à la fiction semble être le seul moyen pouvant permettre de toucher à des bribes de la vérité, comme le souligne Fethi Benslama :

L'opposition vérité/fiction n'appartient-elle pas elle-même au langage de la métaphysique ? C'est exactement ce qu'écrit Philippe Lacoue-Labarthe en commentant la phrase de Nietzsche [« Parménide a dit : « On ne pense pas ce qui n'est pas » ; nous sommes à l'autre extrême et nous disons : « ce qui peut être pensé doit être certainement une fiction »] : « Mais on voit que la fiction n'est rien qui tienne par soi-même, qui puisse se dire et s'affirmer autrement que par la référence à la vérité. Invoquer la fiction comme le fait perpétuellement Nietzsche, depuis *Humain trop humain* surtout, c'est encore parler le langage de la vérité, faire l'aveu qu'il n'y en a pas d'autre [*Le Sujet de la philosophie*, Paris, Aubier-Flammarion, 1979, p. 14.]<sup>51</sup>

Ce qui permet d'accumuler les significations dans *L'Explication* est certainement cette apparente cohérence maintenue entre plusieurs raisonnements qui, *a priori*, sont étrangers les uns aux autres. Comme nous l'avons vu en examinant l'utilisation de ce poncif de la secte des Assassins comme inventeurs du terrorisme, la préoccupation de

<sup>50</sup> Michael Brett, dans un article passionnant, explique le déclin du messianisme islamique et sa réduction à une doctrine sectaire au Maghreb : « Si impressionnant que l'empire fatimide ait pu paraître à l'époque de son apogée égyptienne, il marque néanmoins la fin de la vague de messianisme islamique qui, tout en devenant plus forte à partir de la fin du VII<sup>e</sup> siècle, menaça, à la fin du IX<sup>e</sup> siècle, de finir en cataclysme universel. La révolution limitée dans l'espace qui survint en fait en Afrique du Nord amorça la régression du mouvement messianiste, de sorte qu'il fut réduit à la doctrine d'une secte équivalente à celle des Duodécimains, pour qui l'attente du mahdi est reportée à une époque lointaine et indéterminée. Quand, dans le Maroc du XII<sup>e</sup> siècle, Ibn Tûmart se déclarera mahdi, la doctrine qu'il prêchera sera encore intellectuelle, la révolution qu'il inaugurerait sera encore plus limitée dans l'espace, malgré ses conséquences politiques pour le Maghreb entier [...] » (« Le Mahdi dans le Maghreb médiéval », dans Mercedès Garcia-Arenal (dir.), *Mahdisme et millénarisme en Islam*, op. cit., p. 98).

<sup>51</sup> Fethi Benslama, *La Psychanalyse à l'épreuve de l'Islam*, op. cit., p. 45-46.

l'auteur, voilée par une dimension eschatologique pesante, semble davantage relever de l'ordre du philosophique et du politique que du religieux. Aussi la coexistence de détails historiques sur le schisme islamique et les chiites, articulés sur le mode de la démonstration gnostique (du *ez-zâhir*, l'apparent, à *el-bâtin*, l'occulte), alliant illustration ésotérique et conclusions cartésiennes, empêche l'accès à une seule explication et en offre au moins huit, toutes cependant présentées comme inhérentes à l'évolution spécifique à la dernière révélée des religions abrahamiques<sup>52</sup>.

Articulées par un ordre historique dont la logique émane d'une observation systématique et diachronique de l'histoire (accélérée) des premiers temps de l'islam, focalisée à partir de la révélation au prophète et uniquement orientée vers le schisme du schisme que sera la création de l'État d'Alamût, les explications de YB aboutissent à un calquage édifiant. Certes, nous avons vu que les membres des GIA n'étaient pas exactement montrés comme les descendants des *fidâ'is* de Hassan Sabbah, mais plutôt manipulés par des membres de la secte. Mais l'ultime conclusion de YB n'est rien de moins que l'assimilation de l'Algérie à Alamût, prouesse que l'auteur parvient à réaliser à l'aide de la traduction même de « *al-Djazâir*, les îlots, nom arabe de l'actuelle Algérie » (*E.*, p. 91), et ceci, à partir du lien qu'il établit entre « Un véritable État nizârîte [qui] vit le jour, constitué d'îlots répartis sur de vastes régions [et nommé] *al-Djazâir* [...] » (*E.*, p. 91). Ainsi, comme nous l'avons vu avec l'utilisation de la légende de la secte des Assassins en général et avec l'exemple de la démonstration ésotérique montrant l'ange Hawaz abusant de la crédulité d'Elyas, les huit explications (et l'ironie n'est jamais loin, repensons au « Si le christianisme rend à César [...] ») sont-elles l'aboutissement de

---

<sup>52</sup> Nous reproduisons ci-dessous les « explications » : « Première explication : ces schismes furent toujours d'essence politique, et visaient à une dénonciation du pouvoir en place ; les doctrines religieuses sectaires n'en étaient qu'une justification, et le syncrétisme spiritualité-temporalité typique à l'islam fait que, jusqu'à de nos jours, toute contestation sociale et politique en terre d'islam trouve son prolongement naturel dans le corpus religieux. Si le christianisme rend à César ce qui appartient à César en se préoccupant essentiellement du destin éternel des âmes, et si le judaïsme se limite à l'attente du messie en vue d'une transfiguration de la seule vie terrestre, l'islam, lui, prend place entre les deux théodicées, et accorde une importance égale au monde d'ici-bas et à l'au-delà » (*E.*, p. 81-82) ; « Deuxième explication : la contestation au nom de Dieu suppose toujours plus contestataire que soi » (*E.*, p. 82) ; « Troisième explication : nulle mystique ne peut se déclarer sauve du messianisme, et de son corollaire politique, le millénarisme » (*E.*, p. 83) ; « Quatrième explication : toute théologie revient inmanquablement à la Filiation comme à sa Loi, dans l'ordre sociétal » (*E.*, p. 85) ; « Cinquième explication : le rêve d'un royaume théocratique meurt moins de ses folies que des divisions, des schismes qu'il engendre en son sein » (*E.*, p. 86) ; « Sixième explication : pour conserver le pouvoir, une religion doit se parer de la nouveauté et de la radicalité » (*E.*, p. 88) ; « Septième explication : le terrorisme est la continuation inversée de la mystique par d'autres moyens ; quand au totalitarisme moderne, il est, lui, une continuation de la théologie en effet de miroir » (*E.*, p. 90) ; « Ultime explication : personne, dans un tel système, n'est épargné » (*E.*, p. 91).

raisonnements empruntant à toutes sortes de moyens pour en venir à leur fin : la légèreté et la simplicité de certains se noient dans la gravité et le surplus de détails informationnels qui en surchargent d'autres.

Mais ce qui cause encore le trouble dans *L'Explication*, c'est bien — et ouvertement articulé par le paratexte (chapitration, titres des parties) — ce double mouvement qui s'opère dans l'entendement du lecteur, en une sorte de représentation d'herméneutique islamique soufie, alliant des éléments sunnites et chiïtes : du sens apparent au sens caché et vers la vérité, si une explication doit être livrée à celui qui lit le texte, c'est sous la forme d'une interprétation, accompagnée elle-même d'un dévoilement, d'une révélation. Et le roman, « l'explication » qui signifie « tafsîr » en arabe c'est-à-dire exégèse et science traditionnelle sunnite, a recours à la technique d'« interprétation » chiïte du « ta'wil » (retour au sens caché, qui serait le sens premier tapi sous l'aspect apparent de la lettre) quand les révélations se succèdent les unes après les autres construisant sur les fondations de la légendaire secte des Assassins, une légende toute algérienne.

« Mais toute explication est une interprétation [...] » (*E* p. 157) : cette exclamation du héros dans l'excipit du roman, pourrait seulement concerner les résultats délirants auxquels il parvient au terme de sa quête, enquête et initiation. Mais elle pourrait tout autant en appeler au référent vers lequel tout le texte est tourné, une tradition de pensée ancrée dans un corpus islamique dont les deux concepts majeurs sont justement :

— celui de *tafsîr* [qui] veut dire littéralement « expliquer et commenter ». Notons que *tafsîr* est l'anagramme de *tasfir*, qui signifie dévoilement. La science de l'exégèse, qui lui correspond [...] se présente comme une compilation impersonnelle où l'auteur juxtapose toutes les traditions pouvant apporter une explication au texte coranique. Il suit celles-ci verset par verset, mot à mot, prend la précaution d'indiquer les chaînes des garants, et n'avance que rarement et avec beaucoup de prudence une opinion personnelle.

— Le second champ est celui du *ta'wil*. Ce terme qui signifie littéralement « le retour à ce qui est premier » désigne l'interprétation en tant qu'elle essaie de dépasser les limites de l'exégèse pour aller au-delà de la lettre<sup>53</sup>.

*L'Explication*, qui tente une triple explication à propos de la disparition de YB, de l'assassinat de Mohammed Boudiaf et du massacre de civils innocents, se présente comme un *tafsîr*, une explication, il s'avère un *ta'wil* (une interprétation) mais il fonctionne sur le mode du *tasfir*, du dévoilement, progressif, par strates, pour aboutir à *en-noûr*, la lumière (divine). Et ce n'est pas parce que le lecteur reçoit cette représentation

<sup>53</sup> Fethi Benslama, *La Psychanalyse à l'épreuve de l'Islam*, op. cit., p. 49-50.

de la gnoséologie soufie, intrigué, voire inquiet quand il ne se sentira pas tout simplement perdu dans les détails pourtant quelquefois empreints d'ironie<sup>54</sup>, l'attention captivée par de nombreux éléments historiques tout à fait plausibles, que le simulacre ne se trahit pas par sa propre mise en scène.

Sous une banderole portant l'inscription « L'âme n'est qu'une partie du corps : Friedrich Nietzsche », une pièce délirante fut donnée [qui] mettait en scène la cabale menée contre le philosophe médiéval Ibn Sîna — Avicenne — accusé de blasphème lorsqu'il procéda à la dissection de cadavres afin de faire avancer ses recherches et rédiger son *Canon* de la médecine [...]. Au fur et à mesure d'un jeu de ping-pong métaphysico-burlesque entre le philosophe, l'inquisiteur et les chœurs, regorgeant de références au rock'n roll, à la cuisine italienne ou encore à la pêche à la truite en Amérique — clin d'œil à l'icône hippie Richard Brautigan —, Abdeslam se dévêtait, lançant successivement au public l'une de ses tenues [...]. Ce strip-tease hénologique exprimait les différentes stations de la *tariqa* soufie — voie mystique — qui permet de passer du sens apparent des choses, *ez-zahir* à leur sens caché, *el-bâtin*, puis à la vérité divine, *en-noûr* ; et ce voyage se doit de transiter par le corps. (*E.*, p. 47-48)

Dans ce roman, un happening sur Avicenne<sup>55</sup> est joué par l'ami du héros dans l'École des Beaux-Arts d'Alger et participe complètement de ce mélange des références qui, libérant du présent et, tout en s'en désolidarisant, permettrait de le regarder, comme à l'oblique (pour l'ironie), et avec une perspective quelque peu surélevée grâce au fond théologique mobilisé. Un épisode de la fiction où l'on se joue de la représentation du discours philosophique, sur un mode qui emprunte encore à la parodie et au carnavalesque, ne serait-ce pas là une synecdoque de l'instrumentation de la gnose soufie qui se dessine à l'échelle même du roman ? Non plus en « ping-pong métaphysico-burlesque », mais sur un échiquier qui serait plutôt « métaphysico-ironique ».

### II-3-b- Le conte

Il y a certainement du merveilleux dans *Zéro mort*, ce conte où un jeune Algérien ordinaire, né dans les bas-fonds de Bab El Oued finit sa trajectoire en Amérique. Une sorte de réalisation du rêve d'exil et de réussite propre à tous les jeunes Algériens de cette génération « perdue » (telle qu'on la qualifie en Algérie), n'ayant profité ni des

<sup>54</sup> Le christianisme et César, la lame d'or des Assassins, la mystique et l'ONU...

<sup>55</sup> Toujours selon Fethi Benslama : « Depuis Avicenne, s'épanouissant dans la mystique et dans la philosophie, le *ta'wil* est un processus spirituel créatif qui recourt à la cosmologie, à l'anthropologie et à la théologie de l'Antiquité, en supposant un sens ésotérique sous le sens obvie. Il s'agit d'une opération herméneutique qui se présente comme progression faisant communiquer, d'une part, un mouvement de recherche intérieure, et, d'autre part, un dévoilement d'horizons nouveaux qui s'ouvrent à mesure que se rejoignent la connaissance de soi-même et la compréhension du monde extérieur. L'interprétation allégorique y tient une place importante, comme chez le grand théosophe mystique Ibn Arabî » (*La Psychanalyse à l'épreuve de l'Islam*, op. cit., p. 50).

lendemains prometteurs de l'indépendance et des belles années de l'économie planifiée<sup>56</sup>, ni de la qualité de la formation et de l'enseignement divulgué à l'époque, avant que l'arabisation des études, opération plus idéologique et politique que pédagogiquement et scientifiquement réfléchie, ne génère ce que l'on a nommée des « analphabètes bilingues ». Une génération née durant les pénuries de produits de première nécessité et qui a grandi dans l'enceinte infranchissable et étouffante d'un pays aux inégalités sociales de plus en plus fortes, d'une classe moyenne anéantie à la fin des années 1990, et d'une jeunesse ne s'accrochant plus qu'au visa providentiel qui lui permettrait de partir pour vivre, enfin. Quand cette jeunesse, ne devient pas « harraga<sup>57</sup> » en finissant par échouer dans ce qui est devenu l'espace Schengen et à y résider « au noir », elle verse dans l'islamisme, son activisme puis son terrorisme.

Et ce meurtre tapi dans l'ombre des mosquées pauvres, le Prophète savait quel en serait le nerf. En Algérie, ce sont la précarité et le ressentiment de la jeunesse urbaine pauvre qui ont alimenté les GIA, n'est-ce pas ?

— *D'après Gilles Kepel, en tout cas.*

— Vous l'avez lu ?

— *Qu'est-ce que vous croyez ! Je prépare mes émissions moi...*

En tout cas, ce n'est pas le Prophète qui le contredira, lui qui déjà disait ceci : « Je vois venir vers vous le mal qui emporta d'autres nations avant vous : l'envie alliée à la haine, ce mal qui érode la foi. J'en jure par Celui qui tient dans la main mon âme que vous ne connaîtrez le Paradis que si vous avez la foi, et que vous n'aurez la foi que si vous aimez les uns les autres. Voulez-vous que je vous dise comment vous devez vous y prendre ? En répandant autour de vous la paix ! » (Z., p. 67-68)

En mêlant ainsi une théorie d'islamologue, politico-sociologique, et un Hadith du prophète<sup>58</sup>, YB crée les arguments qui contreront en antithèse la thèse, idéologico-psychiatrique, du Professeur Benmiloud, « outrageusement caricaturé pour les besoins de la cause » (Z., p. 118).

Certes, Youssef Sultane (comme son acolyte Pepito) est accablé de « tout le déterminisme social » (que veut bien lui prêter l'auteur) auquel le voue sa condition de pauvre : élevé dans la rue, peu scolarisé, familier des maisons de redressements, drogué, victime d'attouchements sexuels, habitué des brutalités des commissariats de police,

<sup>56</sup> L'État providence pourvoyait, grâce aux recettes pétrolières, à la santé, à l'instruction et au travail « des masses » en lançant « l'industrie industrialisante » et la « révolution agraire ».

<sup>57</sup> Littéralement « qui brûlent » (terme en vogue durant les années 1990), les jeunes « harragas » « brûlent » toutes les frontières pour s'exiler : ils tentent d'y parvenir en franchissant les enceintes du port d'Alger et en s'embarquant clandestinement, souvent au péril de leur vie, dans un paquebot en partance pour n'importe quel ailleurs.

<sup>58</sup> « Les Hadiths sont le corpus des dits et des traditions prophétiques » (Z., p. 67).

violent, frustré matériellement et sexuellement, chômeur, manipulé idéologiquement et membre d'un GIA. En fait, ce « cocktail sous-prolétarien » (Z., p. 15) qui compose le profil de cette jeune recrue (naturelle) du terrorisme islamiste, sorti d'un coma profond, est transformé en enjeu médiatique, politique, scientiste (à défaut de scientifique) et, bien sûr, fictionnel. Car si, rencontrant Izraïl « par hasard » à Los Angeles, Sultane décidera certainement de vendre son histoire au cinéma hollywoodien en étant sous contrat avec le FBI (ou la CIA, mais n'est-ce pas là déjà tout Hollywood !), son profil de « jeune, urbain pauvre », musulman et élu, est d'abord et avant tout le moteur même de l'intrigue. Mieux, en tant que figure incontournable de la société algérienne contemporaine, il est le lieu de l'affrontement politique de deux thèses, scénarisées chacune dans un moment clé du roman : dans « *Trivial Muslim* », le jeu que nous avons évoqué précédemment, où un courant politique récupère la révolte et le désespoir de jeunes gens dans une conjoncture propice ; et dans la conférence du Professeur Benmiloud Père (Z., p.109-114 et p. 116-125), selon lequel : « le terrorisme est le fruit d'êtres humains dont la rationalité est altérée. Traduire : la violence n'incarne en rien l'échec de la politique du pouvoir, non Monsieur » (Z., p. 109-110).

Applaudi, hué, harangué par une foule déchaînée qui n'est pas loin de le saluer à la Hitler (« Sid Heil ! ») et ponctue les propos de l'orateur d'interjections admiratives ou dégoûtées, entre deux slogans publicitaires, le Professeur Benmiloud Père (représentation du père de YB auteur aussi et psychiatre algérien de renommée) se livre à un véritable délire de langue de bois, fascisant, où le jargon médical se mêle aux mots d'ordre de l'ex-parti unique, le FLN.

On ne peut juger un pays à ses seuls indicateurs économiques, ou au degré de pauvreté d'une population contre-productive, répartie en grappes de parasites contre-révolutionnaires... Et qui plus est dans des villages isolés, pour mieux se faire massacrer ! [...] Depuis le vide sanitaire mental du contre-révolutionnaire, nous parvenons les miasmes et remugles d'une rationalité gluante et fétide, parallèle à la raison d'État. J'ai appelé cette bête immonde la « raison paramagique ». (Z., p. 116)

Son réquisitoire accuse une classe sociale, les pauvres, une génération, les jeunes, et un statut économique, le chômage, d'être à l'origine même du mal algérien :

- À qui la faute ? À la famille ! À cette famille grégaire, oublieuse des Constantes Nationales. À ce parasitisme familial qui permet et encourage cette attitude. [...]
- Dans les pays développés, la perte du travail mène à la désocialisation et à l'exclusion. [...] Dans les pays en voie de sous-développement, les données sont malheureusement inversées. L'état *naturel*, le plus *normal*, est celui de l'inactivité. Et la socialisation se fait

grâce à cette inactivité, car elle permet la disponibilité, la réceptivité, le contact humain, le *deal* de *shit*. Et ces fumistes de rastas se plaignent de chômage ! (Z., p. 118)

Si la trajectoire de Sultane semble emprunter au conte, c'est que le personnage a quelque chose de Djouha, héros traditionnel de maintes aventures rapportées oralement dans les familles algériennes depuis des générations : honnête et quelquefois trop naïf, malin et espiègle, simple jeune garçon souvent confronté à une sorcière pleine de pouvoirs maléfiques dans des démêlés dont il sort toujours vainqueur. Version XXI<sup>e</sup> siècle d'un Djouha « houmiste » (de quartier), Sultane ne parvient-il pas, lorsque la situation tourne à son avantage, en se réveillant du coma, à tenir tête à un militaire (par définition ayant les pleins pouvoirs sur les jeunes urbains pauvres dans cette Algérie de la fin des années 1990) qui tente de le faire parler, mais ne doit pas trop le malmenier tant qu'il n'a pas livré son secret :

- Et c'est quoi ce message ?
- Désolé, mais je dois le livrer en mains propres.
- Comment ça ?
- Tous les musulmans doivent le recevoir en même temps.
- Pas de problème, Sultane. Mais en attendant ArabSat, tu craches ce que t'as dit le Prophète...
- Touches-toi, mon frère ! (Z., p. 176)

Comme Djouha, qui dans une de ses aventures, mange des fruits la nuit sur un figuier et fait croire à la sorcière (qu'il parvient toujours à berner) qu'il lui en cueille et les lui lance alors qu'il défèque sur elle, Sultane devient un sans-gêne devant Petit Président et profite au maximum de la situation pour le ridiculiser :

- Alors Sultane ? Comment te sens-tu ?
- Bien, mon Président. Je suis juste un peu irrité...  
La mère poule.
- Où ça mon fils ?
- Ça tend ma bite, mon père.
- Satan !?
- Je crois que c'est à cause de la sonde urinaire.
- Youssef, je fais tout pour t'être agréable, mais il y a des limites...
- Oui, je ne vous remercie jamais assez... Mais, dites-moi, vous reste-t-il de ces céréales que j'ai eues au petit déjeuner ? (Z., p. 215)

Et alors que Sultane chipote sur la marque de ses céréales préférées et obtient la promesse d'être satisfait, Petit Président « joue la carte de la proximité » :

- Le Prophète ... Il est comment ?
- Comment ?
- Comment ?
- Le Prophète ?

— Oui.

— Cool.

Petit Président, *cliffhanger*, le long du lit, jusqu'à la tête de mule de Sultane.

— Tu sais, Youssef, sur ce coup, toi et moi, c'est une seule marmite. Alors, pourquoi me faire des mystères...

— Si tu savais, mon Président, c'est tout sauf des mystères ! C'est ... C'est... Je ne peux pas vous en parler. Je suis sous contrat. C'est des tueurs là-haut, vous savez... (Z., p. 216)

Et la douceur, les menaces, les promesses n'apporteront rien de plus dans cette rencontre merveilleuse, entre le fils de la plèbe et le plus haut représentant de l'élite algérienne, où celui qui a le dernier mot est extraordinairement celui qui n'est « rien » car « déjà mort<sup>59</sup> » symboliquement dans une société qui n'a jamais fait cas de lui :

— Souviens-toi simplement que sans moi, tu n'es rien, Sultane. Je suis l'homme qui va te vendre trois milliards. Le 5 juillet<sup>60</sup>, le monde entier saura que je suis l'Élu ! Et cette fois, sans bourrage d'urnes !

— C'est ça... N'oubliez-pas les céréales ! (Z., p. 217)

Sultane, dans *Zéro mort*, est bien la victime qui prend sa revanche sur la société, voire sur le monde : une première fois, après avoir intégré un GIA, une seconde fois, dans une ascension sociale qui n'a d'égale que sa (supposée) élévation divine. Et dans cette trajectoire des bas-fonds de Bab El Oued vers la Présidence puis Los Angeles, le sordide fait place au respect (obligé du militaire), au luxe (de la Présidence), puis au rêve hollywoodien. Mais le déclencheur d'une telle promotion est encore et à la base, l'islamisme et la guerre entre les GIA et les forces de l'ordre ; comme l'écrit Luis Martinez, « Les délinquants apparaissent dans cette guerre civile parmi les principaux bénéficiaires : que ce soit l'armée ou les bandes armées du GIA qui contrôlent la situation, ils mettent leur « savoir-faire » au service du plus fort<sup>61</sup> ». Et même si la fabuleuse histoire de Sultane ne semble qu'un prétexte, une sorte de passage obligé pour lier les diverses tableaux qui reconstituent finalement autant d'argumentaires à l'antithèse des positions du Professeur Benmiloud Père, cette trajectoire n'est pas sans évoquer, pour nous, une autre transformation de statut social qui s'opère chez certains jeunes embrigadés et « perçant » socialement grâce aux GIA. Nous aimerions établir un lien entre cette « réussite » de Sultane et le ton du sensationnel d'un islamologue dont la thèse de doctorat

<sup>59</sup> L'un des slogans des jeunes manifestants kabyles lors des manifestations d'avril 2001, émeutes qui se sont ensuite étendues à tout le pays et ont fait de nombreuses victimes tuées par balles par la gendarmerie, était : « Tirez sur nous, nous sommes déjà morts ! »

<sup>60</sup> Date de la célébration de l'indépendance du pays.

<sup>61</sup> Luis Martinez, *La Guerre civile en Algérie*, Paris, Karthala, 1998, p. 125.

a été dirigée par Gilles Kepel. Dans son étude, Luis Martinez proclame en substance que le « GIA is superstar<sup>62</sup> », ton qui n'est pas sans nous rappeler l'impulsion de *Zéro mort* où Youssef Sultane est présenté comme « membre des mythiques Lames de l'Islam, un groupe islamique armé *underground*, jadis encensé par la critique et toujours détenteur du record d'entrées dans les cimetières algérois » (Z., p. 11-12) :

Le label GIA attire les sympathisants islamistes désireux d'en découdre avec les forces de sécurité car fascinés par le prestige des « émirs ». Leur épopée efface les « stars » de l'ex-FIS et renvoie le *liwa* A. Chebouti à un passé révolu. L'enivrement de la violence ancre dans l'imaginaire des sympathisants du *djihad*, aux côtés des héros de séries télévisées américaines, les noms des « émirs » qui se sont succédés<sup>63</sup>...

Dans *Zéro mort*, Sultane parvient (avec l'aide de ce scénario prévoyant sa résurrection) à rompre un embrigadement qui paraissait inéluctable et fatal : la promesse du paradis par le *djihad* et une assignation sociale qui le prédestinaient à devenir terroriste et à mourir manipulé, victime de sa condition. Le jeune urbain pauvre, par sa franchise, et par le jeu, par son insolence et sa candeur, s'extrait du « vrai film de sa vie » pour un autre film dans le film qui le promet, non seulement comme élu et messenger du prophète, mais surtout comme Algérien ordinaire tenant désormais tête au symbole bicéphale du pouvoir algérien, le militaire et le président.

### II-3-c- La farce

Le héros de *Allah superstar* s'interroge : « Ça veut dire en gros que comment tu veux que je prenne au sérieux un producteur qui me prend au sérieux en tant qu'artiste » (A., p. 82). Et comment, en effet, le lecteur peut-il prendre au sérieux un Kamel Léon Hassani qui, lui-même, dit ne pas se prendre au sérieux ? Ce qui, du reste, devrait être le propre du personnage humoristique. Pourquoi le lecteur ne parvient-il qu'à séparer d'une frontière poreuse la gravité de l'attentat imminent et l'énorme farce qu'il représente ? Bien que l'acte du comique kamikaze soit annoncé, décrit, joué, rejoué, commenté, pourquoi est-ce seulement à la fin du monologue que le lecteur en saisit l'issue ? Kamel Léon commettra l'irréparable aussi sérieusement que ce final est constitutif du spectacle joué pour rire : qu'est-ce qui conduit à croire à un Kamel Léon terroriste ? Qu'est-ce qui

<sup>62</sup> Et comment ne pas voir dans le titre *Allah superstar*, cette même désignation qui se fait constat et dénonciation, déclinaison, récupération d'une réalité politique par le show business. En plus de la parodie du titre *Jésus-Christ superstar*, sur laquelle nous reviendrons à la fin de cette étude.

<sup>63</sup> Luis Martinez, *La Guerre civile en Algérie*, op. cit., p. 317-318.

mène à ne plus y croire ? Et comment se fait-il, qu'à nouveau, cette hypothèse se représente en se vérifiant ?

Farce et attrape, au singulier, c'est bien ce que s'avère être *Allah superstar*. Une farce qui prend au dépourvu, comme toute bonne farce devrait procéder. Une farce terroriste, l'oxymoron s'impose. Une farce attentat, une farce qui attende au comique par les moyens qu'elle emprunte au drame et au sérieux : la violence et la stupeur. Au cœur de cette ambivalence entre croire ou ne pas croire un monologue au bord de l'attentat suicide, se trouvent d'abord les propos que tient le jeune homme au sujet de son spectacle, ensuite, très certainement, les composantes de sa personnalité, enfin, ses discours et ses cibles.

Certes, lorsque le monologue achève son show par son bref décompte, les indices sur cette tonitruante fin sont depuis longtemps semés :

Je vais pas te faire le topo de la soirée ça serait trop triste, disons qu'il y a eu une bonne dizaine de numéros, j'ai pas dit une dizaine de bons numéros, puisque le seul bon c'était moi et pour ça la responsable du plateau elle m'a mis en dernier vu qu'elle trouvait que c'était bien de finir avec une explosion par les temps qui courent. (A., p. 62)

Les éléments précisant cette issue sont de moins en moins équivoques :

C'est Sylvain qui m'a servi, et quand il a vu ma tronche il croyait que j'étais au bord du suicide. Moi j'ai souri jaune : « Tu veux dire, attentat suicide, *man*. » Sylvain il s'est marré et moi j'ai roté. (A., p. 173)

Allez, avoue que c'était un bon jour pour mourir de rire ! (A., p. 249)

Mais comme il a dit le Cheikh, l'essentiel c'est d'avoir la santé quand tu meurs, c'est ça le plus important quand tu t'entraînes pour le djihad et tu veux mourir en martyr. (A., p. 251)

En fait, Kamel Léon a déjà esquissé l'aspect inoffensif de sa performance en montrant qu'elle relève (naïveté sincère ou feinte ?) du ludique et de la simulation :

Alors moi direct je le recadre et je répète ce que je te répète à toi depuis le début, à savoir que moi je suis contre la politique, je fais juste du comique, après j'enlève ma fausse barbe et le public à son tour il enlève ses faux préjugés et on est tous des frères et tout le monde il est content et j'achète enfin la villa à mon père le pauvre. (A., p. 159)

Le héros a aussi défendu un contenu ne recouvrant rien d'autre qu'une compilation de ce qui répondrait au mieux à un plan média, moyennant toutefois un ton vindicatif quelque peu annonciateur de l'épilogue :

Alors moi pareil j'ai procédé par thème et je traite tous les sujets à la mode mais en tant qu'intégriste pour de faux, tu as le voile islamique, les *dealers* islamiques, les attentats islamiques, la construction de mosquées islamiques, la flambée de l'insécurité islamique, et pour finir en beauté l'Apocalypse islamique et le jugement dernier vu que c'est pour bientôt comme il a dit le Cheikh et que celui qui a un atome de dollar ou de gloire ou de pouvoir dans ce monde de faux culs il pourra se les foutre au cul justement et ses avocats

avec, vu qu'ils seront comme lui dans le box des maudits avant d'être désossés pour le grand barbecue, ces petits mafieux de mes deux. (A., p. 136-137)

Malgré cela, encore pour le lecteur, cette oscillation entre gravité de l'attentat et légèreté de la farce, perdure. Elle repose sur le profil même de Kamel Léon, dont le nom de scène « Caméléon » construit ouvertement un jeu verbal et dramatique qui emprunte autant aux caractéristiques de l'animal qu'à sa métaphore.

Le tic biologique du caméléon c'est qu'il est mimétique quel que soit le support médiatique, cherche pas à comprendre c'est animal, n'oublie pas ce qu'il a dit Gobineau et les autres scientifiques de sa race que moi y'en a moitié homme moitié singe et avec mon sang impur je vais t'abreuver ton sillon ducon. (A., p. 189)

Kamel Léon est le fruit d'une conjoncture et avec opportunisme médiatique, calcul politique ou simple mimétisme, il explique les « tendances lourdes » de son spectacle :

En même temps si je suis un peu sombre c'est que je m'appelle Kamel Léon et que c'est un animal qui prend la couleur de l'époque vu que lui il en a aucune de couleur à lui, donc tu dois comprendre pourquoi j'ai la gerbe si ton cerveau il a trop rétréci au lavage du robinet à images, franchement toi tu ne trouves pas qu'il y a quelque chose de pourrave au Royaume de Maastricht, qu'on couve tous une grosse crève avec cette putain d'humidité qui règne dans les cerveaux moisis [...] tu sens pas comme tous on est frustrés et on vire facho, les fafs, comme les beurgeois, les feujis comme les keublas ? Quand moi j'ai demandé au Cheikh ce qu'il pensait de tout ça, il a souri en répondant que tout ça c'est une vieille histoire, encore plus vieille que *Les Feux de l'Amour* sur TF1. (A., p. 178)

Kamel Léon joue un personnage qu'il n'est pas devant le Cheikh et est tout de même ce personnage qui se prépare à devenir un « musulman pratiquant » et instruit, jouant le manipulé se sachant manipulé donc manipulant à son tour en se laissant manipuler :

Depuis j'ai l'impression je suis retourné à l'école, je passe mon temps à réviser et à rédiger et on dirait le Coran c'est devenu mon dictionnaire, comme ça je suis sûr je fais pas de fautes d'orthographe au second degré sur l'islam on sait jamais, et surtout comme ça je suis prêt pour discuter avec les journalistes à la mode et dire bien tout ce qu'ils veulent et que l'islam c'est l'amour et la paix et que je condamne le terrorisme sans ma fausse barbe pour l'intégration citoyenne. Mais pendant ce temps le Cheikh lui il croit je prépare ma conversion pour de vrai, même si c'est pas faux, mais moi je lui ai pas dit que je bossais sur les sketches d'Oussama. (A., p. 25)

Et il semble tout à fait cohérent de percevoir dans cette démarche de Kamel Léon, prise dans son sérieux, même s'il s'agit de comique spectaculaire, des points de ressemblance avec ce jeune homme ordinaire, devenu terroriste, qui défraya la chronique dans les années 1990 :

La première partie de sa vie, telle qu'il la narre au sociologue qui l'interrogea en 1992, évoque une autobiographie célèbre : celle de Malcom X, que fit connaître aux jeunes

musulmans des banlieues françaises le film de Spike Lee, abondamment diffusé en vidéo cassette par les associations islamistes [...] <sup>64</sup>

Aussi est-ce dans l'écart même entre cette personnalité de Kamel Léon, comique en spectacle et son profil, « à la ville », de jeune ressemblant à Khaled Kelkal, que se construit la probabilité d'un monologuiste terroriste. Car au fil de son flux verbal ininterrompu, Kamel Léon se transforme et s'il n'esquisse pas une société idéale, s'il n'échafaude pas un idéal politique, ce contre quoi il se définit, s'érige, se révolte commence à se disloquer dans un processus qui emprunte fortement à la paranoïa :

Elle a dit que j'étais trop « parano » pour elle, que j'aimais que moi pour l'instant et que tant que je réglais pas ce petit problème avec « mon rapport au monde », il vaudrait mieux en rester là et rester amis et tous et mes couilles. Tu y crois toi ? Moi parano? La tombe de ma mère tu te dis je rêve ou quoi. Tout ça parce que je l'ai soupçonné d'être un agent du Mossad recruté par Claude Martin, lui-même recruté par son ex-femme qui est juive donc c'est la preuve qu'elle est du Mossad, et que CM Prod c'est financé par le Protocole des Sages de Sion pour régner sur le show-business en faisant suer le burnous des comiques arabes purs et influençables, donc tous ces bâtards ils forment une cellule pour me manipuler et pour me suivre à la trace, même que les draps s'en souviennent. (A., p. 233-234)

Peut-être les raisons pour lesquelles le lecteur ne veut (ne peut) pas croire au monologuiste terroriste trouvent-elles leur origine dans cette dispersion des attaques portées, dans cette double posture adoptée, dans ce cadre de référence brouillé, dans le fait qu'il serait bien difficile de trouver à Kamel Léon un (seul) idéalisme, une (seule) idéologie, un (seul) combat. Une « illumination » qui rendrait limpide la « raison » terroriste comme la décrit avec minutie Pierre Mannoni. Ce dernier considère, en effet, la paranoïa, puis le radicalisme et l'idéalisme<sup>65</sup> comme les ingrédients indispensables à un tel engagement et l'idéologie tout autant incontournable lorsque s'édifie la mission terroriste<sup>66</sup>.

Dans *Allah superstar*, le comique disperse ses propos sur plusieurs fronts, sa verve qui ne dispense personne de ses raccourcis acérés, ironiques et moqueurs, est autant destinée aux « FDS » (Français de souche) qu'à ses frères « rebeu » (arabes en verlan), qu'à tout ce qui peut revêtir l'aspect, la forme, la parole de l'autre, simple stéréotype, membre d'une communauté, représentants d'une nationalité, d'un genre, d'une

<sup>64</sup> Gilles Kepel, *Jihad. Expansion et déclin de l'islamisme*, op. cit., p. 460.

<sup>65</sup> Pierre Mannoni, *Les Logiques du terrorisme*, op. cit., p. 138-139.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 133-134.

profession, d'une classe sociale : le Juif, le Portugais, le Noir, la femme, le gars de la cité, le journaliste, la concierge portugaise, l'ouvrier, la femme au foyer, le comique, le producteur, le député, l'immigré, le psychiatre... La langue de Kamel Léon n'épargne personne quand l'autodérision, le rire sur l'islam, le rire de soi, le rire des membres de sa communauté reste le premier de ses objectifs, scandé, argumenté et revendiqué. Mais son autodérision se noie dans un ensemble beaucoup plus large qui tourne tout en dérision : « Finalement ma connerie c'est ça, moi j'ai trop brouillé les pistes dans mon *stand up*, je leur ai tout déversé d'un seul coup sur leurs gueules enfarinées [...] » (A., p. 245-246).

Pris entre deux feux, celui de la *fatwa* lancée contre lui et celui des réactions que suscite sa virulence contre les médias et la société française telle que perçue par ces mêmes médias (« la société du spectacle », sur laquelle nous reviendrons dans la dernière partie), c'est tout de même une conscience politique aux contours de plus en plus précis qui émerge. Mise au jour par des analyses sur la médiatisation de son propre spectacle, par exemple, cette lucidité de Kamel Léon fait surface. Il revendique avant tout une liberté d'expression égale pour tous et dans tous les domaines :

Comment ? Ce que je viens de dire là tombe sous le coup de la loi ? Atteinte à l'hymne national ? Sérieux ? Putain c'est pas vrai, qu'est-ce qui se passe en France, on a voté la *charia* ou quoi ? Comme en Iran où ils te fouettent ta race quand tu dis du mal du Coran, on va faire pareil avec la République du droit divin ? Du coup nous on a ni le soleil ni les droits de l'Homme et la liberté de blasphémer elle est confisquée par des Mollahs Dupont qui conduisent jamais bourrés, qui vont jamais aux putes, qui mettent jamais les doigts dans la confiture [...] (A., p. 189-190)

Ainsi alors que le lecteur oscille toujours sur le degré de sérieux à attribuer aux condamnations proférées par le monologue, la performance sur laquelle est bâtie tout le spectacle se poursuit en réalisant l'objet de son propre discours. Ce qui se comprend ne l'est qu'au moment où cela se dit, ce qui se dit apporte par son énonciation son sens à la situation :

Je veux dire que leur vrai problème [aux Françouzes] planqué derrière leur inconscient c'est l'Algérie en vérité, et l'Algérie c'est ici et maintenant, vu qu'on a fait de la culture biologique avec des cellules souches d'immigrés dans des couveuses de banlieues où le thermostat tellement il est niqué à la base que c'est plus des couveuses c'est des cocottes-minute, et quand tu t'amuses à cloner la déculturation je te dis pas comment après tu en bouffes du mutant en bas âge prêt à l'usage [...] (A., p. 226)

Kamel Léon s'est donc autoanalysé, il est aussi l'une de ces cocottes-minute, l'un de ces mutants « prêt à l'usage » kamikaze que produit la France postcoloniale. Même si *Allah superstar* ne gicle pas rouge sang en se refermant à la fin de sa lecture, la performance du

monologuiste parvient à allier spectacle unique et concentration d'un effet analogue à celui recherché par l'attentat terroriste en général :

Pour ébranler efficacement l'imaginaire, il est, par conséquent, nécessaire de recourir à une technologie psychologique qui se décline selon une dramaturgie ordonnée à deux éléments principaux : l'horreur et le spectacle [...]. L'horrible et le spectaculaire, le premier reposant sur l'archaïsme sanglant, le second sur les procédés de mise en scène<sup>67</sup>.

À ceci près que le roman instaure un ordre dans la dramaturgie : il commence d'abord par le spectacle et finit par l'horreur. L'horreur, confondue au final du stand up, se fixe dans l'esprit du lecteur, le sature, et a d'abord pour effet immédiat d'empêcher toute projection vers un après-attentat (qui serait spectacle de l'horreur de l'attentat), toute réflexion à propos de ce qui vient de se passer.

L'attentat de Kamel Léon fait donc partie de son spectacle comique : il est en ce sens une farce ; quand l'impact de *Allah superstar* semble s'apparenter, à un attentat : et tout intellectuel qu'il soit, cet attentat, commis par l'auteur YB, n'en est pas moins porteur d'un puissant souffle symbolique, inséparable de la performance artistique de son personnage se réclamant du comique<sup>68</sup>. Dépourvu d'une « illumination » qui expliquerait à elle seule le passage à l'acte, porteur d'une auto-analyse éclatée qui « s'auto-dynamite » en ne désignant jamais une seule cible, l'acte du monologuiste terroriste de *Allah superstar* dépasserait les deux dimensions de l'attentat terroriste « ordinaire » tel que les définit dans sa « théorie des deux champs » Pierre Mannoni. « Événementielle » et « imaginaire/symbolique<sup>69</sup> », ces deux dimensions, certes, caractérisent l'acte de Kamel Léon, mais cet attentat ne revêt véritablement « sa forme accomplie<sup>70</sup> » que par sa réalisation en fiction, son écriture.

La réalité du monde telle que la désigne le personnage se trouve déconstruite et Kamel Léon s'en détache inéluctablement pour n'être plus qu'une parole pulvérisée. Ainsi, dans cette farce que joue Kamel Léon au bout de son spectacle, le lecteur se trouve-t-il frappé à plusieurs reprises par ce qui arrive et lui arrive : un événement qui attende au spectacle, un geste symbolique qui attende à son imaginaire mais aussi un impact « à retardement » du choix auctorial qui ne se mesurera, une fois le lecteur remis du choc causé, qu'au prix d'une réflexion ultérieure.

<sup>67</sup> Pierre Mannoni, *Les Logiques du terrorisme*, op. cit., p. 84-85.

<sup>68</sup> Et franchissant certainement les limites du « comiquement correct » : serait-ce là, automatiquement, du mauvais goût ? Et pour qui ?

<sup>69</sup> Pierre Mannoni, *Les Logiques du terrorisme*, op. cit., p. 176.

<sup>70</sup> *Idem*.

La première partie de cette étude a montré une stratégie du conteur qui entraîne un sentiment de manipulation chez le lecteur, en déployant à travers la trame des romans, les mêmes thématiques et procédés narratifs, un tissage interdiscursif serré et entremêlé et un rapport au réel quelquefois fort complexe. La seconde partie a, quant à elle, permis de se rendre compte des effets que cette stratégie narrative et discursive provoque chez le lecteur : au-delà du paravent du stéréotype, une multitude de significations s'imbriquent les unes aux autres avec pour principale conséquence de brouiller les voix en présence et de détromper sur les interprétations par trop évidentes.

En fait, la stratégie d'individuation et d'émergence de la voix d'un auteur achèvera maintenant d'être pleinement saisie dans cette dernière étape de notre lecture qui abordera trois composantes constitutives de son écriture : la polyphonie, qui par son plurilinguisme, son hybridité et sa bivocalité, permet à l'auteur d'asseoir sa stratégie discursive ; les socialités inhérentes aux romans et réfractant des imaginaires en partage dans les sociétés algérienne et française concernant les thèmes matriciels de la généalogie, du dés-ordre et de la violence ; et enfin, la naissance d'une signature et sa traversée du monde de la presse algérienne vers l'édition française, l'apparition d'un « je » auctorial, audible à travers certains intertextes mis en exergue par l'auteur sont autant de brèches illustrant des préoccupations particulières à YB.

## CHAPITRE III

Politiques de l'auteur : éthique et subversion

### III-1- Dialogisme et polyphonie

#### III-1-a- Plurilinguisme, brouillage des voix

Mikhaïl Bakhtine, dans son ouvrage *Esthétique et théorie du roman*, décrit le travail de l'auteur :

Le prosateur-romancier n'extirpe pas les intentions d'autrui du langage polyphonique de ses œuvres, ne détruit pas les perspectives, mondes et micromondes socio-idéologiques qui se découvrent au-delà de cette polyphonie : il les introduit dans son œuvre. Il utilise des discours déjà peuplés par les intentions sociales d'autrui, les contraint à servir ses intentions nouvelles, à servir un second maître. Aussi, les intentions du prosateur *se réfractent-elles, et sous divers angles*, selon le caractère socio-idéologique « étranger », le renforcement et l'objectivisation des langages réfractant du plurilinguisme<sup>1</sup>.

Il nous semble que YB, en intégrant dans ses romans une si grande variété interdiscursive, procède d'une façon similaire. Et tout au long de cette étude, en effet, notre attention a autant porté sur le contenu des trois romans que sur les voix qui les habitent. Nous nous sommes attachées à examiner l'organisation des textes et, à travers les discours et les savoirs hétérogènes et hétéroclites qui les traversent, nous avons tenté d'y repérer les réseaux de sens et d'y déceler des tensions, des superpositions, des divergences, des questionnements, des réflexions, des positionnements.

Dès le départ, en fait, cette double préoccupation entre contenu et voix s'est imposée puisque le schéma organisateur romanesque de *L'Explication*, de *Zéro mort* et de *Allah superstar* privilégie le témoin unique, acteur-conteur, mais multiplie des perspectives narratives qui rendent complexe la lecture de ce qui se trame. En effet, dans le jeu de substitution de la signature auctoriale au profit d'un acronyme-personnage YB changeant, la voix auctoriale ne se tait pas pour autant, jouant avec de nombreuses métalepses comme dans *Zéro mort* dès l'incipit (« Oui, Monsieur. » Z., p. 11), en ponctuant le texte régulièrement (« Mais les rêves de Haroun ne sont pas les réalités de Yasmina. Et encore moins les intentions de l'auteur [...] », Z., p. 212) ou introduisant des métalepses ne franchissant pas entièrement le palier de la fiction comme dans *Allah superstar* (« mais j'ai fait comme si j'avais rien vu à cause du fameux " Traig ! " que j'ai déjà expliqué pour ceux qui suivent et ils ont du mérite [...] », A., p. 90).

Le dialogisme intergénérique, participe, quant à lui, à cette complexification de la trame narrative, imposant du relief, du rythme et de l'écho, à une contre-fiction aporétique

<sup>1</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 120.

mêlant gnose soufie et thriller, à un film empruntant au scénario hollywoodien et à une véritable topologie de l'espace médiatique, à un monologue qui exacerbe sa généricité vers une représentation unique de son spectacle.

En plus d'une intertextualité interne et de thèmes matriciels qui établissent un dialogue entre les trois textes, le tissage interdiscursif dans lequel s'écrivent les histoires nous a démontré qu'une pluralité de styles et de tons cohabitent, que des strates vocales diverses coexistent et que la narration littéraire a recours à une stylisation<sup>2</sup> des formes de narration orale et à l'intégration de toutes sortes de discours. En effet, à la lumière des diverses descriptions des représentations des langages non littéraires et des intertextes hétérosémiotiques ainsi que les nombreux exemples de phénomènes hypertextuels, les textes nous sont apparus dialogiques, polyphoniques, ouvrant sur un polylinguisme<sup>3</sup>, une bivocalité, un plurilinguisme, une hybridité dans des assemblages de style et de langues réalisés sous forme de pastiche, de parodie, de forgerie, de charge, d'autopastiche, de travestissement ou de narrativisation.

Quelques exemples analysés de genres intercalaires et de leur rôle stratégique (comme le « *Théâtre d'Ombres* » mais aussi le passage concernant le jeu « *Trivial Muslim* »), l'examen du topos du « jeune et musulman, élu », le suivi d'une manipulation habile de données réelles incorporées dans du fictif (la disparition de YB), mais aussi bien sûr, la posture ironique commune adoptée par les trois romans dès leur incipit, nous ont éclairé sur une écriture de YB qui repose d'abord sur une dispersion des significations : une manipulation de voix qui ouvrent sur une vérité qui s'avère artifice, poudre aux yeux

---

<sup>2</sup> Nous rappelons à nouveau ici que la notion de « stylisation » (« Toute véritable stylisation est la représentation littéraire du style linguistique d'autrui, son reflet littéraire ») utilisée par Mikhaïl Bakhtine souligne que la prose romanesque renvoie toujours à des langages qui la nourrissent et que le roman organise dans le dialogisme. Le théoricien russe insiste fortement sur le caractère mixte et syncrétique du roman défini comme « un hybride intentionnel et conscient, littérairement organisé, [...] stylisé de fond en comble, mûrement pesé, pensé de part en part, distancié » (Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 179 et p.182).

<sup>3</sup> Pour Mikhaïl Bakhtine : « Le polylinguisme introduit dans le roman (quelles que soient les formes de son introduction), c'est un discours d'autrui dans le langage d'autrui, servant à réfracter l'expression des intentions de l'auteur. Ce discours offre la singularité d'être bivocal. Il sert simultanément à deux locuteurs et exprime deux intentions différentes : celle — directe — du personnage qui parle, et celle — réfractée — de l'auteur. Pareil discours contient deux voix, deux sens, deux expressions. En outre, les deux voix sont dialogiquement corrélées, comme si elles se connaissaient l'une l'autre (comme deux répliques d'un dialogue se connaissent et se construisent dans cette connaissance mutuelle), comme si elles conversaient ensemble. Le discours bivocal est toujours à dialogue intérieur. Tels sont les discours humoristique, ironique, parodique, le discours réfractant du narrateur, des personnages, enfin, le discours des genres intercalaires [...]. En eux se trouvent en germe un dialogue potentiel, non déployé, concentré sur lui-même, un dialogue à deux voix, deux conceptions du monde, deux langages » (*ibid.*, p. 144-145).

ou mieux trompe-l'œil dissimulant l'essentiel, le simulacre lui-même utilisé pour parvenir à telle conclusion de démonstration.

Car c'est finalement en poursuivant notre mouvement d'observation de la surface du texte vers ses profondeurs, du superficiel aux racines de l'emprunt, que nous découvrons par exemple la fonction de levier des significations auquel donne lieu la simple utilisation d'un cliché. C'est dans ce même mouvement que nous apparaissent un thème religieux dessinant une véritable allégorie du théologique ou encore des romans qui puisent chacun dans un genre narratif traditionnel, incluant de la démonstration, de la morale ou du performatif, et qui ont finalement pour « canevas » la légende, le conte ou la farce.

### III-1-b- Hybridité, profanation du « littérairement correct »

Dans *L'Explication*, *Zéro mort* et *Allah superstar* sont introduits de l'arabe littéraire, de l'arabe dialectal, de l'anglais, du verlan, des imitations de proverbes latins, ou encore des expressions traduites de l'arabe, dans un français empruntant lui-même à plusieurs registres de langue, soutenu, familier, vulgaire. Pour Mikhaïl Bakhtine, ces mélanges relèvent de l'hybridation<sup>4</sup> :

mélange de deux langages sociaux à l'intérieur d'un seul énoncé, [...] la rencontre dans l'arène de cet énoncé de deux consciences linguistiques séparées par une époque, par une différence sociale, ou par les deux.[La] construction hybride [est] un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques et compositionnels) appartient au seul locuteur, mais où se confondent en réalité deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux langues, deux perspectives sémantiques et sociologiques<sup>5</sup>.

YB, francophone, arabophone, anglophone, ouvert aux langues de la rue, à celles des médias et à celles de la littérature, appartient certainement à ce contexte de multilinguisme que décrit Lise Gauvin :

Les auteurs francophones, de leur côté, tout en reconnaissant l'héritage de Rabelais, de Céline et de Queneau, non seulement bouleversent une certaine langue réputée littéraire, mais inscrivent leurs œuvres dans un contexte de multilinguisme qu'ils traduisent par diverses formes de textualisation. De nouveaux réalismes font alors leur apparition, qui empruntent au dynamisme carnavalesque la figure du retournement et du monde inversé, aux jeux de miroirs baroques, celle de l'errance et de l'inachèvement. Les innovations langagières abondent, portées par une pensée visant à articuler des poétiques inspirées par le divers et l'hétérogène [...]. Casser la langue, cela signifie pour les uns et pour les

<sup>4</sup> Nous ne reprenons pas le terme exact traduit par « hybridisation » dans la version de Daria Olivier, Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 182, dans la mesure où nous n'avons pas retrouvé ce terme dans les références bakhtiniennes en français mais plutôt celui d' « hybridation ».

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 125-126.

ou mieux trompe-l'œil dissimulant l'essentiel, le simulacre lui-même utilisé pour parvenir à telle conclusion de démonstration.

Car c'est finalement en poursuivant notre mouvement d'observation de la surface du texte vers ses profondeurs, du superficiel aux racines de l'emprunt, que nous découvrons par exemple la fonction de levier des significations auquel donne lieu la simple utilisation d'un cliché. C'est dans ce même mouvement que nous apparaissent un thème religieux dessinant une véritable allégorie du théologique ou encore des romans qui puisent chacun dans un genre narratif traditionnel, incluant de la démonstration, de la morale ou du performatif, et qui ont finalement pour « canevas » la légende, le conte ou la farce.

### III-1-b- Hybridité, profanation du « littérairement correct »

Dans *L'Explication*, *Zéro mort* et *Allah superstar* sont introduits de l'arabe littéraire, de l'arabe dialectal, de l'anglais, du verlan, des imitations de proverbes latins, ou encore des expressions traduites de l'arabe, dans un français empruntant lui-même à plusieurs registres de langue, soutenu, familier, vulgaire. Pour Mikhaïl Bakhtine, ces mélanges relèvent de l'hybridation<sup>4</sup> :

mélange de deux langages sociaux à l'intérieur d'un seul énoncé, [...] la rencontre dans l'arène de cet énoncé de deux consciences linguistiques séparées par une époque, par une différence sociale, ou par les deux.[La] construction hybride [est] un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques et compositionnels) appartient au seul locuteur, mais où se confondent en réalité deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux langues, deux perspectives sémantiques et sociologiques<sup>5</sup>.

YB, francophone, arabophone, anglophone, ouvert aux langues de la rue, à celles des médias et à celles de la littérature, appartient certainement à ce contexte de multilinguisme que décrit Lise Gauvin :

Les auteurs francophones, de leur côté, tout en reconnaissant l'héritage de Rabelais, de Céline et de Queneau, non seulement bouleversent une certaine langue réputée littéraire, mais inscrivent leurs œuvres dans un contexte de multilinguisme qu'ils traduisent par diverses formes de textualisation. De nouveaux réalismes font alors leur apparition, qui empruntent au dynamisme carnavalesque la figure du retournement et du monde inversé, aux jeux de miroirs baroques, celle de l'errance et de l'inachèvement. Les innovations langagières abondent, portées par une pensée visant à articuler des poétiques inspirée par le divers et l'hétérogène [...]. Casser la langue, cela signifie pour les uns et pour les

<sup>4</sup> Nous ne reprenons pas le terme exact traduit par « hybridisation » dans la version de Daria Olivier, Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 182, dans la mesure où nous n'avons pas retrouvé ce terme dans les références bakhtiniennes en français mais plutôt celui d' « hybridation ».

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 125-126.

autres, la travailler dans tous les sens jusqu'à faire éclater les frontières qui la sépare d'avec les états de langue les plus anciens, ou encore la resémantiser et l'irriguer de l'intérieur par la mémoire d'autres langues. Dans ces textes ouverts au tremblement de la langue et au vertige polyphonique se profile l'utopie d'une Babel apprivoisée<sup>6</sup>.

Dans les romans de YB, il semblerait que se superpose à ce « cassage » de la langue, l'objectif d'en instrumenter les spécificités pour les besoins de la narration, de la mise en scène du simulacre (*L'Explication*) au maintien de l'illusion d'un profil particulier du personnage (*Allah superstar*), en passant par la nécessité de dire et représenter l'éclatement propre au carnaval (*Zéro mort*). Dans *L'Explication*, l'arabe littéraire, tiré du domaine religieux, participe complètement de la mobilisation sémantique théologique qui pèse sur la narration, contenu et voix, mais les expressions minutieusement choisies, sont distribuées avec parcimonie et entourent quasiment toujours un mode d'énonciation qui en dit long sur celui qui s'exprime.

Lorsque le héros précise cet adage, profondément ancré dans la tradition musulmane, comme nous le verrons quand nous aborderons l'émergence du « je » auctorial, c'est un véritable embrayeur de l'intrigue qui est inséré, introduisant un protocole de lecture reposant sur la seule foi de celui qui parle en son (seul) nom propre : « Parmi les nombreux commandements de cet ordre rigoriste, j'ai toujours gardé en mémoire celui-ci : *Aoûdou bil'ah min kalimat'anâ*, que l'on peut rendre par : « *Puisse Dieu me préserver de l'usage du je.* » Cela m'est resté et explique ma résistance (*E.*, p. 20) ».

De même, lorsque au tout début des révélations sur la secte ismaélienne, apparaît la formule respectueuse de prière et de salut due, par le croyant, au prophète Mohammed, comme le veut la tradition, celui qui l'énonce affirme de fait sa foi et sa soumission à l'islam. La formule de la « *Chahadda* », « *Achhâddou ina la ila il'Allah, oua Mohammed rassoul Allah* », littéralement « J'atteste qu'il n'y a de Dieu qu'Allah et que Mohammed est le prophète d'Allah », fait musulman celui qui la prononce. Aussi, le salut au messager d'Allah est-il une reformulation réaffirmation de la « *Chahadda* » : « Mohammed, *âlayhi es-salât oua es-slâm*, décéda sans laisser d'indications sur les modalités de sa succession (*E.*, p. 81) ». YB, narrateur et héros, qui ne fera directement mention du prophète que deux fois (*E.*, p. 130), réutilisera six fois<sup>7</sup> une formule similaire de respect mais avançant

<sup>6</sup> Lise Gauvin, *La Fabrique de la langue*, Paris, Seuil, 2004, p. 341.

<sup>7</sup> Comme une « *chahadda* », mais il manquerait une septième fois pour que cette formule acquière une certaine sainteté, le chiffre sept ayant une valeur particulière dans les croyances musulmanes.

plus le souvenir (« *dhikr* ») et le salut (« *es-sâlam* ») que la prière, en évoquant Hassan Sabbâh le maître d'Alamût : « Hassan *'alâ dhikrihî es-salâm* » (formule n'apparaissant pas les huit fois précédentes où Hassan était cité de façon neutre). Les trois premières fois, la formule (*E.*, p. 131 et 132) est prononcée en rapportant les confidences de l'homme du Cabinet noir et cela sans que le lecteur sache vraiment si cette formule est de YB ou celle rapportée du membre de la secte. Les trois autres fois, la formule est énoncée, loin de l'évocation de l'homme en question, et devient propre à YB (*E.*, p. 151, 154 et 155) : elle confirme une allégeance aux croyances de la secte, mais invoquer le souvenir n'étant pas forcément prier, elle corrobore aussi une curieuse assertion du héros et ajoute tout autant à l'indécidabilité planant au-dessus du rôle assigné, joué, assumé par le personnage dans la secte qui l'a choisi de longue date pour être son « agent révélateur » : « Hawaz m'est témoin que je suis le plus grand des Assassins » (*E.*, p. 152).

Quand le verlan (ce parler caractéristique des jeunes des banlieues françaises) domine dans le texte, comme dans *Allah superstar*, cette suprématie n'en est qu'une en apparence. Le verlan, allié par petites greffes régulières, à une langue plus standard, la langue de Kamel Léon qui, certes, « parle mal la France », correspond à celle stigmatisée et systématisée d'un jeune des banlieues françaises, tel qu'il peut être représenté, en caricature, par les comiques français, et par les personnages de l'émission satirique *Les Guignols de l'info* de la chaîne câblée française Canal + (émission fétiche de Kamel Léon, dont il tire le personnage de Oussama Ben Laden). Mais ce qui différencie Kamel Léon de ces représentations, c'est ce qu'il narre, contenu et voix adaptées. Car comme pour s'assurer que le monologue tienne tout de même des propos cohérents et le plus important, percutants, malgré son débit régulier et intarissable, cette « tchatte » où les redites et tics reviennent en retournement et quelquefois en confusions bien construites, l'auteur semble avoir opté pour une opération particulière : la traduction. En veillant à ce que les inconvénients du flux permanent ne deviennent pas un handicap pour le rythme du monologue, Kamel Léon enchaîne les sujets de toutes sortes et enchâsse les propos politiques et analytiques, dans sa langue et à travers ses imaginaires.

En fait, Kamel Léon, est un jeune d'Ivry peu instruit très particulier : hybride, pour tout dire, n'est-il pas un « Caméléon » selon son nom de scène ? N'ayant pas eu son diplôme professionnel (d'un cycle d'études court), ses propos, enveloppés dans un parler trivial sont d'abord intellectuels et trahissent une conscience politique qui se dévoile y

compris au fur et à mesure, paradoxe, des raccourcis qu'il opère. Mais d'abord, Kamel Léon revendique sa différence, il se démarque des jeunes de son âge qui sont « des perdants » (A., p. 32) et il relativise sa condition de banlieusard d'origine maghrébine par rapport aux jeunes de son âge vivant dans le tiers-monde :

Donc par respect pour l'Afrique de mes ancêtres je vais pas me plaindre de galérer en banlieue alors que moi je suis à un RER de Paris et que mes frères de sang pour le même voyage ils finissent congelés dans un train d'atterrissage ou foutus à la flotte par les ordures d'un cargo poubelle. (A., p. 34)

Il regarde et commente Arte (chaîne culturelle franco-allemande réputée pour être élitiste et pointue), a pour modèle Woody Allen et Groucho Marx, est capable de transposer ses lectures théoriques (Frantz Fanon) dans l'actualité brûlante (les incidents sur le Stade de France durant le match amical France-Algérie du 6 octobre 2001). Il peut aussi opérer une lecture politique locale (les élections législatives françaises de juin 2002) à partir d'une conjoncture internationale dominée par la chasse à El Qaïda.

[A]lors comme il a dit Frantz il a fallu qu'on morde et qu'on nous dise clairement « Sale nègre », avec le cœur, sans langue de bois, d'ailleurs on a mordu et les FDS ils nous ont dit pire en nous mettant profond Le Pen<sup>8</sup> au deuxième tour, surtout après que Ben Laden il leur avait mis profond un avion dans la deuxième tour, c'est ça le terrorisme, Oussama il sait que le monde il aime pas les musulmans juste parce que c'est des musulmans, et Oussama il sait qu'on peut rien contre le racisme parce que c'est dans le sang, donc il se dit au moins je vais leur donner des bonnes raisons de ne pas aimer les musulmans, comme ça au moins on saura ce qui se passe en cas de bavure. (A., p. 192-193)

Kamel Léon est tout autant capable de transformer un film historique algéro-italien sur la révolution algérienne en film américain maffieux et de mêler, l'air de rien, du faux air de la confusion qui fait pourtant dans l'hybridité d'une culture générale cinématographique bien constituée, la réalité algérienne contemporaine et celle d'une révolution à peine vieille de quarante ans, porteuse, en vain, de tous les espoirs :

il y a même un super western spaghetti là-dessus ça s'appelle *La Bataille d'Alger* quand ils l'ont passé sur Arte, avec une BO d'Ennio Morricone où le héros du FLN c'est Ali La Pointe et le gars c'est un ancien caïd comme tous les vrais révolutionnaires et tu le vois dessouder des soldats français à la chaîne au coin des rues, genre Christopher Walken dans *King of New York*, la grande classe. Mais la différence avec New York c'est que l'Algérie c'est le genre de pays que tu as plus envie de mourir pour lui plutôt que vivre dedans, genre la Tchétchénie ou quoi, c'est comme certaines gonzesses aussi, au hasard je prends Nawel, même si je suis prêt à mourir pour elle, je vois de moins en moins comment je vais supporter de vivre avec une lionne, même dans une cage dorée de star à domicile. (A., p. 140-141)

---

<sup>8</sup> Leader du FN (Front national), principal parti de l'extrême-droite française.

Dans *Zéro mort*, comme nous l'avons vu, en analysant les deux genres intercalaires « Le Théâtre d'Ombres » et « Trivial Muslim. Le jeu », l'hybridité est partie intégrante d'une atmosphère carnavalesque, binationale, algérienne et française et tout en même temps mondialisée, américanisée. Dans ce roman, hybride générique, hybride textuel, hybride discursif, où se mêlent le haut et le bas, le « classique » et le propre à une mode, une connaissance littéraire, cinématographique, théologique, politique, médiatique s'appose à une culture ouvertement populaire faite de rap, de parlars de quartiers pauvres algérois, de séries télévisées, de spots publicitaires, de préoccupations quotidiennes.

Les Lames de l'islam ? Pépito en est le Harpo et lui-même le Chico ! (Z., p. 33)

[...] C'est là que je suis tombé sur deux des Jeunes Urbains Pauvres, qui correspondaient au signalement de Djamel Fissah, dit Rouji, et Abdelwahid Bouhamtoz, dit Wahid le Gras. (Z., p. 130)

Cette définition du rôle de deux membres du GIA (Pépito et Sultane), qui seront reçus par Izraïl, et dont l'un sera ressuscité, est celle d'une troupe de comiques, deux disciples algériens des Marx Brothers. Cette désignation par leur patronymes des deux autres membres du groupe, est surtout amusante par leur signification en arabe : « fissah » induit que l'adepte de marijuana (Rouji) est « dans le vrai », « fi sah » (par, pour ce qu'il fume ou ses sensations, ses hallucinations ?) ; « Bouhamtoz » a toutes les consonances des flatulences (« toz ») dont peut être victime un gros mangeur de viande, « l'ham », fils de boucher de surcroît (Wahid). Le GIA de *Zéro mort*, tel que le scénarise YB lorsqu'il décrit le dernier attentat que tentent de commettre ses membres à l'hôpital militaire de Aïn-Naâja, est à mourir de rire pour n'importe quel lecteur francophone. Le lecteur français connaissant Groucho Marx et comprenant le terme « fissa », mot d'argot emprunt arabe (Algérie) signifiant « dans l'heure (qui suit) », « fi saâ », donc induisant la rapidité, pourrait tout aussi sourire en pensant qu'il s'agit du nom de famille d'un fumeur de joints vivant au ralenti. Le lecteur comprenant l'arabe et connaissant les Marx Brothers, quant à lui, pourrait sourire pour toutes les significations que vous venons de décliner.

[L]e texte de la littérature algérienne d'expression française s'établit foncièrement sur cette frontière [l'antagonisme entre les langues découlant d'une « réalité polyglossique<sup>9</sup> algérienne »], s'instituant de la sorte sur un dialogisme structurel, traduisant, transcrivant, transposant les éléments d'un domaine culturel dans l'autre langue, les faisant alterner de

<sup>9</sup> Selon Paul Siblot, « d'un point de vue terminologique les notions de bi ou plurilinguisme relèvent d'une analyse des systèmes linguistiques comme entités autonomes. Celles, en sociolinguistique, de di ou polyglossie intègrent les rapports de dominance et les tensions conflictuelles qui en résultent » (« Procès du sens et condamnations à mort », *loc. cit.*, p. 31).

façon contrastive ou les conjoignant de manière ambivalente, et discernant sous ses jeux de mots entre différents publics<sup>10</sup>.

En Algérie, *Zéro mort* est presque passé inaperçu. Certainement, la scène décrivant minutieusement le viol de petits garçons par des généraux algériens aisément identifiables, n'est pas étrangère au refroidissement de l'énorme enthousiasme dont bénéficiait YB, en tant que chroniqueur mais aussi auteur de *L'Explication*, dans la presse algérienne jusque-là.

Le Président Bouteflika en profite pour faire son retour au Music-Hall et remet des médailles à tous les participants.

Mais aujourd'hui / C'est le Rock'n'roll qu'on assassine / Une Lame de l'Islam s'est brisée sur le chemin de Dieu / La sueur baigne son front / Voile ses yeux d'un sel / Qui / Éblouit / La lumière / Youssef embrasse la lourde parure de l'astre-dieu / Solaire suaire / Tramé lumineux / Qui / S'argente / Dans le mercure bleu de la mer / Son jeu de miroir en infini / Et l'écume à nos pieds / Ce baiser qui persiste / Blanc de ciel / Se dérobent / Poil au zob (Z., p. 29)

Un style, aux envolées quelques fois poétiques (Z., p. 167-168) ponctuées d'un « Poil au zob<sup>11</sup> ! » ou exacerbé d'un « Ya zebi<sup>12</sup> ! » (Z., p. 121), qui profane « le littérairement correct » en vigueur depuis toujours dans la littérature algérienne d'expression française, n'a sans doute pas aidé à « porter » le texte vers les lecteurs dans les rubriques culturelles des quotidiens francophones nationaux.

L'analyse de Paul Siblot touche un point névralgique de notre approche de l'auteur YB lorsqu'il remarque que :

cette réalité linguistique [algérienne], qui a forgé un français d'Algérie singulièrement vivace, marqué d'emprunts multiples, de calques, de néologismes, de déplacements de sens, d'interférences syntaxiques, n'a jamais trouvé place que dans des productions minoritaires revendiquant un statut marginal<sup>13</sup>.

En effet, pour Paul Siblot, « la production littéraire [...] présente[rait] un vigilant souci d'homogénéité linguistique dans lequel se repère l'emprise normative des modèles culturels de référence », en une sorte de « hantise du métissage », de « purisme linguistique » qui élimineraient « tous ceux dont l'âme irrémédiablement corrompue par les virus exogènes nourrit des pensées, des rêves, des textes inacceptables<sup>14</sup> ».

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 32-33.

<sup>11</sup> Emprunt de l'arabe maghrébin qui désigne le pénis.

<sup>12</sup> *Idem*, en langue arabe.

<sup>13</sup> Paul Siblot, « Procès du sens et condamnations à mort », *loc. cit.*, p. 32.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 32 et 33.

Mais que ce soit pour « resémantiser » la langue comme le traduit Lise Gauvin ou pour nourrir des rêves d'appropriations toutes métissées, en se laissant inoculer des « virus exogènes » comme l'explique Paul Siblot, « le recours systématique à l'hybride, outil du savoir, du sens et de la représentation » est, pour YB, et comme le décrit Wladimir Krysinski, cette « passion de comprendre le monde<sup>15</sup> ». Ou peut-être, est-ce, plutôt, cette passion de montrer comment il le comprend.

### III-1-c- Bivocalité, l'ironie comme stratégie discursive

Avec le plurilinguisme et l'hybridité, la bivocalité est sans doute constitutive de ce brouillage des voix qui peuplent les trois romans. Elle est, comme l'écrit Bakhtine, « discours toujours à dialogue intérieur, tels [...] les discours humoristique, ironique, parodique, les discours réfractant du narrateur, des personnages, enfin, les discours des genres intercalaires<sup>20</sup> ». Si la bivocalité est introduite dans *L'Explication*, *Zéro mort* et *Allah superstar*, par plusieurs des discours énumérés par Bakhtine, c'est surtout par l'ironie et par les phénomènes d'hypertextualité qu'elle se manifeste au lecteur, comme nous avons pu le vérifier en examinant, en particulier, le rôle stratégique que peuvent jouer les genres intercalaires. Et nous l'avons constaté, dès l'incipit, l'ironie, en tant que figure, est constitutive des procédés de narration et de représentations des discours et participe autant de la mise en place du simulacre que du maintien d'une atmosphère spécifique d'indécidabilité dans des récits où les manipulations se multiplient.

L'ironie survient dans l'espace séparant aussi bien qu'incluant le « dit » et le « non-dit » ; elle demande les deux. [...] Le « sens ironique » suppose une inclusion et une relation : le « dit » et le « non-dit » coexistent pour l'interprète, et les deux prennent leur signification l'un par rapport à l'autre parce qu'ils sont littéralement en interaction pour créer le véritable sens « ironique ». Ainsi conçu, le sens ironique ne réside plus exclusivement dans le sens « non-dit » pas plus que le « non-dit » n'est simple inversion ou opposé du « dit » ; il sera toujours distinct, différent et plus chargé de sens que le « dit ». On commence à voir maintenant pourquoi l'ironie est tellement dangereuse, pourquoi il est impossible de lui faire confiance [...]<sup>21</sup>.

<sup>15</sup> Wladimir Krysinski, « Sur quelques généalogies et formes de l'hybridité dans la littérature du XX<sup>e</sup> », *loc. cit.*, p. 36.

<sup>20</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 145.

<sup>21</sup> Linda Hutcheon, « Politique de l'ironie », dans Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 293.

Paradoxalement, comme nous avons pu nous en rendre compte, l'ironie s'avère instrument de manipulation, voire à la base même de cette dernière, et tout autant, indice trahissant le simulacre. Elle contribue à provoquer chez le lecteur de l'incertitude sur les versions des faits et lui permet d'entrer en interaction avec le texte : le questionnement et le trouble du lecteur sont ainsi une façon de dialoguer avec les voix, dont, peut-être, celle de l'auteur.

Et c'est à un véritable conditionnement du lecteur, complexe, diffus, difficilement perceptible dans sa totalité, le plus souvent tapi en profondeur, que travaille l'ironie, interpellant un locataire qu'elle désigne et auquel elle s'adresse, implicitement. L'ironie, figure versatile et fuyante, l'est d'autant plus dans les textes de YB qu'elle semble y être utilisée aussi pour son opportunisme, ce qui contribue à la revêtir de son caractère quelquefois changeant et insaisissable :

C'est ce que Hayden White appelait le caractère « transidéologique » de l'ironie. L'ironie n'est pas liée à une idéologie particulière : elle peut servir, et sert effectivement, de tactique au service d'un large éventail de positions politiques ; elle peut légitimer ou miner une série d'intérêts très variés<sup>22</sup>.

En fait, c'est, comme le décrit Linda Hutcheon, parce que nous désirions « aborder ces questions compliquées » que nous avons choisi de considérer l'ironie,

non pas comme un trope rhétorique restreint, ni comme une attitude générale envers la vie, mais plutôt comme stratégie discursive opérant au niveau du langage (stratégie verbale) ou de la forme (stratégie musicale, visuelle ou textuelle). À ce niveau de discours, on ne peut ignorer la complexité de l'ironie, que la scène particulière de l'ironie soit une conversation ou la lecture d'un roman<sup>23</sup>.

L'ironie, langage ou forme, fait donc appel, pour être un tant soit peu saisie, à des compétences, répétons-le, linguistique, générique et idéologique<sup>24</sup>. Et en effet, pour en repérer des pointes, des indicateurs, des lectures, un va-et-vient du hors-texte au texte, le retour sur certains contextes politique ou médiatique, sont bel et bien indispensables. Nos recours successifs à diverses informations puisées en dehors du texte ont été précieux pour appréhender et apprécier les justes dimension et fonction de ce qui y fait référence et la façon dont cette référence opère à l'intérieur de la fiction : les conditions de l'assassinat du Président Mohammed Boudiaf et le pacte de lecture offert dans *L'Explication* ; la situation des jeunes issus de milieux populaires en Algérie et de ceux de l'immigration

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 290.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>24</sup> Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire, op. cit.*, p. 71.

africaine en France et leur représentation à travers le topos du jeune musulman ; le lien entre islamisme et scientisme et sa parodie ; les éléments constitutifs du dispositif propre au monologue comique et leur exploitation performative dans *Allah superstar* ; les nuances imposées par les différences entre explication et interprétation en arabe, et leur manipulation dans les exégèses sunnite et chiite ; la prise de pouls d'un champ médiatique emballé sur les questions relatives à la religion musulmane en France et sa carnavalisation dans *Zéro mort* ; le détail (tout à fait sérieux même décrit comiquement) d'une pratique en vigueur dans l'intimité du foyer musulman ordinaire, servant de déclencheur pour enchâsser les poncifs de tous horizons, chez Kamel Léon... Comme l'écrit Linda Hutcheon,

L'ironie, stratégie discursive la plus dépendante du contexte, est plus étroitement dépendante de la politique de sa création et de sa réception. Potentiellement conservatrice aussi bien que radicale, à la fois répressive et démocratisante, la politique transidéologique de l'ironie est complexe : c'est elle qui la rend si fascinante et — pour le dire franchement — si efficace dans le discours<sup>25</sup>.

Comme nous avons pu le vérifier au fil de nos analyses, l'ironie participe de la polyphonie et induit une polysémie des textes, des énoncés, des versions de l'intrigue. Au regard de l'envergure prise par les appropriations de toutes sortes dans les trois romans, le double emploi de l'hypertexte vaut la peine d'être souligné : le phénomène hypertextuel, du plagiat à la citation, de la parodie au digest le plus élaboré, correspond, dans un premier temps, au besoin immédiat d'alimenter la fiction en lui insufflant du relief et une puissance d'imagination par les images, les représentations et les reformulations qu'il mobilise. Dans un second temps, l'emploi de l'hypertexte représente, par lui-même et par ce qu'il est, la distance, le rapport qu'il impose avec ce qu'il mime, reprend, désigne.

L'hypothèse de Sperber et Wilson que toute ironie serait la « mention » (par « écho », ou « mimèse », ou « parodie », ou « pastiche », ou « réécriture », ou « inversion », ou « contraire ») d'un autre texte me paraît à l'examen, très largement fondée, et notamment en ce qui concerne l'ironie des textes littéraires. Ceux-ci, différés et écrits, ont impérativement besoin d'un contexte de substitution, d'un contexte « vicaire », et qui soit relativement stable, pour assurer l'effet ironie : « classiques », clichés, stéréotypes divers, mythes connus, « tiennent lieu » du référent absent, et permettent, surtout d'incarner la scène du texte, les normes et les canons (esthétiques, moraux, etc.) dont ils sont les supports et qui serviront de modèles ou de repoussoirs, de « gardiens de la loi » nécessaires à la saisie de l'ironie<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Linda Hutcheon, « Politique de l'ironie », *loc. cit.*, p. 301.

<sup>26</sup> Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire*, *op. cit.*, p. 152.

À travers cette richesse intrinsèque que reconnaît Philippe Hamon à l'ironie, le lien entre ironie et hypertextualité s'établit de deux façon dans les textes de YB : certes, à travers le nombre significatif d'appropriations ludiques et opportunistes réalisées pour les besoins du simulacre, mais aussi quelquefois, par le fait que ce sont ces appropriations, par leur présence même, qui figurent « le » détail de trop et en viennent à signaler ainsi l'ironie, la trahissent, la rendent perceptible, audible, encore diffuse : dans *L'Explication* nous avons relevé le détail du poignard d'or des Assassins et nous pouvons encore citer l'exemple de cette mention de Mao Tsé-toung, qui arrive comme un cheveu sur la soupe ismaélienne jusque-là bien épaisse (YB en est à son ultime explication), comme pour la relever (de son sérieux rattaché à sa légendaire invention du terrorisme).

Un écrit ismaélien sur la philosophie de ce type d'action nous fait songer à la guerre révolutionnaire prônée par Mao Tsé-Toung : « [...] Mieux vaut couper un doigt qu'en blesser dix. » La méthode nizârîte montra rapidement son efficacité, à l'inverse des opérations militaires malheureuses initiées par les chiites traditionnels. (*E.*, p. 90)

Si, en reprenant l'argument auquel adhère Philippe Hamon, toute ironie serait la mention d'un hypertexte, chez YB, on pourrait avancer que de nombreux hypertextes pourraient inclure et distiller de l'ironie.

La bivocalité, à travers l'hypertexte et l'ironie qui l'accompagne ou lui est constitutive, son insertion dans un endroit précis du texte, ferait surgir une voix qui serait en dissonance avec ce que « chante » le reste du texte et semblerait être une voix auctoriale s'autorisant ainsi à percer par cette voie-là, aussi. Peut-être dans le but de trouver écho dans une voix qui serait celle du lecteur, interprétant l'ironie. Si l'ironie est évaluative, elle est aussi la voix qui interroge, fidèle à son étymologie, feint peut-être l'ignorance (socratique), mais en tout cas n'apporte pas de réponse tranchée et maintient dans la méconnaissance :

Les principaux acteurs du jeu de l'ironie sont en effet l'interprète et l'ironiste. Le premier pouvant être, ou ne pas être, le récepteur prévu de l'énoncé de l'ironiste, mais il est (par définition) celui qui attribue l'ironie ensuite l'interprète ; en d'autres termes c'est lui qui décide si un énoncé est ironique ou non, et ensuite quel sens ironique spécifique peut prendre cet énoncé. Le processus se déroule indépendamment des intentions de l'ironiste (de sorte que je me demande qui doit être légitimement désigné par le terme « ironiste »). L'ironie est pleine de risques : déjà il n'y aucune garantie que l'interprète comprenne l'ironie, encore beaucoup moins qu'il la comprenne dans le sens voulu. L'ironie est, en fait, « créée » par un processus d'attribution et d'interprétation actif, productif, qui implique à ce moment-là un acte conscient de déduction<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Linda Hutcheon, « Politique de l'ironie », *loc. cit.*, p. 291.

Même si, selon Linda Hutcheon, l'ironie finit par laisser le dernier mot au lecteur, l'ironiste n'en garde pas moins un rapport très particulier avec ce dernier, surtout lorsqu'en situation de simulacre, en pleine performance d'un monologue, il se trouve en présence de son spectateur-lecteur (dont le profil serait au moins double), et doit composer avec une présence qui semble moduler son discours car intégrée de fait dans un échange, même joué. C'est alors autour d'une affaire de pouvoir que le rapport (de force persuasive) entre ironiste et locataire(s) tourne :

À la différence de la plupart des autres stratégies discursives, l'ironie instaure explicitement une relation (à l'intérieur de laquelle elle existe) entre l'ironiste et des auditoires multiples : celui auquel on entend s'adresser, celui qui laisse poindre l'ironie, et celui que son incompréhension exclut. Cette relation est de nature politique dans la mesure où inclusion et exclusion impliquent une hiérarchie. En d'autres termes, il y a plus en jeu ici que dans d'autres modes de discours, et ce « plus » est surtout une question de pouvoir<sup>28</sup>.

Dans *Allah superstar*, ce « tu » auquel s'adresse tout au long de son spectacle Kamel Léon est-il « FDS », « rebeu », citoyen du monde, ou entièrement « le » public, dans sa pluralité et son unicité confondues et groupales de personnes ayant payé ou s'étant procuré une invitation pour être à l'Olympia ? Il est le complice qui a partagé « quelques moments ensemble » sur lequel s'interroge d'ailleurs le monologuiste : « Qui est qui et qui pense quoi ? [...] Qu'est-ce que je sais vraiment de toi, qu'est-ce que tu sais vraiment de moi ? ». Mais qu'il soit « quelqu'un de bien », « petit bonhomme en mousse » ou « gros bâtard comme on en voit qu'un tous les dix ans », Kamel l'invite de toute façon à « un aller simple pour les simples mortels » et lui promet : « tu vas bientôt voir ce que je veux dire, la tombe de ma mère, ce soir tu meurs de rire... » (*A.*, p. 252).

L'ensemble du spectacle de Kamel Léon est articulé autour de ce locataire à qui il revient par métalepses et auquel il raconte les motivations et les raisons qui le poussent à monter son spectacle. Mais si l'identité anonyme de ce spectateur qui vient rire est celle de « tous » les spectateurs en même temps et ne semble pas facile à élucider (quel sens au fait que le comique kamikaze veuille tuer « tout » le monde, tout le public, après qu'il l'ait écouté ?), elle peut trouver une réponse en s'interrogeant, justement, sur ce à propos de quoi le monologuiste veut rire et avec qui, puisque c'est du rire, de sa « production » à sa réception, qu'il s'agit d'abord et avant tout dans ce spectacle. Par exemple on ne rit pas des mêmes choses ni forcément du sujet qui serait censé nous faire rire, et l'on peut

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 296.

feindre de rire, en riant sous cape de celui qui a cru nous faire rire (ici PPDA), ou en riant de celui à qui l'on fait croire (ici le locataire et lecteur) que cela peut ne pas nous faire rire :

Après le journal on a bu le coup avec PPDA<sup>29</sup> et le mec il est super cool en vérité, il m'a raconté une blague elle déchire sa race, en plus il me l'a faite avec l'accent et tout, donc c'est l'histoire d'une mère israélienne avec ses deux enfants qui croise une mère palestinienne avec ses deux enfants. Alors la Palestinienne elle demande à l'Israélienne quel âge ils ont ses enfants et l'Israélienne elle répond : « Le banquier a quatre ans et l'avocat deux ans et demi. » La Palestinienne elle est super impressionnée et tu vois qu'elle prend les boules et quand l'Israélienne elle lui demande pareil l'âge de ses enfants, la pauvre Palestinienne elle la prend de haut et elle répond : « Le lanceur de pierres il a six ans et demi et le kamikaze il a quatre ans, mais eux ils passent leur diplôme le mois prochain ! » La tombe de ma mère j'ai pissé de rire pour ne pas le vexer PPDA, lui aussi c'est un *Highlander* comme Drucker, toi tu te le mets à dos, lui il te tranche la tête. (A., 206-207)

Comme nous l'avions vu lorsque nous analysions la farce qui structurait en profondeur *Allah superstar*, un « contrat du rire » est ouvertement posé dans ce monologue et repose sur deux ressorts revendicatifs : la liberté de rire pour tous, de tout et de tous, et la liberté de rire de soi-même entre soi et devant les autres. La première liberté fonctionnerait comme un marché passé de part et d'autre, d'une part occidentale et de l'autre non-occidentale (musulmane), autorisant une série de concessions multilatérales quand bien même finiraient-elles par s'annuler dans l'absurde, par l'énoncé de l'absurde, des concessions multilatérales donnant droit de cité à l'absurde d'où qu'il vienne. Une liberté qu'aurait amorcée Salman Rushdie avec ses *Versets sataniques* dans sa prétention et revendication « *De l'origine en partage*<sup>30</sup> » :

Moi je considère on est tous des frères et je vois pas pourquoi on peut pas se vanner pareil. Par exemple quand Salman Rushdie il se moque du Prophète moi je le comprends, d'un autre côté il faut comprendre aussi les jeunes musulmans qui s'expriment en faisant des rodéos avec des avions volés, même si après ils pourraient éviter de les garer à l'étage, c'est vrai, en même temps va trouver une place de Boeing à Manhattan en plein mois de septembre. (A., p. 26-27)

La seconde liberté en serait une restreinte « au monde » musulman, un plaidoyer pour l'autodérision pour une communauté qui prendrait tout trop au sérieux en commençant par la Lettre (religieuse) et ceux qui sont chargés d'en répandre la parole.

<sup>29</sup> Patrick Poivre d'Arvor est une star française du journal télévisé dont la marionnette anime le journal des *Guignols de l'info*.

<sup>30</sup> Dans une *Une Fiction troublante. De l'origine en partage* (La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 1994), Fethi Benslama analyse *Les Versets sataniques* et y démontre une innocence feinte de la part de leur auteur lorsque celui-ci, dans les médias, s'étonne des effets qu'une simple « fiction » a provoqué sur le monde musulman : Fethi Benslama décèle dans l'incipit du roman la conscience tout à fait lucide du narrateur (une voix de l'auteur) de re-toucher au sacré, d'en mesurer la portée subversive et d'en revendiquer la légitimité.

Alors moi maintenant que je les ai tous laissés donner leur opinion en tant que démocrate il faut bien que je remette les pendules à l'heure, et pendant que tous ils tirent la tronche moi j'explique les choses et je dis comme quoi voilà ce que je pense mes amis : avec l'autodérision on est jamais mieux servi que par soi-même, pourquoi les Juifs ils font des blagues sur les rabbins et les chrétiens des blagues sur les curés et nous on fait pas de blagues sur les imams ? Même le Cheikh, pourtant c'est un grand imam, il m'a dit que c'est une très bonne idée comme ça les mécréants ils payent pour me voir et se moquer de l'islam et moi je leur prends leur argent en tant que musulman pour la bonne cause. Là Bala il a écarquillé les yeux à cause que le Cheikh il était au courant et il m'a demandé si le Cheikh il savait ce qu'il y avait dans le sketch. Moi j'étais coincé. Comme j'ai déjà dit, le Cheikh je lui ai rien dit. (A., p. 46-47)

Ces deux libertés s'exercent de façon performative dans le monologue et s'y poursuivront. L'une montre un personnage riant d'un drame (les attentats du World Trade Center) traumatique que les Occidentaux ont entouré d'une véritable sacralité comme sujet littéralement intouchable du XXI<sup>e</sup> siècle, comme les Occidentaux, rient avec Salman Rushdie, de l'intouchable sujet du prophète Mohammed. L'autre liberté, l'autodérision, touchera à la *fatwa*, cette condamnation à mort par l'orthodoxie<sup>31</sup> ou certains groupes politiques s'en revendiquant, pour des propos jugés impies : « Si Allah y faisait bien son boulot, il y aurait pas besoin de *fatwa*... » (A., p. 210). Mais avant d'atteindre le blasphème qui sera prononcé d'ailleurs en dehors de son stand up, sur un plateau télévisé (mais dans le monologue), Kamel Léon se montrera apte à négocier en égal avec celui qui deviendra quand même son « conseiller spirituel » pour lui permettre de faire rire dans les normes et les limites d'évitement de la *fatwa*. Il profite d'un bras-de-fer où il refuse de partager les gains du spectacle avec l'imam, pour rappeler le passé trouble du Cheikh et glisser l'idée selon laquelle de nombreux militants islamistes algériens ont rejoint les rangs du FIS par opportunisme.

Le Cheikh que je croyais que c'était un saint homme, l'ami de mon père, le prêcheur de mes deux, l'imam sage comme une image, l'ancien patron de cabaret d'Oran reconverti dans la religion dès les débuts de la mode islamiste en Algérie, cet homme de Dieu il était en train de me racketter pareil que la Mafia de Hong-Kong avec Bruce Lee dans *Le Jeu de la mort*. Donc moi je garde mon sang-froid, pareil que Bruce Lee dans le *Le Jeu de la mort* et je fais un petit sourire ironique et je répète : « Une *fatwa*, Cheikh ? », avec l'accent de Hong-Kong. Je déconne pour l'accent, en vrai je dis juste « Une *fatwa*, Cheikh ? » Alors le Cheikh il sourit à son tour et il me dit comme quoi il plaisante mais on sait jamais, en vérité il me propose juste de devenir mon *coach* personnel comme je lui ai déjà demandé, mon conseiller spirituel, comme ça on pourra pas dire que je blasphème mais au

<sup>31</sup> Les sunnites ne possèdent pas de clergé en tant que tel, et l'orthodoxie est partagée par les Ûlamas des grandes écoles et universités islamiques, des théologiens respectés pour leurs études du Coran, des Hadith, de la Char'ia et du Fiqh, textes de jurisprudence islamique. Les *fatwa* prononcées ces dernières années (dont celle contre Salman Rushdie) ont rarement fait l'unanimité des Cheikhs dans quelques pays musulmans sunnites.

contraire que je prêche la bonne parole avec des bonnes vanes grâce à un bon imam qui sait que je suis un bon musulman qui respecte le bon Dieu. (A., p.93-94)

Pourra-t-on dire si Kamel Léon use plus d'une liberté que de l'autre dans son spectacle ? S'il paraît viser plus les Occidentaux que les Musulmans, il tire en tout cas sur tout ce qui est capable de produire, sur l'Autre, du cliché. En fait, même si son locataire semble appartenir, dans un premier temps, aux vues des compilations de certains stéréotypes dans les premières pages du roman, à la sphère occidentale, et être un FDS, un certain équilibre des cibles du rire et de l'ironie s'opère au fil du roman. Mais peut-être le locataire en question n'est-il que l'objet d'un anthropomorphisme et Kamel Léon parle-t-il à une toute autre entité, non pas à un individu, mais à un système d'individus qui sait, entre autres, fabriquer du cliché à la chaîne : « la société du spectacle » (sur laquelle nous reviendrons plus loin sur les mots de la fin).

En voulant en découdre le plus radicalement possible et le plus efficacement, le héros s'assure que son monologue n'est pas un dialogue de sourds et qu'avant d'être anéanti, cette entité l'aura entendu jusqu'au bout. L'ironie qui accompagne ce « tu », ce « pour ceux qui suivent et ils ont du mérite » (A., p. 130), ne réside-t-elle pas dans le pouvoir de l'ironiste d'imposer une voix à suivre au locataire et ceci jusqu'au bout de sa logique. Une logique qui reste en de nombreux endroits difficile à cerner pour le locataire-lecteur que nous sommes.

L'ironie construit un lecteur particulièrement actif [« pensif » et dubitatif] qu'elle transforme en co-producteur de l'œuvre, en restaurateur d'implicite, de non-dit, d'allusion, d'ellipse et qu'elle sollicite dans l'intégralité de ses capacités herméneutiques d'interprétations ou culturelles de reconnaissance de référents<sup>32</sup>.

Après avoir refermé les romans de YB, cette sensation de s'en être laissé conter n'est-elle pas, liée, finalement, à ce qu'a construit en nous cette ironie diffuse ? Du doute et de la réflexion. Nous savons que ce qui nous a été inoculé, continue à nous travailler, et cette indécidabilité ressentie est la marque d'une stratégie discursive auctoriale. Nous nous attachons aux détails comme aux « révélations énormes » pour reconstituer les réseaux de sens défaits par l'ironie. Ceci, plus par jeu que par sérieux. Mais tout de même, nous nous mettons à regarder juste d'un œil pour voir : si *Le Coran. Essai de traduction* de Jacques Berque n'a pas été édité chez Albin Michel, si l'ouvrage du Professeur Benmiloud n'a pas pour titre *La Raison paramagique*, si les éléments livrés sur

---

<sup>32</sup> Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire*, op. cit., p. 151.

l'assassinat de Boudiaf ne sont pas des inédits à comparer avec les textes du MAOL, si un YB émerge au *Canard Enchaîné*, si le théâtre Trévisse accueille des artistes amateurs tous les dimanches, si le physique du Général Triple-pattes correspond à celui du Général Nezzar avec sa canne, si des ismaéliens, ou des chiites, vivent en Algérie, si YB est déjà passé à *Tout le monde en parle*<sup>33</sup> ...

### III-2- Topoï, imaginaires, socialités

#### III-2-a- La généalogie

Comme notre approche nous l'enseigne au fil de son avancée, il est troublant de découvrir que des textes qui pouvaient être pris à la légère peuvent allier tout en même temps dimension ludique et gravité à travers des réseaux de sens ramifiés et complexes. Il nous semble d'ailleurs que, pour mieux appréhender les stratégies mises en place par l'auteur pour assurer cet équilibre, les thèmes matriciels qui constituent le fond à la fois narratif et discursif de l'œuvre doivent être considérés non pas seulement comme une quelconque obsession auctoriale mais bien comme ce qui réfracterait, aussi, des bribes du discours social : ce qui se dit, se ressent, se cherche, s'érige en fusions et en confusions dans les sociétés algérienne et française. Ce rapport au monde des œuvres que la sociocritique « s'efforce de lire », selon les termes de Claude Duchet, nous aimerions à présent tenter de le déchiffrer quelque peu. Nous savons que les topoï « sont toujours caractérisés par leur plausibilité inhérente, qui se communique aux discours dans lesquels ils entrent, qu'[ils] soient expressément cités, qu'il y soit fait allusion ou qu'ils constituent le schéma donnant sa cohérence au discours<sup>34</sup> ».

Aussi les topoï qui animent *L'Explication*, *Zéro mort* et *Allah superstar*, principalement la généalogie, le dés-ordre et la violence, paraissent-ils d'intéressantes pistes à suivre. Ils sont autant de représentations de données religieuses, sociétales, historiques et culturelles qui constituent des univers propres au texte tout en dialoguant avec le hors-texte. Ces topoï contribueraient, selon nous, à former les deux versants de cette socialité de la matière romanesque que Claude Duchet explicite et articule de la façon suivante :

<sup>33</sup> L'émission animée et conçue par Thierry Ardisson (et dont le concept a été repris au Québec comme au Liban) a été diffusée durant quelques huit années sur la chaîne publique française France 2 avant de s'arrêter en juillet 2006.

<sup>34</sup> Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, op. cit., p. 580.

Cette socialité se présente sous deux aspects complémentaires et contradictoires : elle est d'abord tout ce qui manifeste dans le roman la présence hors du roman d'une société de référence et d'une pratique sociale, ce par quoi le roman s'affirme dépendant d'une réalité socio-historique antérieure et extérieure à lui, ses ancrages donc dans l'expérience réelle ou imaginaire que le lecteur a de cette société. Le roman se trouve par là décentré, situé en partie hors de lui-même, dans un hors-texte qu'il désigne.

[...] La socialité est d'autre part ce par quoi le roman s'affirme lui-même comme société, et produit en lui-même ses conditions de lisibilité sociale : modes et rapports de production, différenciations et relations socio-hiérarchiques entre les personnages, institutions et structures du pouvoir, êtres, positions et rapports de classes, normes de conduite, valeurs explicites et implicites, idéologies, cohésion des groupes sociaux, intégration des individus, phénomènes de déviance ou d'anomie, mobilité sociale, niveaux de vie, conditions d'habitat, moyens de diffusion, opinion publique, modes, rituels et coutumes, et bien sûr manières de table [...]<sup>35</sup>.

Les trois topoï essentiels qui marquent les romans trouvent naissance au cœur de leur trame narrative respective. En effet, comme nous avons pu l'évoquer précédemment, c'est une quête de l'origine qui est à l'œuvre dans les trois histoires, même si elle revêt la forme d'une enquête sur la crise algérienne dans *L'Explication*, de requêtes teintées de circonstances atténuantes en faveur des jeunes urbains pauvres dans *Zéro mort*, et de conquête, par réappropriation identitaire, dans *Allah superstar*. Chercher et donc se tourner vers l'origine, cela implique dans les trois textes, de fouler des territoires où la généalogie, le dés-ordre et la violence ont une prégnance d'ordre autant social qu'historique. Les trois quêtes passent donc par du mythique, de la mystique et de l'ésotérique dans *L'Explication*, par du sociologique et de l'économique dans *Zéro mort*, puis par de l'historique, du mémoriel voire du psychanalytique dans *Allah superstar*.

Dans *L'Explication*, la généalogie est d'abord l'argument clef par lequel le mystérieux ex-membre de la secte des Assassins établie en Algérie prouve à YB tout ce qui désigne légitimement le jeune homme pour « faire recouvrir son honneur à la tradition fâtimide, restaurer la théocidée d'El-Azhâr la médiévale, et porter un coup fatal à la déviance nizârîte, celle des ismaéliens millénaristes et sataniques de l'Alamût de Hassan 'alâ dhikrihî es-salâm » (*E.*, p.131). Le héros, seul témoin survivant extérieur à la secte, comprend que son enquête pour l'élucidation du sceau étoilé n'était qu'une façon de le guider vers son interlocuteur et que ce dernier veut lui confier la mission de rendre publics les agissements de l'organisation. YB s'entend ainsi décliner une identité généalogique qu'il confirme être la sienne et un parfait profil d'élite : « L'homme me dit aussi sa

---

<sup>35</sup> Claude Duchet, « Une écriture de la socialité », *Poétique*, n°16, 1973, p. 449.

confiance en mon intégrité. Mon nom est respecté, ma famille est sanctifiée, mon sang déclaré pur et fâtimide. Il entreprend ma généalogie, parcourt minutieusement l'histoire des miens. Il remonte jusqu'à la *reconquista* en Andalousie » (*E.*, p. 129).

En fait, si ce recours à la généalogie vise à convaincre un personnage qui ne semble du reste que peu déstabilisé par une telle révélation, il sert tout à fait à impressionner un lecteur qui, s'il ne saisit pas encore la transformation hypothétique de YB de témoin en agent — est énoncée, pour la première fois, la formule de souvenir et d'allégeance à Hassan —, est sans doute frappé par cette filiation, égrenée comme un chapelet, filiation noble, chérifienne (« *chorfa* », noble en arabe) de son ancêtre.

Parmi les ûlamâ' — les docteurs de la foi — qui composaient la cour de Grenade se trouvait un certain Sid Ahmed Benyoussef Er-Rachidi El-Hassini. Mystique soufi et orthodoxe rigoriste, il devait porter la parole spiritualiste en Ifrikiya et fonder l'ordre de Youssefia-Rachidia [...]. Sid Ahmed Benyoussef descendait également de Sidi-Mohammed Ben Abou L'Atha, fils d'Abou-Zyân, fils de Abd-El-Malek, fils de Aïssa, fils de Ahmed, fils de Mohammed, fils de Ali, fils de Abou-L'Kacem, fils de Ahmed, Abd-El-Malek, fils de Aïssa Er-Radhi, [etc.] fils de Ali-Ben-Abou-Taleb, époux de Fâtima-Zohra, elle-même fille du prophète Mohammed, *âlayhi es-salat oua es-salam*. (*E.*, p.130)

Mais le trouble du lecteur est certainement autant dû à cette démonstration d'une appartenance à « Ahl El Bayt », la Maison du prophète, qu'au fait que la description de l'ascendance de l'ancêtre (plus proche chronologiquement de l'héritier YB, *E.*, p.130-131) est beaucoup plus floue et clairsemée, décrivant la transmission, en aval, de la tradition soufie en Algérie. Alors que dans la narration, la généalogie appartient à un dispositif plus large dont chaque élément est chargé d'appuyer la mise en scène du simulacre rejouant le temps d'Alamût, du point de vue discursif, cette mise en exergue de la filiation, surtout celle attestant de sang fâtimide chez YB, reprend une tradition religieuse maghrébine. Et si la partie généalogique de YB est plus étoffée et si précise en remontant le temps à partir du règne Andalous c'est assurément parce que l'élus devant être de lignée fâtimide, c'est cette démonstration originelle qui importe, surtout si l'élus est investi du rôle de Mahdi, de sauveur.

En fait, si en suivant l'un des fils de la narration l'on comprend qu'en reconnaissant avoir évité le piège tendu par l'homme qui le voulait comme témoin public de la secte, YB aurait dû devenir le Mahdi, sauvant le monde puisque empêchant la secte de s'autodissoudre et de proclamer l'Apocalypse, la fin de *L'Explication* éloigne d'une telle interprétation : « je sais qu'en fait l'Apocalypse n'est pas devant nous mais qu'elle

est derrière nous, non pas à venir mais passée, qu'elle a eu lieu, et que la meilleure preuve en est que nous l'ignorons tous » (*E.*, p. 159).

Comme nous avons pu le constater au cours de notre analyse (de la manipulation de la formule d'allégeance à Hassan Sabbâh), l'on ne saurait dire si YB est finalement devenu membre des Assassins. Par contre, l'on pourrait prendre YB à la lettre et comprendre que le terme « apocalypse », étymologiquement du grec « *apocalupsis* », signifiant « dévoilement, révélation<sup>36</sup> », ne serait rien d'autre que l'équivalent du contenu même de *L'Explication*, ce à quoi se livre le héros dans son histoire (souvenons-nous du « *tafsîr* », explication, et du « *tasfîr* », dévoilement). L'on pourrait même pousser la filiation de *L'Explication* au genre apocalyptique, en récupérant les éléments de cette tradition chrétienne elle-même s'inspirant de la culture juive où « des révélations [prenant] la forme de visions fantastiques [ont] pour but d'encourager [les croyants] dans leur foi en les assurant de la victoire finale de Dieu [...] sur les puissances terrestres déchaînées<sup>37</sup> ».

Mais cette voix de YB, même apocalyptique, n'est entendue, légitimée, dans le roman, qu'à l'aune de sa généalogie et de son intégrité supposée et là encore, ce recours à ce que Houari Touati<sup>38</sup> nomme le « portrait-robot canonique » du mahdi n'est pas une nouveauté : fondamental dans la fiction, il l'a été longtemps dans un Maghreb où procéder à des arrangements généalogiques était une pratique traditionnellement répandue. YB est dans le roman son propre et unique témoin, comme le plus souvent le mahdi est son propre annonceur. Il est surprenant de constater que ce que nous identifions comme un argumentaire généalogique relevant d'une stratégie discursive dans le premier roman de YB et conduisant à corroborer le caractère messianique d'un personnage trouve un écho qui résonne bien au-delà d'une simple rhétorique dans l'histoire du Maghreb. Comme le décrit minutieusement Houari Touati, certains mystiques, comme Ibn Abî Mahalli, en quête de légitimité pour atteindre le pouvoir y ont eu recours :

Pourquoi Ibn Abî Mahallî s'est-il acharné, avec tant de diligence, à mettre en place un système de justification de type généalogique ? Parce que dans la société maghrébine post-khaldûnienne dans laquelle il vit, il n'y a pas de légitimité politique qui ne soit filiale. Par toute une série d'aménagements politico-religieux, la filiation en est en effet venue à s'ériger en lieu symbolique du pouvoir politique. C'est cette sorte de théologie politique

<sup>36</sup> Jacques Potin et Valentine Zuber (dir.), *Dictionnaire des monothéismes*, Paris, Bayard, 2003, p. 196.

<sup>37</sup> *Idem.*

<sup>38</sup> Houari Touati, « L'arbre du Prophète. Prophétisme, ancestralité et politique au Maghreb », dans Mercedès Garcia-Arenal (dir.), *Mahdisme et millénarisme en Islam*, loc. cit., p. 146.

de la filiation qui permet de comprendre pourquoi le prestige généalogique des Idrisides est exhumé par les Marînides<sup>39</sup> [...]

*L'Explication* réveille une tradition ancrée dans le legs et la succession par le recours à la justification généalogique, concernant la majeure partie du temps d'ailleurs les affaires politiques. Ce roman exhume indirectement, en traitant du pouvoir, de sa confiscation et de son détournement, des questions non seulement d'ordre théologique et traditionnel sur les prises de pouvoir au Maghreb mais aussi d'un aspect tout à fait contemporain de pratiques sociétales et historiques. Peut-être la représentation de la crise algérienne avec son cortège de tractations politiques, d'assassinats, d'attentats, de massacres et d'exactions commises par les forces étatiques (quand bien même seraient-elles conduites par des membres de la secte), répond-elle à ce besoin de « recherche généalogique de la nation » dont l'historien Benjamin Stora esquisse le mouvement :

La guerre déracine également les gens dans une dimension essentielle, celle du temps. L'interrogation lancinante sur les origines d'un islamisme si virulent en Algérie, sur les causes multiples de la guerre, et le déchaînement d'une violence extrême condui[t] à des *recherches généalogiques de la nation*. Cette généalogie produit un *passé-temps hétérogène*, où convergent des morceaux épars de républicanisme colonial, d'Islam orthodoxe, et de pratiques ancestrales, maraboutiques, paysannes [...].<sup>40</sup>

Même si dans *L'Explication*, YB puise dans le corpus théologique (exogène au sunnisme) pour mener sa quête généalogique de la nation, il n'en réduit pas moins les tenants du pouvoir à un groupe, certes sectaire (« Cabinet noir »), restreint, de type familial, coupé du reste de la population et en ceci il ne déroge pas à la règle de la description, y compris sociologique de ce qu'est le pouvoir algérien. Le questionnement de l'origine finit par toucher l'origine du pouvoir lui-même, son exercice, sa transmission et son fonctionnement avec son lot de pratiques claniques et népotiques faisant appel au régionalisme et à la généalogie. Certains sociologues comme Lahouari Addi n'hésitent pas y voir, d'ailleurs, les sources de la crise algérienne des années 1990<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>40</sup> Benjamin Stora, *Algérie, formation d'une nation* suivi de *Impressions de voyage*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>41</sup> Cf. Lahouari Addi, *Les Mutations de la société algérienne*, *op. cit.*, p. 30.

### III-2-b- Le dés-ordre

Pour décrire ce système implacable qui assure la pérennité du pouvoir pour une minorité en le confisquant à la majorité de la population, la plus humble, la plus démunie, la plus faible, *L'Explication* et *Zéro mort* représentent des mondes où cette injustice trouve ses mécanismes dans un machiavélisme à plusieurs facettes. Si dans le premier roman une religion devient outil de gouvernement et légitime, même secrètement, toutes les mesures prises pour raison d'État, cette religion est à la fois montrée comme une hérésie, par référence à la fascinante proclamation de la *Qiyâma*<sup>42</sup>, mais aussi comme un dysfonctionnement de la « raison » divine. Dans *Zéro mort*, c'est ce « déraillement » de la justice divine qui est mis en scène, le mal triomphe, les intérêts foncièrement individualistes et amoraux conduisent le comportement et les politiques des tenants du pouvoir qui ne reculent devant aucune instrumentalisation (y compris religieuse, évidemment) pour parvenir à leur fins.

Dans les trois romans, le personnage principal, un jeune musulman, élu, croit en un Dieu dont il est dit qu'il n'accomplit plus son rôle et qu'il laisse se perpétuer la cruauté des hommes sans intervenir. Contrevenant aux préceptes qu'il a lui-même édictés, démissionnaire ou laxiste, ce Dieu, musulman, semble au mieux s'effacer devant ce qui se déroule chez les hommes (*Allah superstar*), au pire confiné (*L'Explication* et *Zéro mort*) à une certaine mort puisque se laissant désormais critiquer par ses premiers serviteurs, ses anges<sup>43</sup> qui l'abandonnent, ne croyant plus, eux-mêmes, à sa justice suprême et le laissent à ses errements :

Mais, aujourd'hui, Hawaz rompt son contrat avec les Assassins. Et sans doute avec le Créateur, coupable de laisser le mal user de forces dévolues au bien. Second à s'être révolté, anti-Lucifer se fondant dans la lumière, l'ange m'a convaincu de détruire les documents remis par Tewfik. Les révéler aurait accompli la prophétie des Assassins. (*E.*, p. 155)

[...] Qu'est-ce qu'une chute ? Qu'est-ce qu'une chute appliquée à un ange ? Pas grand-chose, finalement. Sans gravité aucune. La preuve [...]

— Tu vas faire quoi maintenant ?

— Rien, pour commencer. Tu sais, quand on tombe pour obstruction à la justice divine, ça fait tache. Alors je laisse sécher, je me calme et je bois frais, Shlomo, une autre, s'il te plaît !

Youssef ne voit pas la poutre dans son œil.

— Quelle obstruction ? Tu as juste essayé d'être juste !

<sup>42</sup> Cf. Christian Jambet qui explique dans son ouvrage (*La Grande Résurrection d'Alamût*, *op. cit.*, p. 29-31) les suites de la proclamation de l'autre ordre du monde par Hassan Sabbâh et l'impossibilité, pour ses héritiers, de le maintenir plus longtemps.

<sup>43</sup> Dans la religion musulmane, Lucifer est un ange désobéissant à l'autorité divine.

— C'est bien ce que je dis. Tu sais, Sultane, ce qui est légal n'est pas forcément juste, et ce qui est juste n'est pas toujours légal. (Z., p. 227)

Le topoï du dés-ordre est ainsi présent dans les deux premiers romans de YB, non sous la forme d'une représentation du désordre ou du chaos, mais plutôt sous celle d'une faille, d'une brisure dans l'ordre habituel des choses, instaurant un autre ordre qui inverse les valeurs, les rapports de forces, transforme le mal en force hégémonique implacable et irréversible.

Dans le second roman de YB, ce dés-ordre est contenu et voilé, comme la carnavalisation mise en scène a pu le montrer, autant structurels qu'interdiscursifs. Il met en place une poétique du dés-ordre que la narration de toute façon se charge de porter, tirant les significations soit vers le jeu gratuit et inoffensif, en esquissant un conte merveilleux soit, au contraire, vers un état du monde fatal et sans issue. Dans *Zéro mort*, si la conscience professionnelle d'Izraïl épargne Sultane et même son acolyte Pépito, les victimes expiatoires se suivent et ne se ressemblent pas, mourant dans des supplices insoutenables décrits avec la plus grande minutie : garçonnets objets du jeu lubrique et sadique des hommes du pouvoir, fillettes violées et déchiquetées par les chiens de la villa du Général, émir d'un GIA traître à son groupe et trahi à son tour par le Général des OS qui, cédant au caprice de sa maîtresse, le fera rôtir dans le veau d'or spécialement conçu pour ce genre de torture.

L'ironie du titre, *Zéro mort*, nie formellement ces victimes, toutes objet d'un jeu de plaisir, inséré dans des jeux imbriqués les uns aux autres : de pouvoir (l'armée, la présidence, le terrorisme, les enjeux pétroliers, de géostratégies), de comparutions médiatiques, d'argumentations théologiques et scientifiques... Dans *Zéro mort* est reconnu un match nul, un bilan de massacres sans victime comme le confirment le ton du happy end et du générique de fin ou encore le dernier chapitre, traduisant le titre du roman par « Zéro Kill », autrement dit « OK » et donc : « tout va bien ». Mais reprendrait-on les jeux (et calculs) ésotériques de YB que ces significations s'en trouveraient annihilées : « Zéro mort » pourrait alors vouloir dire Dieu est mort car, en effet, la mort de Dieu peut être comprise dans ce titre, métonymie du roman, en ayant recours à la signification du zéro chez les soufis : « le principe de l'Un pur, est en position du zéro dans la chaîne des nombres et [...] l'impératif engendre le compte pour un de ce zéro, compte de l'Un, qui

“ précède ” et engendre tout nombre, [et ] est l’effectuation. Cette unité est l’intelligence. Le zéro et le un forment le premier couple générateur<sup>44</sup>.»

En fait, si nous adoptons une lecture du dés-ordre de *Zéro mort* à partir des ouvertures explicites offertes par YB, soient des références musulmanes, sunnites et soufies, et si nous les lions à nos diverses analyses réalisées sur plusieurs passages d’un roman que nous avons qualifié de véritable « topologie de l’espace médiatique », un rapprochement, curieux et troublant, mais néanmoins intéressant, s’impose. *Zéro mort* qui fait la part belle à Jacques Berque en le faisant re-venir de l’au-delà, entretient avec l’orientaliste un rapport particulier : son interview sur un plateau télévisé dénote une connaissance précise de son apport exégétique quant à sa traduction du Coran, et cela par un YB journaliste et chroniqueur, narrateur ou auteur.

Quelques-uns des constats que l’on peut faire [...] permettent de déceler dans le Coran un ordre d’assemblage original. Celui-ci regroupe un immense matériel d’idées et de faits sous une pluralité de modes : eschatologique, politique, lyrico-naturaliste, législatif, réflexif, etc. C’est peut-être cela que la doctrine désignait depuis longtemps du nom de *ahruf* ou « lettres ». Le passage de l’un de ces modes à ces faits ou idées, dessinés en motifs parcellaires, et de ceux-ci à l’expression conditionne le discours. Le mode eschatologique, par exemple, émerge sous la forme de descriptions du Jugement dernier, de menaces, de récit de catastrophes ayant frappé les peuples impies, le tout en propositions cadrant généralement avec des versets assonancés<sup>45</sup>.

Ainsi l’importante composition interdiscursive du second roman de notre auteur et les analyses et conclusions remarquables formulées par Jacques Berque dans la partie exégétique de son *Coran. Essai de traduction*, poussent à une analogie entre le Coran et le texte de YB : la structure et la forme de *Zéro mort* (et le rôle stratégique de ses genres intercalaires), sa polyphonie, en somme, pourrait avoir pour source, même éloignée, l’interdiscursivité que constate Jacques Berque dans le Coran.

Pratiquons maintenant le chemin inverse, en remontant de la surface langagière vers ce qui la conditionne et l’organise. Nous l’avons déjà dit : les propositions ne s’entendent pleinement que selon l’ordre qui les dépasse ; il en est de même des motifs. Chacun de ceux-ci peut d’ailleurs ressortir à plusieurs modes à la fois : il relèvera aussi bien de la mythologie que de l’eschatologie ou que d’une polémique d’actualité, ou de ces trois modes à la fois. Que cette disponibilité ne nous empêche d’ailleurs pas de désigner comme dominant le plus fort de ces rattachements<sup>46</sup>.

Nous n’irons pas jusqu’à avancer que le Coran est un palimpseste sur lequel s’écrirait à nouveau une originalité — la résurrection de Sultane marque une re-naissance

<sup>44</sup> Christian Jambet, *La Grande Résurrection d’Alamût*, op. cit., p.191-192.

<sup>45</sup> Jacques Berque, *Le Coran. Essai de traduction*, Paris, Sindbad, 1990, p. 729-730.

<sup>46</sup> *Idem*.

lavée de l'injustice sociologique, politique, économique et de la manipulation idéologique — même travestie, avançant sa contemporanéité et ses préoccupations conjoncturelles sous divers tableaux successifs. Mais l'on pourrait tout de même considérer qu'un dialogue s'établit indirectement avec ce grand texte, lui rendant hommage et le profanant tout en même temps. Aussi *Zéro mort* qui jouerait la mort de Dieu, le questionnant sur sa parole, la replaçant en contexte, l'explicitant, la justifiant en procédant à l'exégèse de certains versets controversés, la représentant en la parodiant, aurait à voir avec le Coran. Il reproduirait ce que Jacques Berque, même s'il s'interdit de verser dans la dérive scientiste, relève comme des spécificités inhérentes au Coran : une polyphonie, un dialogisme.

L'orientaliste reconnaît en effet dans le texte de la polyphonie :

À la limite, l'expression globale du Coran pourrait être définie comme un *iltifât* [« conversion » qui consiste à changer de personne grammaticale dans le cours d'une même phrase s'adressant au même récepteur] géant et continu, puisque, venant d'un seul destinataire, Dieu, et proféré par un seul locuteur, le Prophète Muhammad, Son Envoyé, il met en cause de nombreux actants, s'exprimant sur leur mode propre, alors que cette parole « actorisée » — comme dirait la sémiotique — se maintient partout unitaire dans sa divine origine, proclamée telle, et telle reconnue par tout l'Islam<sup>47</sup>.

Jacques Berque relève aussi dans le Coran, un dialogisme marqué :

La gamme de Ses attributs [ceux de Dieu] accentue ce qu'il faut bien appeler un personnalisme. La fréquence remarquable de l'emploi des pronoms personnels dans le Coran avive de la sorte une orientation propice au dialogue. La communication ne va toutefois pas jusqu'au sacrement. L'homme musulman n'est pas appelé, comme le chrétien, à un sacré de participation, mais à soutenir un accord confiant avec l'universel<sup>48</sup>.

Sous un aspect décomposé, les tableaux se succèdent mais un fil narratif peut être suivi et le topos du dés-ordre travaille *Zéro mort* en recomposant un nouvel ordre du monde dominé par une cruauté à laquelle personne n'échappe sauf par le biais du surnaturel et moyennant intervention hollywoodienne. C'est enlevé par les Américains que Sultane est soustrait à l'autre déterminisme algérien que lui réservaient les tenants du pouvoir. Ainsi s'articule la double condition du sauvetage et de l'itinéraire merveilleux de Sultane : condamné à un destin spécifiquement local, de jeune urbain pauvre d'un pays musulman (déterminé socialement, économiquement et même idéologiquement), son accès à une relative liberté, à une nouvelle chance de vivre une existence moins frustrée,

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 743.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 793.

son accès à l'universel, finalement, ne passe que par l'Occident et son symbole de réussite individuelle, l'Amérique. Comme si dans le dés-ordre de *Zéro mort*, demeurait, immuable, une identité du jeune et musulman liée à un Occident par un rapport de rapt où la victime passive est néanmoins consentante. Un rapport lié à la construction identitaire que Fethi Benslama analyse en ne craignant pas de l'élargir aux musulmans de pays comme l'Algérie :

Tout le champ culturel des pays islamiques aujourd'hui est à l'instar de cette juxtaposition entre un universel fixé dans les insignes de l'Europe et un Soi authentique à travers les figures emblématiques de l'ancien infusé par l'origine sacrée. Leur bord à bord est la source de la maladie de l'identité actuelle, maladie de la « schize » des mondes historiques, ou plutôt maladie d'un manque de temps d'élaboration. Manque d'élaboration d'une universalité qui procède de la temporalité interne du Soi et d'un Soi versé dans le temps universel<sup>49</sup>.

Youssef Sultane, après le dés-ordre algérien, se retrouve-t-il, à Los Angeles, dans un temps universel ?

### III-2-c- Les violences

C'est, semble-t-il, lorsque la construction identitaire tente une affirmation individuelle voire communautaire et passe par une reconstitution du lien historique et mémoriel entre passé et présent que la réappropriation des origines peut s'opérer : elle privilégie alors la parole ou d'autres formes d'expression. La violence (y compris verbale), en plus d'en être le mode le plus radical, peut parfois être celui qui répète et rejoue de la façon la plus spectaculaire, mais la plus complexe aussi, des violences antérieurement subies, tant physiques que psychologiques. Dans les trois romans de YB, le topos des violences est à l'œuvre : comme élément de la diégèse dans les deux premiers (la conjoncture algérienne de la fin des années 1990), comme mode d'exercice du pouvoir à des fins politiques ou de pures jouissances individuelles dans *Zéro mort* et surtout comme objet de dénonciation, sujet de revendication, forme d'expression dans *Allah superstar*.

Ainsi, est-ce dans le monologue de Kamel Léon, qui se termine sur un acte terroriste, que ce topos revêt le plus de socialité : il manifeste dans le discours du jeune comique la présence de débats de fond tirillant la société française et exacerbés après le

---

<sup>49</sup> Fethi Benslama, *Une Fiction troublante. De l'origine en partage*, op. cit., 1994, p. 78.

11 septembre 2001 ; il articule, au sein du roman, une compréhension de la mémoire coloniale chez le personnage, laquelle, mise en perspective avec une prise de conscience de la réalité postcoloniale française, conditionne et justifie le passage à l'acte du kamikaze. Et s'il n'est pas aisé de saisir, à travers l'ensemble des discours, digressions, retournements et autres voies ironiques qu'emprunte le monologuiste, la raison qui explique à elle seule, sans être contredite par d'autres, qu'il s'explode avec son public, en ne prenant en compte isolément que ce topos des violences, se dessinent très distinctement des pistes de sens quant à son geste. Mais, comme nous allons le constater, la violence est essentiellement et avant tout verbale, comme peut l'être tout monologue et en cela réside son impact. Les mots qui s'énoncent, ceux de Bala comme ceux de Kamel, que le locuteur ne peut entendre sans sourire ou rire, portent de douloureux coups symboliques et remuent, dans leur profondeur, autant de vérités cruelles.

Dans *Allah superstar*, ce sont deux textes *a priori* sans rapport l'un avec l'autre et dont l'un finira par se superposer à l'autre, un essai révolutionnaire et une tragédie classique, qui déclenchent deux étapes d'analyses comportementales : d'abord, sur un plan individuel (Kamel, Bala et les autres) ; ensuite à l'échelle collective des jeunes issus de l'immigration algérienne en particulier. Deux lecteurs attentifs de *Peau noire, masques blancs* de Frantz Fanon et d'*Othello* de Shakespeare se livrent ainsi à deux interprétations personnelles et croisées. L'explication de texte se finit (mal) sur une explication entre amis bibliophiles, alors qu'un « silence de Maure » (*A.*, p. 153), sur lequel plane le destin de Desdémone, prépare et clôt cette friction où la parole une fois prononcée s'avère irréversible : « Les mots c'est comme des balles, quand elles ont parlé compte pas trop sur elles qu'elles réintègrent le canon et qu'il refroidisse au bout d'un certain temps mon adjudant » (*A.*, p. 167).

C'est Bala, avec « son sourire à la Spike Lee », l'ami intellectuel noir, devenu au fil de la tension et de l'irritation de son interlocuteur « le keubla », « le Black Muslim de Franprix avec ses lunettes et son bouc et son sérieux et son taboulé en promo » qui commence à « gaver » Kamel Léon, qui ouvre les hostilités :

Il me dit de bien écouter le passage qu'il va me lire et que je vais voir si c'est pas à la mode, d'ailleurs je te le relis : « Quand il arrive au nègre de regarder le Blanc farouchement, le Blanc lui dit : " Mon frère, il n'y a pas de différence entre nous. " Pourtant le nègre *sait* qu'il y a une différence. Il l'a *souhaite*. Il voudrait que le Blanc lui dise tout à coup : " Sale nègre. " Alors, il aurait cette unique chance de " leur montrer... ". Mais le plus souvent il n'y a rien, rien que cette indifférence, ou de la curiosité paternaliste. L'ancien esclave exige qu'on lui conteste son humanité, il

souhaite une lutte, une bagarre. Mais trop tard : le nègre français est condamné à se mordre et à mordre [...].» Et là Bala il me regarde avec son sourire à la Samuel L. Jackson dans *Pulp Fiction* quand il a récité la Bible et qu'il va abattre la brebis égarée. (A., p. 157-158)

En utilisant cette citation de Frantz Fanon<sup>50</sup>, Bala démontre à son ami qu'il souffre du complexe d'infériorité décrit par le psychiatre et que sa démarche de comique qui suscitera « le rire gras des FDS aux relents de " Sale nègres " comme il a dit Frantz », non seulement desservira sa communauté, mais contribuera à renforcer le racisme dont elle est victime :

Dégoûté, Bala il me balance alors le bouquin de Frantz et il me dit c'est cadeau et à lire d'urgence, peut-être que je comprendrai alors qu'il y a deux genres de comique ethnique, celui où tu fais rire *avec* toi et celui où tu fais rire *de* toi, et que moi je suis dans la deuxième catégorie qui est aussi nuisible que l'Exposition coloniale et qui flatte les bas instincts racistes du Gaulois comme à l'époque Smaïn quand il faisait du rebeu un éternel voleur de mobylette avec les flics au cul ou qu'il imitait Yves Montand avec sa tête d'Arabe et ça faisait marrer les beaufs qui savaient même pas que Montand aussi il était sémite. D'ailleurs c'est pas un hasard si au final Smaïn il a joué un flic sur TF1 et que la porte qu'il a ouverte aux rebeu il se l'ai reprise dans la gueule, alors que dans la première catégorie de comique ethnique tu as Dieudonné ou Jamel où derrière le folklore tu as un vrai point de vue comique donc politique et là c'est pas pareil, tu fais avancer le schmilblick contrairement à Kamel Léon avec sa ceinture d'explosifs à la con. (A., p.163-164)

Toujours dans ce train de banlieue qui les ramène lui et son copain de leur chasse aux bonnes occasions de livres usagers, tournant à son tour les pages de l'ouvrage de Fanon, en ruminant humilié des arguments qu'il trouve tant justes qu'injustement employés à son égard, Kamel Léon, s'arrête sur un passage<sup>51</sup> dont il est sûr de l'effet sur Bala :

et j'ai pas pu m'empêcher de lui lire le passage qui tue alors qu'on était qu'à une station d'Évry-Courcouronnes le pauvre : « De la partie la plus noire de mon âme, à travers la zone hachurée me monte ce désir d'être tout à coup *blanc*. Je ne veux pas être reconnu comme *Noir*, mais comme *Blanc*. Or qui peut le faire, sinon la Blanche ? En m'aimant, elle me prouve que je suis digne d'un amour blanc. On m'aime comme un Blanc. Je suis un Blanc. Son amour m'ouvre l'illustre couloir qui mène à la prégnance totale... J'épouse la culture blanche, la beauté blanche, la blancheur blanche... Dans ces seins blancs que mes mains ubiquitaires caressent, c'est la civilisation et la dignité blanches que je fais miennes. » (A. p. 165-166)

Kamel, qui, avant l'ouvrage de Fanon, avait feuilleté un opuscule scolaire introduisant une édition d'*Othello*, se remémore une version cinématographique de la tragédie qui l'a marquée (A., p.154-155-156) et en déduit que Fanon a été inspiré par le

<sup>50</sup> Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, p.179.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p.51.

dramaturge anglais. Il opère automatiquement le lien psychanalytique entre le héros jaloux et Bala dont la femme est blanche et de corpulence plutôt ronde, en profitant pour railler son ami en soulignant que cette dernière n'a pas non plus la beauté de Desdémone (ou de son équivalent moderne, le top model Adriana Karembeu !) :

Moi, quand je finis de lire direct je regarde Bala avec un sourira bien qui rira le dernier et je dis comme quoi on dirait que Frantz il a tout piqué à Shakespeare et que je verrais bien Bala dans le rôle d'Othello mais qu'on a la Desdémone qu'on mérite vu que tout le monde s'appelle pas Christain Karembeu. Lui il me demande ce que je veux dire par là et moi je lâche c'est qui de nous deux qui est mieux dans sa peau, celui qui a épousé « la culture blanche, la beauté blanche, la blancheur blanche », j'insiste pas sur les mains noires sur les seins blancs vu que ceux de Sidonie c'est énorme, comme les poings de Bala par rapport aux miens, donc je dis juste c'est qui le mieux dans sa peau, lui et sa généreuse Gauloise ou moi qui fait de l'autodérision sur les clichés pour décrisper l'ambiance et les coincés dans son genre, d'autant que moi ma fiancée c'est une musulmane comme il a dit le Coran même que si le foulard elle préfère le mettre *dans* sa tête et que le haut du string tu le vois sortir du jean, mais qu'est-ce que ça fait vu que c'est Dieu qui créa la femme. (A., p. 166-167)

Lorsque le silence retombe entre les deux amis, Kamel sent que « la grimace de style vaudou » de son ami n'augure rien de bon, mais c'est docile et fataliste qu'il le suivra dans un appartement pour y déposer les livres et y surprendre, son autre copain, Abdel, sortant du lit de Nawel, la jeune femme dont il est amoureux. Dans le monologue, cette découverte fonctionne comme un choc qui ôte à Kamel le reste de naïveté « fleur bleue » qu'il cultivait. Il redistribue alors les rôles d'un remake où il campe désormais le personnage principal :

T'as vu comment Bala il me l'a mis profond Othello ? Sauf que là tu as un blédard dans le rôle de Cassio, un reunoï dans le rôle de Iago, une taspêche dans le rôle de Desdémone, sans compter que dans ma pièce, ça douille-douille, ma couille, et ma Desdémone c'est vraiment une *qahbâ*<sup>52</sup> 4 étoiles, même si je la respecte grave en tant que musulmane. (A., p. 170)

C'est à partir de cette humiliation qui lui signifie qu'il ne vit qu'en velléitaire (il n'était jamais sorti avec Nawel si ce n'est pour lui acheter avec sa paie d'employé de fast-food des vêtements et chaussures) que Kamel partage désormais le monde en deux : « Comme il a dit Woody : “ Les méchants ont sans doute compris quelque chose que les bons ignorent ”. C'est pour ça qu'avec Nawel on s'est jamais compris. C'est parce qu'elle est méchante et moi je suis bon » (A., p. 174).

Dès lors le monologue prend un rythme plus rapide livrant les réussites et avancées de Kamel Léon qui se concentre sur son spectacle et son final, déterminé à en

---

<sup>52</sup> Putain en arabe.

remontrent à tous y compris et d'abord à ceux qui l'ont trahi. C'est ainsi que ses propos gagnent en cohérence, en clarté politique : certains de ces propos semblent moins brouillés par l'ironie à l'exemple de l'intertexte de Frantz Fanon, réutilisé dans un véritable « sociodiagnostic » appliqué, non plus au descendant d'esclave mais au fils du colonisé. Ce terme de Frantz Fanon qualifie son étude du complexe d'infériorité du Noir comme produit d'un double processus à la fois économique et « par intériorisation ou, mieux, épidermisation de cette infériorité », à l'échelle sociétale : « l'aliénation du Noir [n'étant] pas une question individuelle<sup>53</sup> ». Kamel Léon utilise la situation générique décrite par le psychiatre pour expliquer un incident ayant pris les proportions politiques d'un phénomène social déroutant : l'incompréhensible envahissement par les jeunes issus de l'immigration algérienne du Stade de France pendant un match amical France-Algérie, le 6 octobre 2001 (A., p. 190-193).

Ce jour-là, en direct pour des spectateurs algériens et français des deux côtés de la Méditerranée, l'effet de surprise conduit d'abord à penser à un canular : alors que la France mène 4-1, à la soixante-dixième minute, un jeune supporter de la tribune basse du SDF pénètre sur le terrain et est à peine maîtrisé par le service d'ordre que des dizaines d'autres jeunes suivent son exemple, poussant les organisateurs à suspendre la rencontre à la soixante-quinzième minute. Cette atmosphère d'insurrection domine la fin d'une rencontre durant laquelle l'équipe de France qui jouait le premier match de son histoire contre l'Algérie, ne paraissait pas le faire à domicile tant la majorité du SDF la sifflait dans toutes ses actions. Pourtant, le fait que ce public d'origine maghrébine, dans sa majorité, siffle *La Marseillaise*, avant que la rencontre ne commence, aurait pu livrer un indice de la toute particulière ambiance qui régnait ce jour-là au Stade de France<sup>54</sup>. Cet envahissement de terrain obligera les personnalités officielles à sortir de leurs gonds<sup>55</sup>, les

<sup>53</sup> Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, op. cit., p. 8.

<sup>54</sup> Quelques jours avant le match, Canal + diffusait un documentaire montrant des jeunes de la banlieue parisienne, le visage dissimulé sous des capuches, scandant des « Nique la France ! », et se disant prêts à en découdre (avec qui ?) le jour de la rencontre. Bien que le match ait été écourté, aucun incident violent n'a été signalé ce jour-là dans la capitale.

<sup>55</sup> Dans leur « Match France-Algérie. Contre-enquête sur un fiasco », parue dans le magazine *L'Express* du 14 février 2002 (et accessible sur le site du journal, [www.lexpress.presse.fr](http://www.lexpress.presse.fr)), Jérôme Dupuis, Éric Mandonnet et Sébastien Dekeirel reviennent sur le choc provoqué par ces incidents sur la classe politique française, sa récupération par l'extrême-droite et son impact dans la campagne électorale (celle à laquelle fait référence Kamel Léon) de février 2002 : les journalistes mentionnent par ailleurs dans leur contre-enquête de nombreux détails passés sous silence par les organisateurs, dont de nombreux cafouillages dans la sécurisation du stade mais aussi les réactions de personnalités politiques en privé durant le match.

politiques à condamner et les journalistes, scandalisés à vilipender les « sauvageons<sup>56</sup> », en France comme en Algérie d'ailleurs.

Kamel Léon, lorsqu'il décrit cet événement vu de chez lui, réagit d'abord par fraternité et solidarité, « en tant que jeune d'origine difficile », puis se réjouit de l'effet produit sur les Français. Il a recours, et l'effet est à la fois comique<sup>57</sup> et lourd de symbolique, à un calquage, sans commune mesure, dont l'analogie se base sur le mouvement accompli et la surprise provoquée : il appose deux temps, passé et présent, la conquête coloniale et la visibilité soudaine de jeunes stigmatisés par les médias pour leur violence, une expédition militaire d'envahisseurs et un tableau pastoral<sup>58</sup> surréaliste représentant des joueurs anonymes expédiant le jeu, inattendus et indésirables sur un terrain réputé ludique : « quand j'ai vu mon troupeau d'origine difficile jouer à saute-mouton sur le gazon je suis mort de rire, direct je me dis les Céfrans ils vont enfin comprendre c'est quoi la colonisation en vérité, tu vois ce que ça fait quand on t'envahit chez toi en *prime time* en 1830 ? » (*A.*, p. 191). Le « sociodiagnostic » débute par le constat de la réaction du colonisé face à l'indifférence et à l'hypocrisie des politiques : « ce match c'était un truc de faux culs comme quoi la réconciliation franco-algérienne et tout, heureusement le naturel est revenu au galop sur la pelouse et la grosse névrose culturelle avec [...] » (*Idem*). Puis Kamel Léon analyse à la lumière fanonienne l'événement et sa signification compilant à sa façon (dans « sa » langue) les indices et repères historiques utilisés par Bala lors de sa démonstration :

En vérité le malaise il venait que le gouvernement de l'époque il a monté une exposition coloniale, genre aujourd'hui on est tous des frères et tous on est derrière les barreaux du zoo humain donc c'est cool, tu comprends pourquoi les babtous<sup>59</sup> il fallait bien qu'on leur

<sup>56</sup> Terme employé pour la première fois par Jean-Pierre Chevènement ministre de l'Intérieur mitterrandien, pour désigner les jeunes des banlieues, souvent mineurs, coupables de gestes d'incivilité.

<sup>57</sup> Le cinéaste Mahmoud Zemmouri, fidèle à son registre tragi-comique, a réalisé *Beur Blanc Rouge* (88 min., Fr./Alg., 2004), l'histoire d'un jeune Français d'origine algérienne ne connaissant pas le pays de ses parents, fervent supporter de l'équipe algérienne, et qui se fait arrêter le 6 octobre 2001, lors du match amical. Le sixième long-métrage de Zemmouri, scénario co-écrit avec Marie-Laurence Attias, est sorti sur les écrans algériens et français les 10 et 17 mai 2006, avec Yasmine Belmadi, Karim Belkhadra, Julien Courbey, Nozha Khouadra dans les rôles principaux.

<sup>58</sup> La référence au troupeau de moutons est récurrente chez YB et son utilisation est souvent péjorative. Il y a dans cette comparaison que formule Kamel Léon, peut-être de la tendresse mais la voix de YB n'étant jamais loin on ne peut s'empêcher d'y sentir sinon du cynisme du moins un lien avec le troupeau de bêtes suivistes sans volonté propre. N'oublions pas que Kamel Léon revendique sa différence, relativisant le gris des banlieues en pensant à tous ses jeunes « frères » africains qui perdent la vie en tentant de rejoindre de serait-ce que le mirage de cette banlieue (*A.*, p. 34). Le monologue d'ailleurs lorsqu'il se fâche avec Bala reprend cette idée de fierté ne pas être du « troupeau [qui] va à l'abattoir » (*A.*, p. 164-165).

<sup>59</sup> Les toubabs (comme on les appelle dans certains pays d'Afrique francophones) en verlan, les Blancs.

montre que non, on est pas tous des frères mon frère, et en tant que SOS<sup>60</sup> ils devront faire des *testings* dans les agences immobilières ou les boîtes pour filmer la discrimination en caméra cachée, non on ne sera pas des frères mon frère, alors comme il a dit Frantz il a fallu qu'on morde et qu'on nous dise clairement « Sale nègre », avec le cœur, sans langue de bois, d'ailleurs on a mordu et les FDS ils nous ont dit pire en nous mettant profond Le Pen au deuxième tour [...] (A., p. 192-193)

En fait, l'envahissement du Stade de France n'a heureusement pas donné lieu à des débordements violents, et la puérité<sup>61</sup> avérée des jeunes acteurs de ce direct d'un jour n'a pu établir, du coup, sa préméditation, troublant davantage l'entendement du public mais aussi les commentateurs sportifs et politiques français et algériens, sur un mouvement « anarchiste » provoqué par des jeunes « à la fête », inconscients, irresponsables, sans repères. Mais si ce geste paraît gratuit et pacifique, il n'en est pas moins revêtu d'une certaine violence : spontané, irréprensible, incontrôlable, sa première caractéristique est qu'il relève de l'inconscient et sa première conséquence est la peur qu'il provoque. Il démontre, chez ces jeunes, une capacité inédite et menaçante de surprendre, de sortir de l'indifférence et de l'exclusion où les confinent la société et les médias (sauf lorsque la conjoncture exige de servir de la banlieue au journal télévisé).

Il nous semble fructueux de poursuivre la référence à Frantz Fanon avec un texte que Kamel Léon n'évoque pas mais qui de fait, par ces violences coloniales remémorées et postcoloniales comprises et qui plus est en liaison avec le geste final du monologuiste, s'impose : *Les Damnés de la terre*<sup>62</sup>. Cet ouvrage semble fonctionner d'ailleurs comme une sorte d'intertexte implicite de *Allah superstar*, il évoque la violence du colonialisme et la violence du colonisé, il représente une somme de données objectivées par Kamel Léon mais en même temps, transforme le monologuiste en sujet d'analyse : le jeune urbain pauvre et musulman sait interpréter les événements en ayant recours aux arguments de Frantz Fanon, et finit par agir comme le sujet analysé par le médecin. Alice Cherki dans un ouvrage récent sur Frantz Fanon évoque ce texte controversé (préfacé dans sa première édition par Jean-Paul Sartre) et rappelle certaines précisions indispensables sur la violence dont traite le célèbre psychiatre. Elle parvient d'ailleurs non seulement à donner aux thèses de Fanon un éclairage plus nuancé mais aussi à prolonger sa conception

<sup>60</sup> Il s'agit ici certainement de l'organisation SOS Racisme.

<sup>61</sup> « Toucher Zidane » ou « fouler le stade mythique » ont été les arguments avancés par les seize spectateurs arrêtés, tous d'origine algérienne, âgés de 16 à 25 ans (dont cinq mineurs) condamnés à des interdictions de stade et des peines allant jusqu'à sept mois de prison avec sursis (« Match France-Algérie. Contre-enquête sur un fiasco », Jérôme Dupuis, Éric Mandonnet et Sébastien Dekeirel, *loc. cit.*)

<sup>62</sup> Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris, François Maspero, 1968 [1961].

de la violence de la société dans une sphère contemporaine qui montre à quel point les positions du psychiatre peuvent aujourd'hui encore être d'actualité : « Aujourd'hui nul ne peut échapper au constat que ce sont les sociétés qui secrètent la violence, même si elles la dénoncent, et cette dénonciation les rend encore plus violentes<sup>63</sup> ».

Selon la lecture d'Alice Cherki, la violence serait une forme d'expression dans la société coloniale autant que dans celle qui ne l'est pas lorsque le droit à la parole est bafoué. Cette analyse permet de voir percer de possibles raisons au geste extrême de Kamel Léon, contre le public, contre la société, lui, qui se définissait, dès le départ, comme « rien » s'il ne devenait pas « au minimum star [...] pour la survie » (A., p. 11).

Pour lui [Frantz Fanon], l'essentiel consiste en ceci : devant la violence, qui empêche l'être, se réapproprié la violence est un acte de désassujettissement ; utiliser cette violence en la retournant contre celui qui vous assujettit est, à un moment de l'histoire où aucun espace de parole n'a pu être possible, le moteur de la libération. Il ne la présente pas comme finalité mais comme temps nécessaire de cette décolonisation de l'être, que ce soit par rapport au colonisateur ou à tout autre s'attribuant la position du dieu vivant<sup>64</sup>.

Pour Fanon cette parole reprise par le damné, l'opprimé, se réalise avec violence, en un acte de violence. Chez Kamel Léon, paradoxalement, l'acte de parole a lieu, dans le monologue, espace d'expression par excellence, mais il ne semble pas suffire puisque il se double de l'attentat final. Le jeune urbain pauvre musulman a pris la parole dans son monologue, à longueur de propos graves mais aussi amusants, de digressions et de descriptions, mais, cette réappropriation n'a nullement comblé la frustration, le manque : sa voix se recouvrira du souffle de l'explosion. Comme si la parole avait été vaine elle se clôt dans un chaos, une explosion, elle s'achève en poussière et est donc annihilée par elle-même et cet acte destructeur emporte la mémoire même du monologue !

Pourtant, la parole de Kamel Léon est bel et bien là, laissant la voie au témoignage du père, restituant (dans la langue du fils) une mémoire de la violence institutionnelle coloniale, poussant au même calquage passé-présent qui prévaut à d'autres moments du monologue :

Mon père est né en 52 donc ça faisait dix ans tout rond à l'indépendance du bled, mais jusqu'à cette date en tant qu'indigène musulman mon père et ses parents c'était des sous-merdes sous la République, il m'a dit qu'à l'époque la France elle les appelait les « sujets indigènes » contrairement aux « citoyens français » qui avaient la belle vie et le droit de vote en tant que FDS, d'ailleurs c'était logique comme nom vu que les sujets en question

<sup>63</sup> Alice Cherki, *Frantz Fanon. Portrait, op. cit.*, p. 260-261.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 261.

on les traitait pire que des objets et même qu'il y avait un mode d'emploi et ça s'appelait le « Code de l'indigénat », mon père il m'a dit que c'était des lois spéciales rien que pour les bougnoules, c'est un Sarkozy de l'époque il avait pondus le truc, le Code de l'indigénat c'est un peu comme le Talmud pour les juifs, tu as tous les trucs qu'en tant que Français musulmans tu as pas le droit de faire, sauf que là c'est pas au nom de Dieu mais au nom de la République laïque raciste, par exemple tu avais pas le droit de circuler la nuit d'ailleurs ça c'est un truc qui revient à la mode dans certaines villes, le couvre-feu pour les jeunes d'origine difficile, il y avait aussi que tu avais pas le droit d'habiter où tu veux ni de travailler où tu veux. Ouais, un peu comme aujourd'hui en fait. (A., p. 138)

Le radicalisme dont fait preuve cette reconstitution historique de Kamel Léon, assimile certains fonctionnements et ressorts de l'actuel État français à une continuité maligne de sa nature d'ancienne puissance coloniale. De façon étonnante, puisque le mouvement que nous allons évoquer ne tient ses Assises qu'en avril 2005, soit deux années après la parution de *Allah superstar*, cette interprétation politique voit dans les mécanismes du racisme émanant des rouages administratifs français, non pas une simple tare mais des anomalies qui trahissent la persistance de pratiques étatiques proprement coloniales. Une telle position se retrouve en effet clairement explicitée dans « L'appel des Indigènes de la République<sup>65</sup> », dont le journaliste Denis Sieffert rappelle les fondements, tout en précisant que ce mouvement naît aussi pour dénoncer le climat de l'après 11 septembre 2001, où une « frange active du monde intellectuel, politique et médiatique français [...] se transforme en agents de la pensée bushienne », lesquels « recyclent la thématique du choc des civilisations dans le langage local du conflit entre “ République ” et “ communautarisme ”<sup>66</sup> » :

« La France a été un État colonial... La France reste un État colonial ! » Et il ne s'agit pas seulement de rappeler à des esprits oublieux la situation dans les « départements » et les « territoires » d'outre-mer, mais que, au cœur même de notre société, « la figure de l'« indigène » continue de hanter l'action politique, administrative et judiciaire ; elle innerve et s'imbrique à d'autres logiques d'oppression, de discrimination et d'exploitation sociales<sup>67</sup> ».

Accusé de communautarisme voire de racisme antiblancs, ce mouvement, attaqué par ces adversaires politiques naturels, provoque dans la gauche française une forte opposition puisque si l'on ne lui conteste aucunement les constats de discrimination qu'il formule, on

<sup>65</sup> Paru d'abord sous la forme d'une pétition en décembre 2004 sur le site : <http://oumma.com>, ce texte est une sorte de manifeste qui rassemble les participants aux Assises de ce mouvement à l'origine de plusieurs manifestations et rassemblements, notamment contre la loi la loi n° 2005-158 du 23 février 2005. Voir le site : <http://www.indigenesrepublique.org/> Il est à noter qu'une scission a récemment divisé ce mouvement donnant naissance à un groupe appelé « Mouvement pour l'égalité » ; voir son site : <http://www.mouvement-egalite.org/>

<sup>66</sup> Cf. le dossier consacré à ce mouvement dans la revue *Politis*, n° 847 du 14 au 20 avril 2005.

<sup>67</sup> *Idem*.

lui reproche d'abord et avant tout son affichage identitaire : Maghrébin, Noir et surtout Musulman.

Il est étonnant de constater que le personnage de Kamel Léon paraît compiler dans l'ensemble de ses discours ce qui commence plusieurs années plus tôt à provoquer de plus en plus de remous dans les débats de société en France. Mais ce qu'énonce et dénonce Kamel Léon, avec très souvent, comme nous l'avons constaté, de la violence en plus d'une violence à venir, contient autant ce qui bouillonne dans les débats publics hexagonaux que ce qui s'y annonce de passionné et de tumultueux. En effet, un amendement d'initiative parlementaire à la loi n° 2005-158 du 23 février 2005 « portant reconnaissance de la Nation et contribution nationale en faveur des Français rapatriés<sup>68</sup> » provoquera émoi et opposition non seulement dans les milieux de l'enseignement mais aussi au sein des mouvements associatifs et politiques. Après moult débats (pétitions, mobilisations publiques, tables rondes télévisées ...), cet article sera finalement supprimé par le Président de la République<sup>69</sup>, refermant, momentanément certainement, une brèche trahissant de profondes dissensions sur le passé colonial français, des dissensions s'exprimant à travers une guerre de mémoires concurrentes sur la colonisation en général et la guerre d'Algérie, en particulier.

[...] Où en est-on aujourd'hui de la violence ? [...] n'a-t-on pas refusé de la penser ? [...] de la reconnaître comme appel à un changement ? À cet appel, au moins un autre a à répondre [...]. Répondre de sa propre violence intériorisée et de sa propre limite. La réponse est aussi de permettre, au lieu de les dénier, que se rejouent, pour en faire des traces partageables, les violences de l'Histoire et de les faire accéder au statut de souvenirs d'un patrimoine universalisable. Cette ligne de compréhension de la violence, et dans l'actuel et dans l'histoire, concerne, dans la France de notre quotidien, prioritairement, les fils des anciennes colonies, principalement les Algériens<sup>70</sup>.

L'acte terroriste de Kamel Léon s'inscrit-il dans cet « appel au changement », ultime, extrême, paradoxale monstration du refus de la « vie refusant de céder à la mort » en la donnant ? YB, dans *Allah superstar*, permet peut-être de rejouer les violences de l'Histoire, selon la formule de Alice Cherki, en contribuant à l'écriture de cette « ligne de compréhension de la violence » des jeunes issus de l'immigration algérienne.

<sup>68</sup> Cf., *Journal officiel* n° 46 du 25 février 2005. Le texte en question dispose en effet : « Les programmes de recherche universitaire accordent à l'histoire de la présence française outre-mer, notamment en Afrique du Nord, la place qu'elle mérite. Les programmes scolaires reconnaissent en particulier le rôle positif de la présence française outre-mer, notamment en Afrique du Nord, et accordent à l'histoire et aux sacrifices des combattants de l'armée française issus de ces territoires la place éminente à laquelle ils ont droit [...] ».

<sup>69</sup> Par un communiqué de la Présidence française, daté du 26 janvier 2006.

<sup>70</sup> Alice Cherki, *Frantz Fanon. Portrait, op. cit.*, p. 295-296.

### III-3- Le « je » auctorial

#### III-3-a- L'affirmation : sur l'empreinte de Mohammed Dib

Parvenue à l'ultime étape de notre étude, nous nous proposons à présent de nous attarder à la bruyante traversée de YB, de la presse algérienne à l'édition française, meilleure approche, selon nous, pour appréhender autant les circonstances que les enjeux d'émergence d'un « je » auctorial. Tout en soupçonnant la manipulation médiatique puis éditoriale qui conditionnent la publication de ce nouvel auteur (recueil de chroniques et premier roman), nous nous demandons en effet si la disparition physique et heureusement sans conséquence funeste de YB et sa réapparition, tout aussi virulent mais peu bavard, signe aussi la disparition et l'apparition d'autre chose : qu'est-ce que la traversée de la presse algérienne vers l'édition française d'une même signature a donc laissé derrière elle ? Qu'a-t-elle construit, si elle a construit, au-devant d'elle ?

En fait, comme nous allons pouvoir l'illustrer, cette instance auctoriale s'affirme bel et bien dans cette transition même du devenir du chroniqueur en auteur (médiatisée et paradoxalement brouillée et floue) avant de se permettre son premier envol libéral (avec *Zéro mort*), pour afficher et assumer ensuite, par et dans le troisième roman, une fronde politique ouverte qui fait fond, en s'y positionnant, sur les débats internes français les plus tumultueux. Mais ce que nous nous proposons d'examiner à présent avec attention ici est déjà constitutif de cette étude, depuis son amorce : ce « Je » auctorial s'édifie à travers l'écriture des trois romans, processus révélé tout autant par la polyphonie comme stratégie narrative et discursive mise au jour au fur et à mesure des multiples mécanismes et procédés identifiés, dont l'ironie n'est pas des moindres, que par les diverses strates de significations extraites au fil des nombreuses lectures auxquelles nous avons pu nous prêter. Et les socialités se manifestant par les topoï de la généalogie, du dés-ordre et des violences ont quant à elles permis de rendre une voix auctoriale de plus en plus audible.

Pour comprendre comment une figure auctoriale se constitue en innovant ou en empruntant, dans une posture qui demeure celle, entendue, de la provocation, nous tenterons d'abord de restituer le contexte d'émergence de l'acronyme, nous repérerons ensuite, sans pour autant revenir sur le détail de la disparition elle-même, des analogies et les répétitions du paratexte de *Comme il a dit lui* vers le roman, enfin, nous retrouverons derrière une tournure rhétorique de YB une interrogation fondamentale à propos de la littérature algérienne.

### *La « garantie provocation » des romans de YB*

Si, en 1990, Yassir Benmiloud a d'abord choisi de signer « Igréc B » ses premiers articles puis « YB », c'est avant tout pour des raisons familiales. En effet, fils d'un éminent psychiatre algérien, issu d'une famille de « *chorfa* » de Aïn-Sefra dans l'Oranie, le jeune homme dit avoir voulu dissocier, dès le début, son travail de celui de son père (C., p. 13). Et, si à l'origine de l'acronyme se dessine déjà une volonté de rupture d'avec la généalogie familiale, cette rupture, en instaurant l'anonymat au lieu du pseudonymat (car les deux lettres restent ses initiales) laisse percer tout à la fois une volonté de disparition, de substitution et d'édification : un désir implicite de rester nommé, y compris le moins possible. Les trois syllabes, YB, prendront en effet en charge malgré des interruptions de plusieurs années et au final une présence relativement brève dans la profession, l'édification d'une identité, certes, masquée, mais bel et bien signataire d'articles et de chroniques au ton et au style tout à fait reconnaissables.

YB débute donc dans la presse privée algérienne balbutiante des années 1990 (auparavant tous les journaux étaient étatiques) et « nomadise » comme nombre de ses confrères d'une rédaction à l'autre. En 1993, alors que victime d'un attentat dont il ne réchappera pas, l'écrivain et journaliste Tahar Djaout est dans un coma profond, le jeune journaliste signe un article publié dans le quotidien de langue française *L'Opinion*, qui ne rend pas hommage « au martyr de la démocratie » (comme le fera toute la corporation) mais tente d'expliquer son assassinat comme une conséquence « logique » de la lutte idéologique jusque-là menée dans ses écrits par la victime, contre l'extrémisme islamiste. Cet article de YB est d'emblée reçu par ses confrères et certains milieux politiques algériens comme un brûlot irrespectueux et insultant envers la mémoire de Tahar Djaout. Pour trois années, le journaliste est banni des rédactions. En 1995, YB est de retour dans la presse avec de brefs articles dans la rubrique culturelle du quotidien francophone *La Tribune*. Il renoue avec ce qu'il préfère, les chroniques, à *El Watan* de juillet 1996 à janvier 1998 : pour deux séries de billets, l'une de quelque neuf mois, l'autre d'une durée d'un peu plus de cinq mois. Après « Zappologies », une chronique politique, qui prend prétexte du commentaire ludique du programme télévisé, YB passe en dernière page du journal et paraphe tous les jours un billet intitulé « *Comme il a dit lui* ». Qualifiées ultérieurement de « *chroniques au vitriol* » dans le péri-texte éditorial de la quatrième de

couverture du recueil du même nom qui les rassemblera, ces textes pour leur ton libre attaquant violemment le régime algérien valent à leur auteur une popularité en Algérie qui franchit vite la Méditerranée.

### *Perpétuer l'acronyme trublion*

Banni des rédactions, oublié puis réinvesti pour réintégrer une corporation où l'auteur avait été jugé un temps indésirable, l'acronyme est finalement devenu un signe ostentatoire de subversion arboré par l'auteur désormais reconnu, admiré et respecté de ses pairs. Cet élément péritextuel du roman n'est pas une signature quelconque, il est la marque d'engagement d'originalité d'un auteur ; se référant à son passé (même récent), il promet que ses œuvres à venir auront autant de mordant : même s'il n'est plus chroniqueur de presse en Algérie, YB, parce qu'il reste cet acronyme, porte en lui la promesse de continuer à déranger et à provoquer.

Paradoxalement, l'acronyme est dans sa constitution même le symbole de l'effacement maximal de l'identité de la personne. Mais dans ce passage de la presse à l'édition qui implique aussi une déterritorialisation (il s'établit en France et y est édité), YB a davantage gagné en visibilité : médiatiquement il est cet acronyme, plus familier, sur lequel un visage peut désormais se poser, deux initiales qui, tout en restant intimistes et singulières sont symbole de rupture avec une généalogie familiale, voire une appartenance nationale ; physiquement, l'auteur ne gâchera pas son plaisir à se faire photographe et à apparaître à plusieurs reprises devant les caméras de télévision, tout en restant désigné par son acronyme. En ôtant à ce qui le nomme toute trace originaire permettant de le situer ne serait-ce que culturellement<sup>71</sup>, YB rompt par deux fois au moins cette possibilité d'être nommé : non seulement son nom de famille « Benmiloud » a disparu, mais ce qui instaure une filiation et donc une origine, une provenance, une descendance dans ce nom de famille est tout autant gommé (« ben » ou « ibn », veut dire en arabe « fils de »). Selon Malek Chebel,

[étant] avant tout sociale, l'imposition du nom (*tasmya*) suit une règle d'occultation de l'identité individuelle. La *kûnya*, lien de parenté (*Abû*, « père de », ou *Umm*, « mère de »), et le *nasab*, descendance, lien de filiation (*ibn* ou *bint*), les deux éléments structuraux du lignage arabe expriment l'évanouissement de l'identité du porteur (*ism*, '*alam*) au profit

<sup>71</sup> Tout en affirmant son identité algérienne et ses convictions politiques et philosophiques quand cela s'impose dans les médias.

des relations familiales qui en constituent l'essence véritable, et qui ont une plus grande portée symbolique et sociale<sup>72</sup>.

Dans la réflexion que nous voulons mener à propos de YB, auteur et ex-chroniqueur, une telle précision prend tout son sens : il semblerait que l'acronyme soit aussi le signe d'un affranchissement du familial, du familier voire de la communauté, au profit d'une autre identité autrement plus individuelle ou individualisante. Le pouvoir d'être nommé, de se nommer et de nommer, acquiert ainsi toute sa force et sa symbolique.

### *Le disparaître et le faire paraître : du coup médiatico-politique au coup éditorial*

Et c'est sans doute, aussi, de s'être emparé de cette faculté de nommer, dans sa chronique du 29 octobre 1997 que YB doit tirer les conséquences en répondant à la convocation du Parquet d'Alger, le 05 novembre suivant. Pour Malek Chebel, « Aujourd'hui encore, la force du nom est telle qu'une démarche de nomination, même dans le cadre intime, paraît relever du diabolique dès qu'elle vise à nommer l'autorité ou ses dépositaires<sup>73</sup> ».

Même si tout un chacun, depuis des années, peut à sa guise critiquer les généraux aux plus hauts postes de la hiérarchie militaire algérienne, si la rue en prononce les noms, les grades, les exactions qu'on leur prête, aucune plume, n'a pu, nommément et en toute impunité, en Algérie, les désigner ouvertement pour leurs faits et gestes ou influences supposées. YB, dans la chronique incriminée, nomme respectivement, Liamine Zéroual, général-major, président de la République et ministre de la Défense, et Mohammed Betchine, ancien chef des services secrets, ministre conseiller du président de la République, tous deux alors en poste en 1997. En fait, si désigner nommément ces deux derniers ne relève plus du tabou, c'est en transcrivant un pseudonyme, celui de Tewfik, *alias*, le général-major Mohammed Abbes Mediène, alors chef des services secrets, que le chroniqueur brise une convention jusque-là tacite dans la presse. Ce pseudonyme nommé qui sonne pourtant si familièrement aux oreilles des Algériens, comme un diminutif (un prénom) dont la simplicité tranche avec la puissance quasi occulte qu'il draine à son énonciation, vaut, paradoxalement, autant que s'il s'était agi du véritable nom, puisque tout le monde sait qui il désigne. Un prénom isolé de tout patronyme pesant autant que

<sup>72</sup> Malek Chebel, *Le Sujet en islam*, Paris, Seuil, 2002, p. 31.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 32.

l'appellation civile et strictement prohibé à l'inscription, c'est là, et non la moindre, des contradictions à laquelle remédie YB dans son billet.

L'Algérien a la désagréable sensation de braconner sur une propriété privée de deux millions et demi de kilomètres carrés. La question est la suivante : « Sommes-nous chez nous en Algérie ? »

Habitons-nous chez Zeroual, chez Betchine ou chez Tewfik ?

Ces trois noms sont connus de la plupart des Algériens et ils n'ont rien de tabou.

Le premier est président de la République à temps partiel.

Le second est conseillé du premier.

Le troisième est au courant de tout ce que font les deux premiers.

[...]Prenez simplement conscience [Messieurs] que vous ne pourrez jamais diriger un pays dont les habitants vous vomissent. [...] (C., p. 119)

Dans *Comme il a dit lui*, le dispositif paratextuel du recueil des chroniques est renforcé comme une précieuse escorte permettant d'accompagner le lecteur (français) dans sa lecture d'une parole quotidienne. Un préalable nécessaire pour introduire des chroniques, qui, comme le genre l'exige, sont extrêmement datées et référencées : un « prologue » de YB explique la fonction du chroniqueur qui dans une conjoncture comme celle que vit l'Algérie consiste essentiellement à être un témoin vigilant (C. p. 7) :

Mais bon l'histoire retiendra peut-être, entre deux trous de mémoire, qu'il y a eu quelques plumitifs évoluant sans filets au-dessus du charnier algérien, témoignant ainsi que les islamistes tuent et pillent, que le pouvoir triche et vole, et que les civils meurent mais ne ressuscitent pas.

Une interview réalisée par Thierry Oberlé, journaliste au quotidien *Le Figaro*, intitulée « *Journalistes, vos papiers !* », présente l'itinéraire du chroniqueur, ses positions et interprétations politiques de la situation algérienne, évoque sa disparition et sa réapparition, interprète ses démêlés avec la justice algérienne, démêlés, qui faut-il le préciser, ne donneront pas lieu à une condamnation. En fin de recueil, figure un « abécédaire », « *ça suit son cours...* », reprise d'une chronique parue dans le *Nouvel Observateur* daté du 15 au 21 janvier 1998, qui présente sommairement non sans humour noir, l'Algérie contemporaine aux néophytes<sup>74</sup>. Enfin, un « épilogue » que YB nomme « postface » clôt l'ouvrage en revenant sur les objectifs de la publication du recueil et sur son propre engagement politique.

<sup>74</sup> Par exemple : « Islam : les cinq piliers de l'islam sont la profession de foi, la prière, l'aumône, le jeûne du ramadan et le pèlerinage à la Mecque. Le sixième pilier est le lance-roquettes. Il est d'ailleurs le seul, toute proportions gardées, à avoir vraiment la forme d'un pilier. D'où l'engouement qu'il suscite actuellement, particulièrement en Algérie, où il fleurit sous une forme artisanale dénommée « heb-heb » (boum-boum, en français) » (C., p. 183).

En plus des termes qui font double emploi et que l'on retrouve dans le paratexte du recueil et dans le premier (et parfois les second et troisième) roman (comme nous avons pu le constater dans la première partie de cette étude), des échos s'ajoutent aux correspondances implicites et explicites que tissent entre eux les discours qui se présentent comme « réels » et fictifs.

Un dialogue en particulier se distingue entre les deux parutions et frappe par la force de son impact. Un trop évident et aveuglant « je » actif s'en dégage, au cœur même de la scène insaisissable (comme nous l'avions également montré dans la première partie à propos d'un alibi autant fictionnel que réel), point d'orgue des deux publications : la disparition de YB. Dans l'interview : « Je disparaissais en sortant du palais de justice, pendant le délibéré. [...] Quoi qu'il en ait été je réapparais le samedi 8 novembre au commissariat central où je suis entendu en compagnie de mon directeur » (*C.*, p. 23-24). Dans l'épilogue : « Quoi qu'il en soit, l'espoir sera permis lorsqu'on cessera de parler de "volonté populaire" (dont je ne me suis jamais revendiqué) et qu'on évoquera le "désir de chacun" (je ne suis moi-même qu'un "chacun"). Et lorsque chacun ira vers le monde avec pour véhicule sa subjectivité, en prenant ses distances avec le troupeau. Car seul les troupeaux<sup>75</sup> vont à l'abattoir. La preuve, je suis toujours là » (*C.*, p. 187). Ce « je », véritable embrayeur de l'intrigue, émerge aussi dans le roman, lorsque le narrateur s'apprête à conter ce qui lui est arrivé dans la nuit du 5 au 6 novembre 1997 : « Parmi les nombreux commandements de cet ordre rigoriste [le Tabligh, dont le narrateur et YB ont été membres<sup>76</sup>], j'ai toujours gardé en mémoire celui-ci : *Aoûdou bil'lah min'kalimat'ana*, que l'on peut rendre par : "Puisse dieu me préserver de l'usage du Je." Cela m'est resté et explique ma résistance » (*E.*, p. 20).

Placées en perspective, ces trois assertions mettent l'accent sur l'affirmation croissante d'une subjectivité qui passe du discours « réel » (« je disparaissais » ; « je réapparais », « la preuve, je suis toujours-là ») à un niveau fictionnel où, dans une

<sup>75</sup> C'est dans le troisième roman, que Kamel Léon, personnage dont nous avons d'ailleurs souligné le caractère très singulier du jeune des banlieues françaises qu'il représente, fait deux fois mention du troupeau. La première pour se distancier du troupeau qu'il méprise : « tes intimes ils te regardent de travers vu qu'ils sentent que tu veux t'envoler et qu'eux ils en sont encore à ramper et ils préfèrent échouer à plusieurs que réussir tout seul, c'est l'instinct du troupeau et le troupeau il va à l'abattoir sans moi » (*A.*, p. 164-165). La seconde fois, avec une tendresse non dénuée d'un certain cynisme que le lecteur peut percevoir en raison des diverses utilisations péjoratives qui ont d'ores et déjà prévalu lors de l'utilisation de ce vocable : « mais en vérité moi quand j'ai vu à la télé mon troupeau d'origine difficile jouer à saute-mouton sur le gazon je suis mort de rire [...] » (*A.*, p. 190-191).

<sup>76</sup> C'est moi qui souligne.

dénégation précautionneuse, le héros s'inscrit quand même dans une démarche de parole singulière, individuelle, individualisante, subjective. Selon Malek Chebel,

Un être de croyance, s'il entend par hasard une personne dire *ana* (je), la reprend en citant une phrase de délivrance qui revient comme un leitmotiv : « Que Dieu nous préserve du mot je » (*'a'ûdû billah min kalimât ana*), sous-entendu : « Il n'y a qu'Ibliss (démon) pour prétendre être un je<sup>77</sup> ».

Déjà, à l'orée même des deux parutions, un « je » semble se détacher autant dans le discours « réel » que dans la fiction. Comme pour la signature YB qui s'individualisait à l'aune de sa propre constitution en tant qu'acronyme et se déterritorialisait sous la lumière éditoriale, s'affranchissant d'une généalogie familiale, du familier, de la communauté, la parole de YB elle-même, à son tour, prend sa distance et l'assume à haute voix (de façon performative) tant dans l'interview et l'épilogue que dans le roman. L'énonciation s'affirme au singulier dans un processus qui accompagne la signature, une signature qui, comme nous allons le voir, entame elle-même un mouvement d'autonomisation.

### ***YB polyphonique, manipulateur, messianique***

Car c'est à une figure d'auteur s'érigant sur le cadavre du chroniqueur qu'on semble avoir affaire lorsque, après cette mise en échos entre recueil des chroniques et roman, l'on se replonge de plus près dans *L'Explication*. Le « je » y est en perpétuel déplacement : dans une active manipulation des chroniques de YB à *El Watan*, dans le mélange de faits ayant réellement eu lieu et d'autres en partie tronqués ou fabriqués de toutes pièces. À travers ce brouillage de la voix narrative qui utilise des « je » et démultiplie l'acronyme YB, l'auteur du roman semble se détacher progressivement du chroniqueur pour s'autonomiser. Ainsi YB n'est-il non plus le chroniqueur d'*El Watan* mais le seul témoin d'événements qu'il se propose de rapporter, dans un souci de reconstitution minutieuse d'une identité généalogiquement pré-déterminée d'un YB personnage : cet YB redevient donc Yassir Benmiloud, et son acronyme signataire du roman rétablit dans le corps du texte sa lignée, sa filiation, sa parenté, ses liens avec la communauté qu'elle se soit située géographiquement en Andalousie avant 1492 ou qu'elle

---

<sup>77</sup> Malek Chebel, *Le Sujet en islam, op. cit.*, p. 32. L'auteur précise sur ce point : « Si l'on considère que le vocabulaire est le reflet d'une réalité sociale à un moment donné de son développement, force est de constater que l'être créé [en islam] passe largement après son créateur, mais aussi que le sujet de l'être créé passe après le non-sujet du créateur. De là la condition interpolée et étrange du musulman qui doit construire son moi sans jamais dire " je " (*ana*), mais seulement " lui " (*huwa*) [...] » (*ibid.*, p. 31).

se soit établie dans l'Ouest algérien, vers Tlemcen après cette date (*E.*, p. 130). Alors que, dans le discours présenté comme « réel », YB insistait sur cette appropriation du « je » par le chroniqueur, acteur social et politique, dans la fiction, qui est aussi un récit des origines, un récit qui réécrit l'origine, à la fois religieuse et politique des Algériens (autant que celle de YB), c'est d'une réinscription du nom dont il s'agit : un nom pour lequel le héros est choisi par la secte, un nom qui le désigne comme « élu », un nom à l'origine de l'intrigue elle-même. Une intrigue fondée, comme nous avons pu le constater et l'analyser, sur deux stratégies qui s'appuient à la fois sur la figure du témoin unique et sur celle de « l'élu ».

### *L'auteur et ses discours*

Polyphonique, manipulateur, messianique, l'auteur semble laisser sa mue de chroniqueur derrière lui pour énoncer ce que encore YB journaliste pourrait dénoncer, défendre, foudroyer de son verbe. Comme dans ses chroniques et le dispositif paratextuel qui les accompagne, chaque sortie de YB, relativement nombreuses jusqu'à la publication de son second roman, est faite de déclarations virulentes sur le régime, sur la société algérienne et sur les auteurs des années 1990 à propos des qualités littéraires desquels il n'hésite pas à exprimer des doutes :

À l'époque, je suivais les apparitions des intellectuels algériens sur les chaînes de télévision étrangères, je lisais ce qu'ils produisaient, et je ne trouvais pas ça bon. Je me disais, putain, c'est quand même emmerdant... On a l'occasion d'une audience unique dans les médias occidentaux, et on est en train de la gâcher. J'avais donc en tête d'écrire le livre que j'aurais voulu lire. Le déclic, ça a été un film que j'ai vu sur Canal +, à Alger : *Usual Suspects*. Je me suis dit : « Voilà ce qu'il faut faire ! On a la plus grande concentration de fils de pute au mètre carré, et on ne l'exploite pas en littérature ! Si on ne peut même pas sortir un bon thriller de dix ans de génocide...<sup>78</sup> »

Mais au-delà de son hostilité pour les écrits des auteurs publiés durant cette période, YB se caractérise par cette volonté d'aller et de se montrer à contre-courant de ce qu'entreprend sinon la majorité, du moins les quelques groupes ou partis politiques qui ont accès aux médias et à la parole publique dans les tribunes, en particulier françaises. Dans le prologue du recueil des chroniques où il affirme sa fonction de témoin (*C.*, p. 7), dans l'interview où il reconnaît avoir eu « l'envie de régler un certain nombre de comptes avec le pays, les gens, la situation » (*C.*, p. 17) et dans l'épilogue où il préconise en

<sup>78</sup> Mona Chollet, « L'intransigeant d'Alger », *Charlie Hebdo*, version longue de l'interview publiée par la revue électronique *Périphéries* en août 1999, consulté pour la dernière fois en août 2006, sur le lien : <http://www.peripheries.net/g-yb.htm>

substance que l'Algérie se portera mieux quand chacun « [prendra] ses distances avec le troupeau » (C., p. 188), YB s'oppose à l'attitude des intellectuels algériens en général. Appelant chacun à assumer une « subjectivité » qui commence au quotidien, c'est bien de liberté et de prise de conscience face à son entourage et à sa communauté que YB nous parle. Une liberté que chaque sujet se doit de s'octroyer pour que la communauté vive mieux ou même survive. Cette référence, péjorative, « au troupeau » (grégaire de Nietzsche ?), renvoie à une perception de la communauté, de la Ummah, comme matrice « sujeticide », où chacun, à défaut de prendre pleinement ses responsabilités, se laisse digérer par le mouvement ou le laxisme collectif, rendant l'affranchissement de la Ummah encore plus difficile pour l'individu aliéné dans et par le groupe. Selon Malek Chebel,

on ne quitte pas aisément la fraternité enveloppante — parfois amniotique — qui caractérisait la Ummah à ses débuts, pour affronter l'insécurité grandissante, liée notamment à « l'uniformisation planétaire » ou au « libéralisme politique », ainsi qu'à la subjectivité éprouvée par l'individu face à la technique dans son ensemble<sup>79</sup>.

Avec une préoccupation constante pour une réception autant algérienne que française, les romans de YB désignent, par leurs références doubles, la cible d'un lectorat algérien, français, franco-algérien, francophone... YB, qui s'exile et est édité en France n'hésite d'ailleurs pas à y revendiquer « sa » langue et « sa » culture. Il signifie, sans ambiguïté, son refus d'un paternalisme néocolonial français présent notamment à travers les propos des journalistes et qui simplifie plus qu'il n'insulte la posture toujours redevable de justifications de l'écrivain algérien francophone, dans le champ littéraire français :

Les gens se leurrent : ce n'est pas parce que tu parles et que tu écris en français que tu n'es pas... autre chose. On gommait des composantes essentielles de notre identité, des éléments fondateurs de notre situation. Moi, la première émission à laquelle j'ai participé, c'était Le gai savoir sur Paris Première, chez Franz Olivier Giesbert. Il a attaqué en me disant : « Vous êtes un Algérien très occidentalisé... » Et moi : « Qu'entendez-vous par occidentalisé ? Je suis bilingue, c'est vrai, et notamment francophone... » « Non, je veux dire que vous avez fait vôtres les valeurs de... » Alors je l'ai interrompu, je lui ai dit : « Ecoutez, vous savez, ma formation intellectuelle, je l'ai faite dans un mouvement islamiste algérien qui s'appelle le *Tabligh*. C'est là-bas que j'ai appris que ce n'était pas grave de risquer sa vie si on disait la vérité. » Il m'a répondu un truc rapidement, il a dit « je vous conseille ce livre », et il a envoyé le générique de fin. Après... On a failli en venir aux mains. [...] Mais bon, maintenant j'ai bien compris ça. Je ne laisse pas dire des choses vite [...]. Le truc pour les rendre fous, c'est de dire que sur la table de chevet, tu as côte à côte Zarathoustra et le Coran. Et voilà, tu brouilles les cartes. Mais revendiquer la colonisation française, comme le font beaucoup<sup>80</sup>...

<sup>79</sup> Malek Chebel, *Le Sujet en islam, op. cit.*, p. 272.

<sup>80</sup> Mona Chollet, « L'intransigeant d'Alger », *loc. cit.*

Toutefois, cette position de l'auteur qui se démarque des autres et dénonce le communautaire, le collectif autant que les amalgames paternalistes, garde un réflexe de conciliation envers ses lectorats supposés. Préparant son texte à un dialogue avec plusieurs publics, algériens et français, YB n'hésite pas à en revendiquer un volet pédagogique, pour mieux expliquer qui il est ou réfuter ce qu'on croit qu'il est :

L'islam est l'une des raisons pour lesquelles je l'ai écrit ce livre [*L'Explication*]. Tu ne peux savoir combien ça a pu nous gaver, moi et d'autres, à Alger, de voir tous ces auteurs algériens qui débarquaient sur les plateaux de télé avec un bouquin, un combat, un engagement politique, et qui se revendiquaient de Diderot et de Voltaire. D'accord, c'est très bien, Diderot. Mais, comment dire... C'est hors sujet. Tu vas aller vers autrui pour montrer que tu n'es pas autre que lui... Qu'est-ce que ça veut dire ? En quoi tu fais avancer le schmilblick, en disant que tu te revendiques de Diderot et de Voltaire, que tu vis dans un pays où il n'y a que des barbares sauf toi et qu'ils veulent tous t'égorger<sup>81</sup> ?

### ***Construire un « je » auctorial sur l'empreinte de Dib***

S'il semble autant insister sur des principes qui articulent une vision de l'engagement, de la responsabilité, de la prise de distance individuelle, y compris en paraissant calculer l'impact de ce qu'il écrit sur les lectorats des deux rives (de la Méditerranée), c'est parce que YB, certainement, se pose des questions d'ordre éthique et philosophique sur l'acte d'écriture. Dans les premières pages de son premier roman, il constate l'horreur qui frappe son pays et s'interroge sur le sens de l'innommable et de l'incompréhensible :

Comment le meurtre au nom de Dieu a-t-il fait du meurtre le nouveau Dieu ? Pourquoi, après les objectifs militaires et policiers, la cible du terrorisme s'est-elle élargie à tout être humain vivant sur le sol algérien, hommes, femmes, vieillards, enfants, jusqu'aux fœtus qui n'échappent pas aux mutilations ? (*E.*, p. 12)

On peut retrouver aisément dans cette formule rhétorique remaniée, une interrogation profonde déjà posée par Mohammed Dib quatre ans auparavant, dans sa Postface de *La Nuit sauvage* :

Comment, hommes parmi les hommes, avons-nous pu tremper dans tous les crimes de notre temps pour produire un temps des plus riches en crimes ? Répondre au pourquoi serait trop demander ; dire d'abord le comment, dire les sinistres bouffons que nous sommes des sinistres farces d'un sinistre siècle. Même d'avoir posé le pied sur la lune excuse-t-il, rachète-t-il l'homme ? Rien n'est moins sûr. Et s'il paraissait seulement d'autres crimes ainsi<sup>82</sup> ?

---

<sup>81</sup> *Idem.*

<sup>82</sup> Mohammed Dib, *La Nuit sauvage*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 245.

Cette interrogation de YB, construite en reflet à celle de Mohammed Dib, s'avère être plus que la simple réécriture d'un questionnement tragique sur la nature humaine : l'intertexte repris se situe précisément en introduction à une position autrement plus grave dans cette postface de Mohammed Dib. Il s'agit d'un texte qui aborde, en effet, le rôle de l'écrivain dans sa société, son engagement, sa responsabilité philosophique, politique, éthique :

A quelle interrogation plus grave que celle de sa responsabilité, un écrivain pourrait-il être confronté ? C'est mal poser la question, elle doit être retournée ; nous dirions mieux en nous demandant : cela a-t-il un sens qu'on se répande en écrits et n'ait pas à en répondre ? Pour les avoir écrits et tout bonnement pour avoir écrit. L'Occident aujourd'hui paraît s'être libéré de cette préoccupation, avoir disjoint les deux choses : écriture (romanesque) et responsabilité (morale). Doit-on, et peut-on, partager partout une telle position ? Je pense qu'on ne peut pas et qu'on ne doit pas. Je n'ai pas à le penser : cela se vérifie tous les jours, mais ailleurs qu'en Occident<sup>83</sup>.

### *L'écriture de l'horreur et de l'Histoire*

Cette postface de *La Nuit sauvage* est en fait la seconde de toute son œuvre que Mohammed Dib écrit pour accompagner un texte. Trente-quatre années plus tôt, il ajoutait à son roman *Qui se souvient de la mer ?* cette instance auctoriale où il expliquait pourquoi, en pleine guerre, effrayé du risque de banalisation de l'horreur par l'écriture, il avait été poussé à changer de ton et de cadre romanesque pour continuer à parler du drame algérien :

Un peu de sang répandu, un peu de chair broyée, un peu de sueur : il n'existe pas de spectacle plus désespérément terne. L'horreur ignore l'approfondissement ; elle ne connaît que la répétition. [...] Comment parler de l'Algérie après Auschwitz, le ghetto de Varsovie et Hiroshima ? Comment faire afin que tout ce qu'il y a pourtant à dire puisse être encore entendu et ne soit pas absorbé par cette immense nuée démoniaque qui plane au-dessus du monde depuis des années, ne se dissolvent pas dans l'enfer de banalité dont l'horreur a su s'entourer et nous entourer ? J'ai compris alors que la puissance du mal ne se surprend pas dans ses entreprises ordinaires, mais ailleurs, dans son vrai domaine, l'homme, — et les songes, les délires qu'il nourrit en aveugle et que j'ai essayé d'habiller d'une forme<sup>84</sup>.

À plusieurs reprises, YB, dans le péri-texte du recueil des chroniques, revient, en se réclamant de la lignée des Tahar Djaout (assassiné en juin 1993), Saïd Mekbel (assassiné en 1994), Chawki Amari (emprisonné un mois en juillet 1996 pour une caricature), sur cette question du « comment dire » et de la « forme » :

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>84</sup> Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer ?*, Paris, Seuil, 1961, p. 189-190.

Les propos qui [...] sont tenus [dans ces chroniques] sont souvent proches de ceux que l'on peut lire dans certains articles de la presse indépendante algérienne. Seul le format change : la petite touche d'humour noir qui démange les conducators sous leur uniforme, et que l'on retrouve chez tous les chroniqueurs cités. (C., p. 8)

L'humour est le turbo de la politique. La vraie contestation vient par la forme. On n'attaque pas le système en utilisant le même champ lexical, la même langue de bois que le pouvoir. (C., p. 15)

Commentant son article sur Tahar Djaout en 1993, il déclare : « J'ai commis une erreur dans la forme mais pas dans le fond » (C., p. 16). Jugeant l'écriture de sa chronique du 29 octobre 1997, YB reconnaît : « J'ai écrit au premier degré sans prendre le soin de mettre les formes car l'atmosphère n'était plus à la littérature » (C., p. 20).

Grâce aux hypotextes dibiens, deux postfaces publiées durant deux guerres, le questionnement sur le comment dire « la réalité » chez YB rejoint celui sur l'engagement de l'écrivain : YB, qui nomme bien « postface » l'épilogue du recueil de chroniques *Comme il a dit lui* en reprend sans ambiguïté l'héritage<sup>85</sup>. Cependant, tout en voulant se démarquer ostensiblement du « troupeau » des autres voix algériennes qui s'élèvent pour témoigner, YB est en proie aux mêmes questionnements qui envahissent le champ éditorial. « Un écrivain relativement jeune se pose des problèmes d'esthétiques et d'efficacité, mais avec l'âge, on pose de plus en plus des questions d'éthique<sup>86</sup> » : s'il apparaît que cette remarque de Dib épouse les préoccupations de YB en tant que jeune auteur, il n'en reste pas moins qu'en revendiquant une subjectivité, une prise de responsabilité dans la communauté par l'individu, y compris en temps de guerre, YB soulève aussi une question d'éthique. L'émergence d'un « je » auctorial, libre comme nous avons pu le voir s'ériger, se construire, se revendiquer lors du passage de la presse vers le monde éditorial (un « je » laïc ? citoyen ?), dans un processus d'individuation revendiqué, se détache et se différencie du « je » (porte-parole même malgré lui de ses lecteurs) du chroniqueur. Il n'est qu'à se souvenir de ce que YB écrit dans l'épilogue « postface » de *Comme il a dit lui*, à propos de la prise de « distances [de chacun] avec le troupeau » (C., p. 187).

<sup>85</sup> Les liens intertextuels et hypertextuels entre *L'Explication* et l'œuvre de Dib sont certainement plus nombreux que l'interrogation que nous avons relevée : par exemple, il y a lieu de noter l'influence régulière de la mystique ismaélienne qui imprègne les textes dibiens par la récurrence d'un personnage inconnu, mystérieux, mais annonciateur de changements, l'imam caché.

<sup>86</sup> Mohammed Dib lors de l'entretien accordé à Mohammed Zaoui dans *Algérie, des voix dans la tourmente* (Paris, *Le Temps des cerises*, 1998) : ce texte est reproduit sur un site Internet consacré à la littérature algérienne, consulté pour la dernière fois en août 2006, sur le lien : <http://dzlit.free.fr/dib.html>

Comment ne pas comprendre alors la disparition de YB comme une prise de responsabilité en tant que sujet (provoquant un gros tapage médiatique après un engagement public de sa voix dans la presse) qui acculerait la société à prendre elle-même ses propres responsabilités ? Dans ce « je » qui se détache en inscrivant sa responsabilité politique et sociale dans sa communauté, musulmane, on pourrait tout à fait percevoir l'esquisse symbolique d'un autre mouvement entamé, non sans obstacle, et restant loin d'être achevé, dans l'élan d'une « modernité » et qui allierait autant séparation de l'individu de la communauté englobante que dissociation du sacré, du religieux, du rituel dans les affaires (politiques) de la cité. Un mouvement individuel, compris dans celui, inexorable et de survie, que se doivent d'amorcer les sociétés musulmanes, tel que le décrit Malek Chebel :

Dans l'espace musulman, l'individu souffre d'un manque flagrant de citoyenneté au profit d'une ritualisation de la vie publique, liée, notamment, à une excroissance de la religion et à l'indifférenciation feinte des deux mondes, le monde matériel visible, le temporel, et le monde de l'invisible ou intemporel. Le *Nouvel Ijtihad* [*Aufklärung*, qui employé ici équivaldrait à la notion des Lumières en France<sup>87</sup>] permet de rappeler l'importance cruciale de la séparation des deux mondes, en restaurant leur nécessité virtuelle<sup>88</sup>.

Nous avons tenté de comprendre la façon dont un événement politico-médiatique, sans précédent<sup>89</sup>, la disparition — volontaire ou non — d'un chroniqueur de presse, a précédé un beau coup éditorial (prémédité ou accidentel). Le dialogue entre les discours « réels » du paratexte et les discours posés comme fictifs, a révélé une frontière poreuse entre un recueil de chroniques et un roman, pourtant matériellement distincts (officiellement, chronologiquement éloignés). En fait, au fur et à mesure de notre cheminement, il est apparu que le premier roman de YB va au-delà de la question de la mystérieuse disparition de l'auteur et de la crise algérienne comme le titre et la fiction en prennent prétexte. *L'Explication* manipule, bien sûr, l'épisode médiatique et tout autre élément tiré du réel au profit d'un développement de stratégies narratives et thématiques. Mais le roman reste marqué par ces manipulations en devenant à la fois l'écran d'un « je » qui grossit et se dissocie du « je » journalistique et l'écran sur lequel est mis en scène et en jeu un « je » auctorial : le roman atteste ainsi de la construction d'une parole nouvelle née dans le conditionnement même de la disparition.

<sup>87</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>88</sup> Malek Chebel, *Le Sujet en islam*, op. cit., p. 279.

<sup>89</sup> De toutes les disparitions ayant eu lieu durant cette période en Algérie, celle-ci est la seule dont le survivant reste « muet » après sa réapparition.

En effet, la singularité de YB, que son acronyme reconduit dans le milieu éditorial français vend le mieux, s'inscrit dès ce premier roman dans un mouvement dominant auquel même l'ex-chroniqueur n'échappe pas. Il s'agit de cet appel au témoignage, à la responsabilité, à l'engagement duquel aucun écrivain algérien ne peut se détourner pendant cette décennie. Il s'agit d'une façon de répondre au « Comment dire l'indicible ? » qui hante autant Mohammed Dib, Rachid Boudjedra, Assia Djebbar que les plus jeunes Anouar Benmalek ou Malika Mokkedem. Pourtant, ce « dire l'horreur » s'accompagne d'un élément dissous, diffus, tacite, tu, incorporé de fait dans les œuvres des auteurs cités et rendu perceptible chez YB, justement, durant cette bruyante traversée de la presse vers l'écriture. Le discours « réel » revendique un « je » individuel, un acte subjectif que le discours de la fiction engage et libère. Comme si cet impératif du « je », cette nécessité d'être un sujet responsable de ses actes et de sa parole devenait visible, audible : le temps d'une lecture croisée des fictions de la disparition par l'entremise du paratexte du recueil des chroniques qui prépare au roman. Le « je » qui s'affranchit de la Ummah et le lui signifie tout en appelant ses semblables à en faire autant, est peut-être celui du « *Je disparaïs [...] Je réapparais* », certes pour « vous » mobiliser et « vous » faire prendre à « votre » tour « vos » responsabilités — à « vous », Algériens —, mais pour toujours dire, encore, et autrement « je » dans la communauté.

### III-3-b- La liberté : la provocation de l'abject avec Sade

Et, dans *Zéro mort*, c'est autrement que ce dire se manifeste pour la communauté : peut-être y est-il plus question de liberté que d'engagement ou d'engagement dans la liberté. N'est-ce pas dans son second roman, que YB met en pratique sinon des velléités libertaires — on pourrait lire *Zéro mort* comme un monde où règne une certaine anarchie qui permet au mal de dominer — au moins une liberté auctoriale qui l'affranchit d'une certaine retenue vis-à-vis d'un public multiple mais d'abord Algérien : comme nous le signalons depuis notre première présentation de ce texte, la présence du genre intercalaire mettant en scène des adeptes du Marquis de Sade, s'exprimant comme lui, acteurs affublés de caractéristiques physiques les rendant cependant parfaitement reconnaissables dans la réalité algérienne contemporaine, n'est pas sans introduire un certain sentiment d'étrangeté chez le lecteur. En effet, face à cette représentation de l'exercice du pouvoir par les militaires algériens, celui-ci ne peut s'en trouver que révolté, bien qu'il soupçonne,

en un lieu commun largement partagé par les divers discours de l'opposition politique au régime, le haut degré de corruption des dirigeants du pays.

Le fait que cette désignation de la corruption des tenants du pouvoir algérien passe sans ambiguïté par la représentation d'une tyrannie sexuelle s'exerçant sur des enfants, traduit une radicalité de ton qui accable les généraux d'une cruauté et d'un vice de despotes (bien qu'elles soient mineures, les victimes sont des garçons, doublant le vice, si cela a encore un sens dans le crime du viol qui est déjà horreur, en l'homosexualisant<sup>90</sup>). Mais cette représentation symbolise aussi, en la dénonçant, une impunité inadmissible face à des exactions ciblant des êtres vulnérables, impuissants et innocents. Intégré dans un ensemble textuel que nous avons qualifié d'hybride et compris comme une carnalisation du monde, la profanation à l'œuvre avec ce genre intercalaire, qui n'a, du reste, pas le monopole de la représentation de la cruauté et du sadisme dans le roman, contribue à grever la légèreté de la lecture à laquelle s'apprêtait le lecteur, même si celui-ci avait commencé à sentir dès le cinquième chapitre (Z., p. 75 à 85), et avait été du reste prévenu par qui de droit (l'auteur), que le conte montrant la merveilleuse trajectoire de Sultane serait pavé d'intentions auctoriales moins frivoles. Alors que les deux fillettes blondes innocentes et crédules sont enlevées à leur mère et que le père a été l'objet d'une manipulation ignominieuse de la part des services de sécurité, la description de leur sort est épargné au lecteur en attendant pire : « Qu'ajouter ? Un récit détaillé des horreurs subies par les deux orphelines ? On se calme. Passons sur cette mise en jambe, car le meilleur est à venir » (Z., p. 85).

En débutant notre étude par un aperçu descriptif des pratiques hypertextuelles rencontrées dans les trois romans, nous avons qualifié de forgerie, transformation en régime sérieux, le tableau de la « Villa du Général Double, le 1<sup>er</sup> janvier 2001, 02 : 01 [...] » intitulé « Donatien Alphonse François de Sade, Histoire de Juliette, deuxième partie » (Z., p.95-99). Nous trouvons que cette forgerie avait pour hypotexte *Juliette* de Sade, qui lui-même relève de la charge comme « rituel de cette "disconvenance" obligée

---

<sup>90</sup> Et ce crime par le viol pédéraste nous amènerait certainement encore à comprendre, un énième crime des généraux commis pour éprouver physiquement un pouvoir totalitaire et absolu qui révélerait, en fait, une certaine lâcheté : introduire une dimension homosexuelle dans la représentation des généraux, a, en Algérie en tout cas, une connotation, péjorative supplémentaire qui ajoute de l'impuissance à ces tout-puissants. Mais là encore, l'homosexualité active est considérée comme moins abjecte que l'homosexualité passive... Et s'il s'agissait-là d'une représentation des Algériens symboliquement sodomisés par ce pouvoir ?

constitutive du grand style érotique<sup>91</sup> ». En fait, nous choisissons de nommer forgerie ce genre intercalaire, peut-être parce que son contenu, insoutenable, nous commandait de la gravité et du sérieux. Cependant, et le fait que le genre sadien soit lui-même une charge, selon Gérard Genette, nous confirme dans notre intuition : ce genre intercalaire relève aussi du pastiche et de la parodie, puisque de l'horreur, une dimension ludique s'échappe, renforçant, paradoxalement, son effet révoltant. Ce genre intercalaire est-il une charge dans la charge ?

« Le Général des Os est un homme d'environ cinquante ans : de l'esprit, un caractère bien faux, bien traître, bien libertin, bien féroce, infiniment d'orgueil, possédant l'art de voler l'Algérie au suprême degré, et celui de distribuer des lettres de cachets au seul désir de ses plus légères passions. Plus de vingt mille individus de tout sexe et de tout âge gémissent, par ses ordres, dans les différentes forteresses militaires dont l'Algérie est hérissée ; et parmi ces vingt mille êtres, dit-il un jour plaisamment, je jure qu'il n'en est pas un seul coupable. » (Z., p. 95)

En ouverture du tableau, cette description entre guillemets du principal protagoniste de la scène orgiaque montre bien par quel degré de la satire on pénètre les appartements de celui qui figure le plus puissant des généraux algériens. Le ludique enchâsse l'abject qui porte autant sur le ludique que le lubrique et la scène du viol des petits garçons, décrite jusqu'au bout avec minutie, dépasse le sort des fillettes violées et jetées aux chiens, et demeure au travers de la lecture du lecteur. Ce dernier se demande pourquoi il paie d'un malaise ce qui aurait pu n'être qu'une si amusante et gratuite lecture. Pourquoi YB décide-t-il d'aller aussi loin dans la description et de créer ce qui s'avère repoussoir ?

Si le tableau de l'orgie incontournable de *Zéro mort* est un hypotexte sadien, et qui plus est, une charge en lui-même, comme « le rituel de cette “ disconvenance ” obligée constitutive du grand style érotique », peut-être la réponse à la raison de sa figuration et de son insertion au sein du roman réside-t-elle dans des motivations proprement sadiennes. Frédéric Badré, relisant l'ouvrage de Paulhan, *Sade et la liberté*, rappelle que pour ce dernier « Sade se pose en défenseur de toutes les libertés [...] : liberté de l'imagination, libertés sociales — et la liberté du crime, qui les résume toutes. [...] Il [Sade] n'apporte pour preuves que des récits (qu'il mène à sa fantaisie)<sup>92</sup> ». Et c'est en reprenant une citation de Sade, que Frédéric Badré, nous permet peut-être d'appréhender le « pourquoi » de tant d'horreur tant dans les écrits du divin Marquis que dans la démarche de YB :

<sup>91</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 190-191.

<sup>92</sup> Frédéric Badré, *L'Avenir de la littérature*, Paris, Gallimard, 2003, p. 65.

- Qui gouverne le monde : est-ce le roi, le révolutionnaire ou l'empereur ?
- C'est le mal qui est maître.
- Qui est l'ennemi du mal ? N'est-ce pas le bien ?
- Le pire est l'ennemi du mal.
- Où sa parole se déploie-t-elle ?
- Elle se déploie dans le symbole. Les seules preuves que j'apporte sont dans mes romans<sup>93</sup>.

Ainsi la parole, l'écriture serait-elle au-dessus de toutes les actions humaines par le fait même qu'elle atteint et qu'elle attende au symbolique. Cette sidérante ouverture à la compréhension de l'œuvre de Sade placerait ainsi l'écriture comme un moyen absolu d'atteindre la liberté extrême et inhérente à elle, à « la liberté du crime ». La parole permettrait ainsi de conjurer le mal par un mal encore plus puissant, un mal qui préexiste au mal parce qu'il l'imagine, le conçoit, le réalise symboliquement, avant même qu'il trouve moyen de se réaliser. Aussi, avec ce tableau orgiaque, YB attenterait-il au mal, par un mal imaginé, pire que celui que n'importe quel Algérien attribuerait aux généraux à la retraite, même dans l'espace privé de leurs appartements. Dans *Zéro mort*, le mal règne et pire que le mal est la volonté de l'auteur qu'il en soit ainsi, que la parole par le symbole de l'abject règne en force. Dans ce second roman, il apparaît que la voix auctoriale n'en est plus à s'affirmer mais bien à affirmer sa propre liberté.

### III-3-c- La fronde : attenter à la « société du spectacle »

Mais loin de vouloir comprendre comme une évolution chronologique ce qui nous apparaît esquisser les contours de plus en plus précis de la figure auctoriale, c'est plutôt à une lecture transversale que se prête à notre sens cette émergence du « Je ». Car après le passage du statut de chroniqueur à celui d'auteur, il nous semble que YB concentre fortement dans son premier roman ce que l'on retrouvera par petites touches plus ou moins prononcées ou définitivement tracées, dans ses second et troisième textes. Aussi, la liberté qui s'affirme comme revendication auctoriale dans les deux derniers romans est-elle déjà présente dans le péri-texte éditorial (dans le recueil des chroniques et dans les interviews réalisées lors de la parution de ses livres) et dans *L'Explication*. Tout comme la référence à un monde apparent et à un monde caché, la manipulation du « *zahir* » et du « *bâtin* », traverse autant *L'Explication* que *Zéro mort* et *Allah superstar*. Et c'est ce

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 69-70.

permanent jeu référentiel et textuel de l'apparence et de la dissimulation, de l'illusion et de la vérité, du fictif et du réel, auquel le lecteur se sent parfois convié ou duquel il comprend aussi quelquefois qu'il est exclu, qui nous semble approcher sa version la plus précise, la plus ouvertement politique, dans le dernier roman de YB. Les termes en sont jetés, placés dans des endroits suffisamment stratégiques pour que le lecteur les repère et les questionne. Au blanc qui succède au « Zéro. » de Kamel Léon, donnant le signal de son auto-explosion (*A.*, p. 253), les derniers mots de la dépêche AFP (*A.*, p. 256) rapportant l'« Attentat suicide à l'Olympia » et ceux du In Memoriam (*A.*, p. 264) sont : « la société du spectacle ».

Cette expression peut immédiatement être comprise comme la référence directe à la théorie d'inspiration marxiste développée par Guy Debord<sup>94</sup> en 1967, décrivant le « spectacle » comme « un dispositif intégré et dispersé d'images et d'idées qui produit et régule le discours et l'opinion publique<sup>95</sup> » :

Dans la « société du spectacle », le terrain ouvert de l'échange et de la participation politiques — ce que l'on imaginait naguère comme sphère publique — a complètement disparu. Le spectacle détruit toute forme collective de sociabilité, isolant les acteurs sociaux dans leurs automobiles et devant leurs écrans vidéo personnels, et il impose dans le même temps une nouvelle socialité de masse, une nouvelle uniformité d'action et de pensée. Sur ce terrain du spectacle, les formes traditionnelles de lutte pour la constitution deviennent inconcevables<sup>96</sup>.

Étrangement, si l'on reprend, délibérément à la lettre, certains des termes constituant ce « spectacle » tel que Guy Debord le définit, on s'aperçoit que la prestation de Kamel Léon en est à la fois une métonymie et en même temps, un renversement puisque figurant une arme antinomique érigée pour le dénoncer, le contrer et lui nuire en lui faisant violence, mieux en tentant de le faire disparaître. Le spectacle de Kamel Léon est, de par son contenu mais surtout de par son issue, antithétique au « spectacle » que décrit Guy Debord ; cependant, parce que son porte-parole monte sur scène et prend la parole, il en arbore de nombreuses caractéristiques, les singe, les défie, les retourne, comme pour mieux en saborder les fondements :

[...] Le spectacle est le discours ininterrompu que l'ordre présent tient sur lui-même, son monologue élogieux [...]<sup>97</sup>.

<sup>94</sup> Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [Paris, Champ libre, 1971].

<sup>95</sup> Michael Hardt et Antonio Negri, *Empire*, traduit par Denis-Armand Canal, Paris, Exils, 2000 [Harvard University Press, 2000], p. 390.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 391.

<sup>97</sup> Guy Debord, *La Société du spectacle*, *op. cit.*, p. 26.

[...] L'agent mis en scène comme vedette est le contraire de l'individu, l'ennemi de l'individu en lui-même aussi évidemment que chez les autres. Passant dans le spectacle comme modèle d'identification, il a renoncé à toute qualité autonome pour s'identifier lui-même à la loi générale de l'obéissance au cours des choses [...]<sup>98</sup>.

En effet, si Kamel Léon apparaît dans un monologue comme un véritable « agent mis en scène comme vedette » (et la vedette chez Guy Debord n'est pas forcément une personnalité du show business) qui se donne en spectacle d'abord et avant tout pour lui-même, l'on peut tout à fait comprendre que réside dans sa performance le clivage que décrit Guy Debord « dans le spectacle » :

[...] Une partie du monde *se représente* devant le monde, et lui est supérieure. Le spectacle n'est que le langage commun de cette séparation. Ce qui relie les spectateurs n'est qu'un rapport irréversible au centre même qui maintient leur isolement. Le spectacle réunit le séparé, mais il le réunit *en tant que séparé*<sup>99</sup>.

Et si ce rapport au spectateur entretenu par celui qui surplombe la scène est encore plus vrai lorsqu'on pense au FDS probable qui écoute le monologuiste, on trouvera dans le contenu même du texte de Kamel Léon (dont nous avons analysé certains ressorts rhétoriques, l'ironie qui le travaille et la langue même dans laquelle s'exprime ce jeune des banlieues très particulier) les ingrédients « théoriques » que décrit Guy Debord concernant à la fois le langage et le style à utiliser par une critique (avec Kamel Léon, par son spectacle) qui s'érigerait contre « le spectacle » :

[...] La théorie critique doit se *communiquer* dans son propre langage. C'est le langage de la contradiction, qui doit être dialectique dans sa forme comme il l'est dans son contenu. Il est critique de la totalité et critique historique. Il n'est pas un « degré zéro de l'écriture » mais son renversement. Il n'est pas une négation du style mais le style de sa négation.

[...] Dans son style même, l'exposé de la théorie dialectique est un scandale et une abomination selon les règles du langage dominant, et pour le goût qu'elles ont éduqué, parce que dans l'emploi positif des concepts existants, il inclut du même coup l'intelligence de leur *fluidité* retrouvée, de leur destruction nécessaire<sup>100</sup>.

Fidèle à ce que nous avons pu comprendre du monologue de Kamel Léon au fil de nos analyses, et au moins au fait que la performance du monologuiste conduit, avec le geste final du kamikaze, à une sorte d'annihilation de la parole elle-même, Guy Debord évoque autant le but vain du « spectacle » qui se suffit à lui-même essentiellement dans son développement, que les moyens à mettre en œuvre pour parvenir à le détruire.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 196.

[...] Le spectacle ne veut en venir à rien d'autre qu'à lui-même<sup>101</sup>.

[...] Pour détruire effectivement la société du spectacle, il faut des hommes mettant en action une force pratique. La théorie critique du spectacle n'est vraie qu'en s'unifiant au courant pratique de la négation dans la société, et cette négation, la reprise de la lutte de classe révolutionnaire, deviendra consciente d'elle-même en développant la critique du spectacle [...]<sup>102</sup>.

Après ces troublantes analogies relevées entre le troisième roman de YB et la théorie de Guy Debord, comment ne pas comprendre la portée de *Allah superstar* dont le titre ne l'oublions pas est une parodie de la comédie musicale *Jésus Christ superstar*<sup>103</sup>, selon deux angles tout autant incisifs : d'abord, comme un ensemble de discours s'attaquant directement au système hégémonique modelant l'opinion publique et la perception publique de la société d'aujourd'hui et ensuite comme un acte frondeur, violent et symboliquement extrême, commis contre ce dispositif.

Comme dans le film *Matrix* où Néo le novice il est élu par Morphéus l'initié et comme par hasard c'est Othello qui joue Morphéus, donc Lawrence Fishburne, donc il propose à Néo de choisir entre la pilule bleue et il retourne dans le réel superficiel et la pilule rouge et il va enfin connaître le sens caché des choses, alors bien sûr Néo il avale la pilule rouge et il se retrouve dans un monde virtuel pour s'entraîner au karaté comme ça après il est prêt pour aller rencontrer l'oracle dans la Matrice et découvrir la Vérité, donc si il est vraiment le Messie et donc une star. (A., p. 183)

Cette introduction régulière du héros de *Matrix* dans *Allah superstar* assimile la matrice indirectement à la société du spectacle — car elles ont en commun l'apparence de réel qui fonde l'hégémonie et le diktat de ces systèmes sur les populations<sup>104</sup>. « *J'écris pour niquer la Matrice pas la Jet set* » (A., p. 213) répète Kamel Léon, alors que les derniers mots du roman relu depuis ses premiers termes donnent l'énoncé : « Moi ce que je veux c'est [...] la société du spectacle ». Cette revendication explique l'attentat final et le contenu du monologue qui superpose en les renversant de nombreux lieux communs

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 21

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>103</sup> *Jésus Christ superstar* de Jésus Andrew Lloyd Webber et Tim Rice (Broadway, 1971) est la plus célèbre comédie musicale adaptée au cinéma (Norman Jewison, 1973) : dans cette relecture biblique, le Messie devient une pop star moderne, adorée puis lapidée par ses fans. Sur une musique très rock, une mise en scène et des textes mélangent le profane (le branché) et le sacré.

<sup>104</sup> « La matrice, explique Morpheus à Néo justement dans cette scène où celui qui est identifié comme l'élu doit choisir entre les deux pilules, est universelle et omniprésente, [elle est] le monde que l'on superpose à ton regard pour t'empêcher de voir la vérité [:] Le fait que tu es un esclave Néo, comme tous les autres, tu es enchaîné. Le monde est une prison où il n'y a ni espoir, ni odeur, une prison pour ton esprit [...] » De nombreuses analogies existent entre ce que donne à voir une société des humains en péril dans ce film qui est l'un des plus gros succès commerciaux mondiaux de ces dernières années et le texte de Guy Debord (entre autres) : lire Michaël Lachance, dans *Capture Totale Matrix. Mythologie de la cyberculture* (Québec, Presses de l'Université Laval, « Intercultures », 2006, p. 133-149), qui établit brillamment de nombreux ponts entre la théorie de « la société du spectacle » et ce film en étudiant, plus précisément, cette donnée de l'apparence constitutive et même essence du « spectacle », et ceci à travers « le rêve unique ».

journalistiques. Elle donne au texte dans son ensemble une teneur de règlement de compte que les interprétations du monologue et ses diverses piques lancées à la classe politique française ne démentent pas.

La référence à *Matrix* et l'objet « société du spectacle » renouent avec la dichotomie sens apparent et sens caché, soutenant tant la narration, les discours que le dispositif paratextuel de *L'Explication* :

[...] Le spectacle se présente comme une énorme positivité indiscutable et inaccessible. Il ne dit rien de plus que « ce qui apparaît est bon, ce qui est bon apparaît ». L'attitude qu'il exige par principe est cette acceptation passive qu'il a déjà en fait obtenue par sa manière d'apparaître sans réplique, par son monopole de l'apparence<sup>105</sup>.

Et effet on peut se demander si cette « société du spectacle » où la dictature de l'apparence fait loi n'est pas dénoncée dès ce premier roman où, de l'assassinat de Mohammed Boudiaf à la disparition de YB en passant par la secte des Assassins, « Dans le monde *réellement renversé*, le vrai est un moment du faux<sup>106</sup>. » Si dans *Zéro mort*, il ne s'agit pas, pour YB, de représenter, par les multiples tableaux de la topologie de l'espace médiatique que nous observons, justement, cette « société du spectacle » :

[...] Sous toutes ces formes particulières, information ou propagande, publicité ou consommation directe de divertissements, le spectacle constitue le *modèle* présent de la vie socialement dominante. Il est l'affirmation omniprésente du choix *déjà fait* dans la production, et sa consommation corollaire. Forme et contenu du spectacle sont identiquement la justification totale des conditions et des fins du système existant<sup>107</sup>.

Affirmation de sa voix, provocation et revendication de sa liberté d'écriture, offensive torpillant de nombreux soubassements d'une pensée hégémonique distillée essentiellement par les médias et reproduisant elle-même des stéréotypes fondés sur le même modèle de l'apparence, la parole de YB peut tout à fait être comprise comme nous venons de la saisir alors que d'autres réseaux de sens pourraient encore en enrichir la lecture. Pour que ces sens se dévoilent, peut-être est-il seulement question de savoir distinguer de l'apparent, le caché et de ce qui semble caché ne pas omettre de prendre en compte ce qui apparaît.

<sup>105</sup> Guy Debord, *La Société du spectacle*, op. cit., p. 20.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 17.

## CONCLUSION

Nous avons tenté, tout au long de cette étude, la mise en pratique d'une lecture particulière de *L'Explication*, *Zéro mort* et *Allah superstar* : notre démarche sociocritique nous a, en effet, dicté à la fois un respect de leur autonomie en tant que formes esthétiques et une attention pour les manières dont ces formes articulent leur rapport au social<sup>1</sup>. Cette appréhension des textes, qui postule que l'œuvre a sa part de transitivité de nombre de matériaux provenant d'un réel aux multiples facettes, matériaux empruntés et retravaillés autant qu'ils travaillent eux-mêmes la fiction, a donc exigé des analyses, un va-et-vient constant entre le dedans et le dehors des récits. Cette connaissance des contextes et cette compréhension des références explicites et implicites aux sociétés algérienne et française, dans une conjoncture donnée, tout comme l'approche minutieuse de la texture des romans, à travers leur intergénéricité, leur interdiscursivité, leur utilisation de certains topoï, leur recyclage de certains poncifs, leur structure faisant fond sur des modèles de la tradition orale (la légende, le conte, la farce) nous ont permis de lire ce qui se joue dans des tensions internes à l'écrit et ce qui s'y déjoue par un dispositif complexe de stratégies narratives et discursives.

Poursuivant le fil des interprétations impulsées par une attitude de soupçon<sup>2</sup> vis-à-vis de sens *a priori* obvis offerts par les utilisations et représentations du réel, transformant finalement des discours ayant cours dans la société, l'aboutissement à l'indécidable a laissé émerger une voix auctoriale. La polyphonie adoptée comme stratégie de tressage romanesque et de tissage interdiscursif, par le plurilinguisme et l'hypertextualité, l'hybridité et le jeu des langues, la bivocalité introduite efficacement par l'ironie qui instaure un dialogue avec le ou les lecteurs, a révélé, de façon de plus en plus précise, la figure auctoriale. Cependant, au fur et à mesure du dévoilement de mises en scène de la socialité de la matière romanesque telles que la généalogie, le dés-ordre et les violences, il est apparu qu'un « régime du *déplacement*<sup>3</sup> » rend tour à tour réfractés et spécifiques certains débats de société se posant avec acuité des deux côtés de la Méditerranée. Déconstruits par les textes qui les intègrent, ces débats ouvrent sur des significations nouvelles ou des questionnements restés sans réponse.

---

<sup>1</sup> Raymond Mahieu, « La sociocritique comme pratique de lecture », dans Maurice Delcroix et Fernand Hallyn (dir.), *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, Bruxelles, Duculot, 1995, p. 295.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 300.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 301.

Sherry Simon, dans un opuscule récent décrivant brièvement et judicieusement l'*Hybridité culturelle*, en partant de la singularité d'un quartier de Montréal, remarque que « L'hybride est la créature du moment, un événement. Sa vie est nécessairement d'une durée limitée. C'est une pulsation de choses incongrues dont le sens et la force sont toujours à redécouvrir<sup>4</sup>. » Cette paradoxale composante de l'hybride, qui allierait immédiateté et renouvellement des interprétations sans clôture, pourrait tout aussi bien caractériser les trois premiers romans de YB et en être, tout en même temps, leur faiblesse et leur force.

Étroitement liés à des conjonctures sociohistoriques particulières, les trois romans s'appuient sur l'assassinat du président Boudiaf, le 29 juin 1992, les massacres de Bentalha<sup>5</sup>, de Raïs, de Had Chekala, sur lesquels plane en ces années 1997-1998, portée par des rumeurs rivalisant d'in vraisemblances délirantes, l'ombre terrifiante des « Ghadhiboun Allah » (les révoltés contre Dieu), qui, l'index droit (celui de la « chahadda ») sectionné, courent les campagnes à cheval, pour montrer à quel point ils renient leur créateur<sup>6</sup> ; sur les préparatifs annonçant la réélection de Abdelaziz Boutflika qui par un référendum pour la « concorde civile », assure tant une amnistie future pour les membres des divers groupes armés qu'une impunité de toutes les exactions commises par des membres des forces de l'ordre ; sur une embellie financière du secteur des hydrocarbures qui voit tout au long des années 1990, l'implantation américaine en Algérie, via ses multinationales du secteur pétrolier, s'affirmer à l'aune de redéfinitions géostratégiques faisant de ce pays un « nouvel ami » de Washington ; sur les mesures de sécurité internationales prises au lendemain des attentats du World Trade Center et leur répercussions à l'échelle du village planétaire, dans une banlieue française déjà « mal à l'aise » ; sur un débat franco-français à propos de la mémoire coloniale ; sur la question des médias et de leur totalitarisme insidieux dans les sociétés libérales, etc.

---

<sup>4</sup> Sherry Simon, *Hybridité culturelle*, Montréal, L'Île de la tortue, « Les Élémentaires — Une encyclopédie vivante », 1999, p.32.

<sup>5</sup> Dans les régions semi-urbaines de l'Algérois ou des régions plus isolées de l'Ouest, les attaques de nombreux hameaux se succèdent dès le mois d'août 1997, les incursions font jusque 300 morts à Raïs, 400 à Bentalha et peut-être jusqu'à 1000 à Had Chekala (selon l'article du journaliste Kamel Daoud du *Quotidien d'Oran* du 23 mars 2006 qui confirme le chiffre qu'il avançait lui-même en 1998), elles n'épargnent ni les enfants, ni les femmes, ni les vieillards, elles s'achèvent aussi par des enlèvements de jeunes filles.

<sup>6</sup> YB évoque d'ailleurs cette « fable [qui] vise à défendre la thèse selon laquelle les massacres sont l'œuvre de groupes antireligieux. Les religieux étant de braves types avec lesquels il faut dialoguer » (C., p. 182). Le fait que nous ne l'ayons pas nous-mêmes utilisée pour étayer notre lecture de *L'Explication* illustre, justement, cette possibilité offerte de lecture sans cesse renouvelée du roman.

Éléments de la réalité prélevés dans le flux médiatique des discours et images et dans ce que la rue algéroise ou parisienne murmure ou scande, des bribes du discours social filtrent des trois romans : ils les datent, les marquent, en articulent la trame, les stigmatisent, ils rendent leur lecture plus riche sous la « loupe » contextuelle et exigent, indirectement, un retour sur les espaces géographiques, sur la période concernée et ses remous sociopolitiques. Cependant, malgré ce qui pourrait apparaître comme des impératifs dans l'appréhension des textes qui, à l'aune de compétences propres au(x) lecteur(s), ne saurait être identique d'une lecture à l'autre, la composante même des textes, contenu et voix, invite à des interprétations flexibles, hypothétiques, inquiètes et d'autant plus variables que certaines constantes universelles, les soudent les unes aux autres. Certains dialogues, intergénérationnels, interculturels, intergénériques, dominés d'intertextualité et d'intermédialité, se réalisent, permettant aux discours de se superposer, de se télescoper, de s'interpénétrer en interpellant le lecteur selon « son profil » idéologique, linguistique, culturel, sa disposition aux jeux offerts de l'ironie et de l'autodérision. Des éléments antinomiques se rapprochent à travers passé et présent, actualité et histoire, entre réalité et imaginaire, entre l'élite et la plèbe, l'intellectuel et l'illettré, entre matérialisme et mysticisme, entre le comique et le sérieux, créant autant de passerelles inédites que celles que figurent ces nombreux passages de savoirs entre Orient (dans les trois romans, le « monde musulman ») et Occident.

Évoquant le roman *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*<sup>7</sup>, où se rencontrent « des références tout à fait hétéroclites [comme] le Coran, le Jazz et Freud [et des] écrivains et des milieux littéraires de tout acabit<sup>8</sup> », Sherry Simon retient l'hybridité comme une marque identitaire du contemporain, fond et forme, contenu et voix, mise en exergue par l'auteur :

Le roman de Dany Laferrière nous rappelle que l'identité, l'appartenance est moins une réalité qui se définit par rapport à l'histoire, à la lignée, à la continuité verticale, qu'un tissu d'associations et de références matérielles qui s'étalent dans l'espace et le présent. Cette identité est assurée non pas par des garanties de types « racines » ou « généalogie », mais dans une accumulation de singularités, de surfaces et dans l'énergie du désir<sup>9</sup>.

Même si l'hybridité peut servir à un auteur pour « déstabiliser les catégories et les convenances », « ébranler les formes de représentations qui donnent une assise à

<sup>7</sup> Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, Montréal, VLB éditeur, 1985.

<sup>8</sup> Sherry Simon, *Hybridité culturelle*, op. cit., p. 47.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 48.

l'autorité<sup>10</sup> », et être, somme toute, l'objet d'une représentation d'identités données, décrites par le roman, elle peut être aussi, à notre sens, la représentation de l'identité même de l'écriture, d'une conception de l'écriture, une définition des choix narratifs, stylistiques, discursifs, et tout autant une représentation, affichée, de l'identité de l'auteur, de sa façon de voir le monde. Autrement dit, même si la généalogie, l'origine, la lignée, sont une préoccupation auctoriale indéniable, comme nous avons pu le constater dans *L'Explication*, il ressortirait de ce premier roman, comme des suivants d'ailleurs, une identité auctoriale, d'abord lisible de façon « horizontale », par tout ce que YB mobilise pour rendre singulière son écriture.

En fait, l'identité de YB, auteur, semble autant se définir par l'hybridité de ses textes qui de manière générale puisent ouvertement dans le non littéraire que se caractériser, en particulier, par une inscription du littéraire comme élément, caché, implicite, allusif mais incontournable. C'est en effet par l'écriture, métaphore et acte performatif, que la fiction « se règle », produit des socialités : dans *L'Explication*, il s'agit de réécriture de la généalogie des Algériens, dans *Zéro mort*, d'une réécriture, profane, irrévérencieuse, parallèle, d'un texte qui aurait à voir avec le Coran, dans *Allah superstar*, de la réécriture d'un « sociodiagnostic » (selon Fanon) impliquant l'écriture de la violence par la violence. Le lien fiction et écriture, Histoire et littérature, mis en relief par la référence à Dib, Sade et Debord, ouvre sur des préoccupations d'ordre éthique autant que politique et désigne plus ou moins explicitement — et violemment — le rôle spécifique de la production littéraire et artistique en Algérie et en France ainsi que le positionnement de l'écrivain et de l'artiste. L'écriture est posée comme démarche individualisante inscrivant un engagement, une prise de parole, une revendication de liberté, mais aussi comme ultime acte de rébellion, quand bien même serait-il symbolique. Car, il nous apparaît que finalement, dans les trois romans, aussi variés que peuvent être les combinaisons dans la diégèse, c'est encore de liberté et de révolte qu'il s'agit : choisir ou non de révéler le secret de la secte ismaélienne (YB), choisir ou non de servir Dieu dans ses errements (Hawaz), choisir ou non de tenir tête à Izraïl (Youssef Sultane), choisir ou non d'obéir à

---

<sup>10</sup> Sherry Simon établit le lien entre « postmodernisme » et hybridité dont serait constitutive cette dernière et cite Mikhaïl Bakhtine et Homi Bhabha (*ibid.*, p. 40), un « dissident » soviétique et un théoricien du postcolonialisme. Il nous semble que caractériser un ouvrage de « postmoderne », comme si ce qualificatif était un diagnostic nécessaire et suffisant, après avoir établi l'inventaire de procédés identifiables chez de nombreux auteurs contemporains, ne permet ni de mieux appréhender le texte dans les lectures qu'il offre ni de saisir les politiques de l'auteur.

Dieu et son injustice (Izraïl), choisir la pilule rouge ou bleue (Néo), choisir d'être kamikaze ou de ne pas l'être (Kamel Léon)... Et, par réfraction, l'auteur a bien été amené à choisir la légende, l'abject, l'attentat ; à choisir d'écrire et de prendre la parole, tout simplement.

Ce qui nous semble intéressant, dans ce rapport de YB à la littérature, et qui rejoint l'idée de généalogie tout en recouvrant celle de l'identité « au présent » — que Sherry Simon décrit comme caractéristique de l'hybride — est cette filiation d'où découlerait une conception du monde. De Dib à Sade, de Ibn Arabi à Racine, de Shakespeare à Guy Debord, il semble qu'il ne faille pas chercher une évolution dans l'apparition des intertextes mais plutôt la progression de l'explication, du dévoilement d'une pensée auctoriale, par l'addition de nouvelles « formules » d'expression. Aussi, croyons-nous cohérent de considérer, avec une attention particulière pour la conclusion de cette étude, deux mentions que nous n'avons pas évoquées et qui, revêtent néanmoins une grande importance dans la portée politique, éthique et philosophique de l'écriture de YB.

Dans *Allah superstar*, le dialogue que l'auteur engage avec la littérature et le « reste du monde » gagne en effet en clarté, avec Louis-Ferdinand Céline et Albert Camus, mêlant la provocation à l'hommage, sans pour autant que la frontière entre les deux soit définie. Dans une sorte de distribution des significations qui apporterait un éclairage supplémentaire à cette revendication de filiation explicite de deux grands noms de la littérature française et algérienne<sup>11</sup>, nous comprenons que le premier est cité directement pour son écriture, son « style », par un monologuiste « roi » de la « tchatche » et le second plutôt pour le contenu philosophique de son œuvre, par un jeune homme qui s'apprête à devenir un assassin. Kamel Léon, relate la cabale médiatique qui attaque son spectacle et rapporte que pour certains de ses défenseurs « je suis le Céline musulman de ma génération » (*A.*, p. 201-202). Plus loin dans le monologue, Kamel Léon rumine sa vengeance contre ses « frères » tout en essayant la déception de sa rupture avec Cécile :

le bleu de la mer au tournant de chaque rue d'Alger, non, là je pars en vrille, ça c'est dans *l'Étranger* de Camus [...] *L'Intranger*, c'est un mot que j'ai inventé que si tu es pas d'origine difficile tu peux pas piger, mais moi je t'explique, ça veut juste dire que tu es étranger dans ton propre pays, mais ne me demande pas si le pays en question c'est l'Algérie ou la France, allez, on va dire l'Algérie française vu que c'est ici et maintenant comme il a dit mon père, on déménage, on prend les mêmes et on

---

<sup>11</sup> Depuis quelques années, les Algériens reconnaissent de plus en plus Camus comme un auteur « algérien ».

recommence, tu comprends après pourquoi moi je suis contre la politique. (A., p. 237-238)

Cette référence à l'auteur du *Voyage au bout de la nuit* et de *Féerie pour une autre fois* pourrait concerner le verbe, la parole, le style de Kamel Léon. Dans *Louis-Ferdinand Céline vous parle*, en 1958, le père de Bardamu déclare :

Les idées, rien n'est plus vulgaire. Les encyclopédies sont pleines d'idées, il y en a quarante volumes, énormes, remplis d'idées. Très bonnes d'ailleurs, excellentes. Qui ont fait leur temps. Mais ça n'est pas la question. Ce n'est pas mon domaine, les idées, les messages. Je ne suis pas un homme à message. Je ne suis pas un homme à idées. Je suis un homme à style. Le style, dame, tout le monde s'arrête devant, personne n'y vient à ce truc-là. Parce que c'est un boulot très dur. Il consiste à prendre les phrases, je vous le disais, en les sortant de leurs gonds<sup>12</sup>.

C'est par une sorte de déterminisme, de « fatalité », que le destin de Kamel Léon semble emprunter à celui de Meursault. Comme lui, en dehors de sa « tchatte », son « intérieur » n'est guère perceptible. Kamel Léon ne ment pas non plus, et toutes les vérités, les pires d'ailleurs, lui sortent de la bouche, sans compromis. Dans son ouvrage *La Liberté dans la pensée de Camus*, G-P Gélinas part du postulat selon lequel « la liberté fut la préoccupation majeure de Camus », ce dernier lui ayant déclaré, en 1954, préférer, de tous les articles consacrés à son œuvre, celui de Rachel Bepaloff, paru dans la revue *Esprit*. Dans ce texte traitant de *L'Étranger*, on peut lire :

Rien n'est expliqué, mais tout est révélé par le ton et par la structure de l'œuvre, par le contraste de ses deux points culminants : le meurtre presque involontaire, où « l'éclatement rouge » du soleil a plus de part que l'homme, et qui marque l'apogée de la fatalité ; la révolte qui fait surgir la liberté dans la prison d'un destin étroitement borné par la mort<sup>13</sup>.

De Céline à Camus, la filiation de laquelle se réclame, aussi, YB, révèle une identité littéraire et idéologique hybride : comment ne pas comprendre que ce « Céline musulman de ma génération » soit une auto-désignation de YB revendiquant, avec force, un héritage de l'art de l'invective et de la provocation, un statut de la potentielle victime de lynchage médiatique qu'il figurerait ; quand le lien avec Camus tracerait les contours d'une conception du monde où l'humanisme prime avant tout.

<sup>12</sup> Louis-Ferdinand Céline, *Louis-Ferdinand Céline vous parle*, France, Disques Festival, 1958. Monologue de l'écrivain dont de nombreux extraits peuvent être écoutés sur ce site Internet qui lui est consacré : <http://louisferdinandceline.free.fr>

<sup>13</sup> Germain-Paul Gélinas, *La Liberté dans la pensée d'Albert Camus*, Fribourg, Éditions Universitaires Fribourg Suisse, 1965, p. 11. L'auteur se réfère au numéro de janvier 1950 de la revue *Esprit*.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus primaire

YB, *L'Explication*, Paris, J'ai lu, 2002 [J-C Lattès, 1999].

---, *Zéro mort*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2001.

---, *Allah superstar*, Paris, Grasset, 2003.

---, *Comme il a dit lui, Chroniques (au vitriol) d'Algérie*, Paris, J'ai lu, 1998 [J-C Lattès, 1998].

### 1- Littérature et culture maghrébines

ABOUD, Hichem, *La Mafia des généraux*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2002.

ADDI, Lahouari, *L'Algérie et la démocratie. Pouvoir et crise du politique dans l'Algérie contemporaine*, Paris, La Découverte, 1994.

-----, *Les Mutations de la société algérienne. Famille et lien social dans l'Algérie contemporaine*, Paris, La Découverte, 1999.

BÉNAYOUN-SZMIDT, Yvette, Charles BONN et Nejib REDOUANE (dir.), « Algérie : nouvelles écritures. Actes du colloque de Toronto », *Études littéraires maghrébines*, n°15, 2001.

BENSLAMA, Fethi, *La Psychanalyse à l'épreuve de l'Islam*, Paris, Aubier, « La psychanalyse prise au mot », 2002.

----- (dir.), *Idiomes, nationalités, déconstructions. Rencontre de Rabat avec Jacques Derrida, Intersignes*, n°13, 1998.

-----, *Une Fiction troublante. De l'origine en partage*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 1994.

BONN, Charles, *La Littérature algérienne de langue française et ses lectures. Imaginaires et Discours d'idées*, Sherbrooke, Naaman, 1974.

BONN, Charles et Farida BOUALIT (dir.), « Paysages littéraires algériens des années 1990 : témoigner d'une tragédie ? », *Études littéraires maghrébines*, n°14, 1999.

BOUCEBCI, Mahfoud (Fondation), *La Jeunesse algérienne à l'aube du III<sup>e</sup> millénaire*, Alger, 2001.

BOURDIEU, Pierre, *Sociologie de l'Algérie*, Paris, PUF, 1958.

BOURGET, Carine, « Intertextualité et double culture : situation des écrivains musulmans maghrébins de langue française », dans *Coran et tradition islamique dans la littérature maghrébine*, Paris, Karthala, 2002, p. 7-29.

-----, « Tahar Ben Jelloun entre le profane et le soufisme », dans *Coran et tradition islamique dans la littérature maghrébine*, Paris, Karthala, 2002, p. 91-121.

BRETT, Michael, « Le Mahdi dans le Maghreb médiéval », dans Mercedès Garcia-Arenal (dir.), *Mahdisme et millénarisme en Islam, Revue des mondes musulmans de la Méditerranée*, n<sup>os</sup> 91-92-93-94, 2000, p. 93-105.

BURTSCHER-BECHTER, Beate et Birgit MERTZ-BAUMGARTNER (dir.), « Subversion du réel : stratégie esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine », *Études littéraires maghrébines*, n<sup>o</sup>16, 2001.

CHALABI, El-Hadi, *La Presse algérienne au-dessus de tout soupçon*, Alger-Paris, Ina-Yas, 1999.

CHAULET-ACHOUR, Christiane, *Langue française et colonialisme en Algérie. De l'abécédaire à la production littéraire*, Paris, Université de Paris-III, 1982.

CHOLLET, Mona, « L'intransigeant d'Alger », *Charlie Hebdo*, version longue de l'interview publiée par la revue électronique *Périphéries* en août 1999, sur le lien : <http://www.peripheries.net/g-yb.htm>

CHEBEL, Malek, *Le Sujet en islam*, Paris, Seuil, 2002.

CHERKI, Alice, *Frantz Fanon. Portrait*, Paris, Seuil, 2000.

CUBERTAFOND, Bernard, *L'Algérie contemporaine*, Paris, PUF, 1981.

DAKHLIA, Jocelyne, *Islamicités*, Paris, PUF, 2005.

DÉJEUX, Jean, *La Littérature maghrébine d'expression française*, Paris, PUF, 1992.

DUGAS, Guy, « Amin Zaoui, ou l'écriture du fragment », *Études littéraires maghrébines*, n<sup>o</sup>16, 2001, p. 117-125.

FERRO, Marc, *Le Livre noir du colonialisme*, Paris, Robert Laffont, 2003.

GALESNE, Nathalie, « Allah super Star, une performance littéraire " détonante " », sur le site : [www.babelmed.net](http://www.babelmed.net)

HARBI, Mohamed, *L'Algérie et son destin, croyants ou citoyens*, Paris, Arcantère, 1992.

----- (coord.), *L'Islamisme dans tous ses états*, Paris, Arcantère, 1991.

LARONDE, Michel, « L'écrivain post-colonial en France et la manipulation de la figure de l'auteur : Chimo, Paul Ismaïl, Ahmed Zitouni », *Études littéraires maghrébines*, n<sup>o</sup>15, 2001, p. 131-144.

LIMAG, site d'actualité littéraire maghrébine : [www.Limag.com](http://www.Limag.com)

MANNONI, Pierre, *Les Logiques du terrorisme*, Paris, In press, 2004.

MARTINEZ, Luis, *La Guerre civile en Algérie*, Paris, Karthala, 1998.

MEDDEB, Abdelwahab, *La Maladie de l'islam*, Paris, Seuil, 2002.

-----, *Face à l'islam*, entretien mené par Philippe Petit, Paris, Textuel, 2004.

MEMMI, Albert, *Ecrivains francophones du Maghreb. Anthologie*, Paris, Seghers, 1985.

MILIANI, Hadj, *Une Littérature en sursis ? Le champ littéraire de langue française en Algérie*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 13-23.

MOKHTARI, Rachid, *La Graphie de l'horreur*, Alger, Chihab, 2002.

POTIN, Jacques et Valentine ZUBER (dir.), *Dictionnaire des monothéismes*, Paris, Bayard, 2003.

ROULY-JEBARI, Juliette, « Humour, dérision et modernité dans quelques romans de la décennie noire », *Algérie-Littérature-Action*, n<sup>os</sup> 91-92, 2005, p. 25-37.

SARI, Djilali, *La Crise algérienne économique et sociale. Diagnostic et perspectives*, Montpellier, Publisud, 2001.

SIBLOT, Paul, « Procès du sens et condamnations à mort », dans Charles Bonn et Rothe Arnold (éd.), *Littérature maghrébine et littérature mondiale*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1995, p. 25-34.

STORA, Benjamin, *Algérie, formation d'une nation suivi de Impressions de voyage*, Biarritz, Atlantica, 1998.

-----, *L'Algérie en 1995. La guerre, l'histoire, la politique*, Paris, Michalon, 1995.

TOUATI, Houari, « L'arbre du Prophète. Prophétisme, ancestralité et politique au Maghreb », dans Mercedes Garcia-Arenal (dir.), *Mahdisme et millénarisme en Islam, Revue des mondes musulmans de la Méditerranée*, n<sup>os</sup> 91-92-93-94, 2000, p. 137-156.

ZAATER, Miloud, *L'Algérie de la guerre à la guerre (1962-2003)*, Paris, L'Harmattan, 2003.

## **2- Théorie littéraire et ouvrages de référence**

ABOLGASSEMI, Maxime, « Contre-fiction aporétique », sur le site : [www.fabula.org](http://www.fabula.org)

ANGENOT, Marc, « Dialogues de sourds : doxa et coupures cognitives », *Discours social*, nouvelle série, vol. II, 2001.

-----, « “ L’intertextualité ” : enquête sur l’émergence et la diffusion d’un champ notionnel », *Revue des sciences humaines*, n°189, tome LX, janvier-mars 1983, p. 121-135.

-----, « Pour une théorie du discours social : problématique d’une recherche en cours », *Littérature*, n°70, mai 1988, p. 82-98.

-----, « Que peut la littérature? Sociocritique littéraire et critique du discours social », *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Lille, Presses Universitaires, 1992, p. 9-27.

BADRÉ, Frédéric, *L’Avenir de la littérature*, Paris, Gallimard, « L’infini », 2003.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2001 [Moscou, 1975, Paris, 1978].

-----, *Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, « Points essais », 1998 [1970].

BARTHES, Roland, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978.

BUDOR, Dominique et Walter GEERTS (dir.) *Le Texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

CHARAUDEAU, Patrick et Dominique MAINGUENEAU (dir.), *Dictionnaire d’analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.

COMPAGNON, Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

DEFAYS, Jean-Marc, « Quand dire c’est faire... rire. À propos des monologuistes comiques », dans Nelly Feuerhahn et Françoise Sylvos (dir.), *La Comédie sociale*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1997, p. 97-106.

DESSINGUÉ, Alexandre, « Polyphonisme, de Bakhtine à Ricœur », sur le site : [www.fabula.org](http://www.fabula.org)

DIRKX, Paul, *Sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, « Cursus Lettres », 2000.

DUBOIS, Jacques, « L’inscription idéologique », dans Jacques Pelletier, J. F. Chassay et Lucie Robert (anthologie préparée par), *Littérature et société*, Montréal, VLB éditeur, 1994, p. 233-263.

DUCHET, Claude, « Une écriture de la socialité », *Poétique*, n°16, 1973, p. 446-454.

-----, « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n°1, 1971, p. 5-14.

- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.
- GAUVIN, Lise, « Tricher/casser la langue », dans *La Fabrique de la langue*, Paris, Seuil, « Points essais », 2004, p. 337-342.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Points essais », 1992 [1982].
- , *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, p. 243.
- HAMON, Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Livre, 1996.
- , *Texte et idéologie*, Paris, Quadrige/PUF, 1984.
- , « Un discours contraint », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, « Points essais », 1982, p. 119-181.
- HUTCHEON, Linda, « Politique de l'ironie », dans Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, « Points essais », 2001, p. 289-301.
- JENNY, Laurent, « Dialogisme et polyphonie. *Méthodes et problèmes* », Département de Français moderne, Université de Genève, 2003. Cours accessible sur le lien suivant : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme/>
- KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.
- KRISTEVA, Julia, *Séméiotiké. Recherche pour un sèmanalyse*, Paris, Seuil, « Points essais », 1978.
- KRYSINSKI, Wladimir, « Sur quelques généalogies et formes de l'hybridité dans la littérature du XX<sup>e</sup> », dans Dominique Budor et Walter Geerts (dir.), *Le Texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 27-39.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Points essais », 1996 [1975].
- LUKÀCS, Georg, *La Théorie du roman*, Paris, Denoël, 1968.
- MAHIEU, Raymond, « La sociocritique comme pratique de lecture », dans Maurice Delcroix et Fernand Hallyn (dir.), *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, Bruxelles, Duculot, 1995, p. 295-304.
- MARCOTTE, Gilles, *La Prose de Rimbaud*, Montréal, Boréal, 1989.
- MITTERAND, Henri, *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1980.
- MALCUZYNSKI, M. Pierrette, « Critique de la (dé)raison polyphonique », *Études françaises*, n°20/1, printemps 1984, p. 45-56.

- MOURALIS, Bernard, *Les Contre-littératures*, Paris, PUF, 1975.
- REY, Alain (dir.), *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, Tomes 1, 2 et 3, 2004 [1998, 1992].
- ROBIN, Régine et Marc ANGENOT, *La Sociologie de la littérature. Un historique*, Montréal, Ciadest, 1993.
- ROBIN, Régine, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », dans *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 95-121.
- SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, « Points essais », 2001.
- SIMON, Sherry, *Hybridité culturelle*, Montréal, L'Île de la tortue, « Les Élémentaires — Une encyclopédie vivante », 1999.
- STORA-SANDOR, Judith, *L'Humour juif dans la littérature : de Job à Woody Allen*, Paris, PUF, 1984.
- VRAY, Jean-Bernard, *Michel Tournier et l'écriture seconde*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1997.

### 3- Sources intertextuelles et hypertextuelles

- AMIR-MOEZZI, Ali Mohammed, « Fin du Temps et Retour à l'Origine (aspects de l'imamologie duodécimaine VI), dans Mercedès Garcia-Arenal (dir.), *Mahdisme et millénarisme en Islam, Revue des mondes musulmans de la Méditerranée*, n<sup>os</sup> 91-92-93-94, 2000, p. 53-72.
- ARKOUN, Mohammed, *La Pensée arabe*, Paris, PUF, 1975.
- AL HARIRI-WENDEL, Tanja, *Les Symboles de l'Islam*, Paris, Guy Trénadiel, 2000.
- BERQUE, Jacques, *Le Coran. Essai de traduction*, Paris, Sindbad, 1990.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Louis-Ferdinand Céline vous parle*, France, Disques Festival, 1958. Monologue de l'écrivain dont de nombreux extraits peuvent être écoutés sur ce site internet qui lui est consacré : <http://louisferdinandceline.free.fr>
- CIEUTAT, Michel, *Les Grands Thèmes du cinéma américain. Le rêve et le cauchemar*, Paris, Le Cerf, t. 1, « 7<sup>ème</sup> Art », 1988.
- DAFTARY, Farhad, *Les Ismaéliens. Histoire et tradition d'une communauté musulmane*, Paris, Fayard, 2003.
- DEBORD, Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [Paris, Buchet-Chastel, 1967].

- DIB, Mohammed, *La Nuit sauvage*, Paris, Albin Michel, 1995.
- , *Qui se souvient de la mer ?*, Paris, Seuil, 1961.
- DIXSAUT, Claire, « Jour de colère. La structure de *Usual Suspects* », *L'Avant-Scène Cinéma*, n°547, 2005, p. 3-7.
- DJOUMI, Rafi, « Matrix happening, les mécanismes narratifs de la saga Matrix », sur le site : [www.matrix-happening.net](http://www.matrix-happening.net)
- FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, « Points essais », 1971 [1952].
- , *Les Damnés de la terre*, Paris, Maspero, 1968 [1961].
- FEUILLET, Michel, *Vocabulaire du Christianisme*, Paris, PUF, 2000
- FRAPPIER-MAZIER, Lucienne, *Sade et l'écriture de l'orgie*, Paris, Nathan, 1991.
- GÉLINAS, Germain-Paul, *La Liberté dans la pensée d'Albert Camus*, Fribourg, Éditions Universitaires Fribourg Suisse, 1965.
- GRIVELET, Michel (dir.), *Dictionnaire de Shakespeare*, dans *William Shakespeare. Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 121-341.
- HARDT, Michael et Antonio NEGRI, *Empire*, traduit par Denis-Armand Canal, Paris, Exils, « 10/18 », 2000 [Harvard University Presse, 2000], p. 343-393.
- HOUELLEBECQ, Michel, *Les Particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1998.
- JAMBET, Christian, *La Grande Résurrection d'Alamût*, Lagrasse, Verdier, 1990.
- KATEB, Yacine, *Boucherie de l'espérance, Mohamed prends ta valise et Le Bourgeois sans-culotte*, dans *Boucherie de l'espérance. Œuvres théâtrales*, Paris, Seuil, 1999, p. 42-203, p. 206-370 et p. 453-567.
- , *Minuit passé de douze heures. Écrits journalistiques, 1947-1989*, Paris, Seuil, 1999.
- KEPEL, Gilles, *Jihad. Expansion et déclin de l'islamisme*, Paris, Gallimard, 2000.
- KHADRA, Yasmina, *Morituri*, Paris, Baleine, 1997.
- LACHANCE, Michaël, *Capture Totale Matrix. Mythologie de la cyberculture*, Québec, Presses de l'Université Laval, « Intercultures », 2006, p. 133-149.
- LEWIS, Bernard, *Les Assassins. Terrorisme et politique dans l'islam médiéval*, préface de Maxime Rodinson, traduit de l'anglais par Annick Pélissier [*The Assassins. A Radical Sect in Islam*, Londres, 1967], Bruxelles, Complexe, 2001 [1982].
- LINGS, Martin, *Qu'est-ce que le soufisme ?*, Paris, Seuil, « Points Sagesses », 1977 [George Allen et Unwin Ltd, Londres, 1975].

- MARQUET, Yves, *Poésie ésotérique ismailienne*, Paris, Maisonnneuve et Larose, 1985.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Généalogie de la morale*, traduit par Éric Blondel, Ole Hanselove, Théo Leydenbach et Pierre Pénisson, Paris, GF-Flammarion, 1996.
- RACINE, Jean, *Athalie*, Paris, Hachette, 1967.
- RIBARD, Dinah et Alain VIALA, *Le Tragique*, Paris, Gallimard, 2002.
- RIEUPEYROUT, Jean-Louis et André BAZIN, *Le Western ou le cinéma américain par excellence*, Paris, Le Cerf, coll. « 7<sup>ème</sup> Art », 1953.
- RODINSON, Maxime, *La Fascination de l'Islam*, Paris, La Découverte, 1989.
- SHAKESPEARE, William, *Othello*, présenté et traduit par L. Teyssandier, dans *William Shakespeare. Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 33-225.
- SINGER, Bryan, *The Usual Suspects* (106 min.), Fox-Pathé-Europa, États-Unis d'Amérique, 1995.
- WACHOWSKI, Andy, Wachowski, Larry, *La Matrice* (136 min.), Warner-Village Road Show Pictures, États-Unis d'Amérique, 1998.



2023年11月14日