

Écrivain sans frontières. Transgressions stylistiques et narratives dans l'œuvre de l'auteur francophone algérien Y.B.

ILARIA VITALI

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne
Università di Bologna

Résumé:

Par le biais de l'hétérogénéité compositionnelle, l'écrivain algérien Y.B. choisit de s'approprier un genre allogène comme le roman, en en faisant éclater les règles par la multiplication des instances narratives. Ne se contentant pas de phagocyter de façon magistrale des discours hétéroclites, il en crée de nouveaux en démultipliant les angles de perspective pour raconter d'un pays en devenir, l'Algérie, avec sa réalité parfois indicible. Toute l'œuvre d'Y.B. se situe ainsi sur le lieu instable d'une frontière —géographique; stylistique; fictionnelle— et constitue en même temps une tentative de la surmonter. C'est à la lumière de ces réflexions que nous entendons étudier l'univers romanesque de l'auteur.

Mots-clé: Labyrinthe. Hétérogénéité compositionnelle. Créativité langagière. Métatextualité. Écriture entre deux.

Resumen:

Por medio de la heterogeneidad compositiva, el autor argelino Y.B. quiere apropiarse de un género ajeno como la novela, haciendo estallar sus normas a través de la multiplicación de las instancias narrativas. No satisfaciéndose con fagocitar de manera magistral los discursos heteróclitos, crea nuevas formas, multiplicando los ángulos de perspectiva para describir un país, Argelia, y su realidad a veces inefable. La obra de Y.B. se sitúa en el lugar inestable de una frontera —geográfica; estilística; narrativa— y constituye al mismo tiempo una tentativa de superarla. A la luz de estas reflexiones nos proponemos estudiar el universo novelesco del autor.

Palabras clave: Laberinto. Heterogeneidad compositiva. Creatividad lingüística. Metatextualidad. Escritura «entre deux»

Abstract:

By means of compositive heterogeneity, the algerian author Y.B. seek to appropriate a genre like novel, breaking his norms by the multiplication of narrative instances. Not limiting itself in including heteroclite spaces, he creates new discours, gearing down multicultural points of view to represente the reality of a country, Algeria, sometimes indescribable. Yet Y.B.'s work is located on the unstable place of a border —geographic; stylistic; narrative— and it constitutes at the same time a tentative to surpass it. In the light of these reflections we seek to explore the fictional universe of the author.

Keywords: Labyrinth. Compositive heterogeneity. Linguistic creativity. Metafiction. In-between writing

INTRODUCTION

Placé au carrefour de l'Orient et de l'Occident, l'écrivain francophone d'origine algérienne Y.B. choisit de s'approprier un genre allogène tel que le roman, en en faisant éclater les règles par la multiplication des instances narratives et les (en)jeux méta et paratextuels. Défiant tabous et censures, aussi bien thématiques que stylistiques, il démontre son désir de renouvellement par le biais des constructions lexicales originales, des ruptures syntaxiques et des transgressions sémantiques. Ne se contentant pas de phagocyter de façon magistrale des discours hétéroclites, il en crée de nouveaux et transgresse les règles de genres, en multipliant les angles de perspective, les télescopages multiculturels et les pillages interdiscursifs, pour raconter d'un pays en devenir, l'Algérie, avec sa réalité parfois indicible. Comme la tradition littéraire le démontre, le roman défie toute définition et Bakhtine en a bien mis en relief le potentiel dialogique, (ensuite appliqué par Charles Bonn au roman maghrébin), que le procédé métatextuel rend explicite. Analyser les enjeux textuels et métatextuels signifie donc étudier le roman comme «genre», dans tous ses principes et ses règles, pour en éclairer l'identité profonde; explorer le paratexte signifie ne pas oublier les «marges», en montrant l'importance d'observer les objets laissés au bord du chemin.

Au jour de ces réflexions, il serait possible de convenir que toute l'œuvre d'Y.B. se situe sur le lieu instable d'une frontière —géographique; stylistique; fictionnelle— et qu'elle constitue en même temps une tentative de surmonter tout type de limite. Voyons de plus près de quelle manière.

1. FRONTIÈRE GÉNÉRIQUE ET STYLISTIQUE

Par les biais de la multiplication des voix narratives, ainsi que des rapides changements de décor, Y.B. tresse les genres littéraires, en insérant dans ses romans des chansons et des journaux intimes, en arrivant jusqu'à changer de genre à chaque chapitre de *Zéro mort*, intégrant ainsi dans la narration traditionnelle des poèmes, des articles de presse, des pièces théâtrales, des entretiens entre un hypothétique interviewer et l'auteur lui-même. Dans la totale déstructuration de la composition narrative, il se sert aussi des (en)jeux métatextuels, en dialoguant avec ses propres personnages fictifs, en faisant des apparitions dans son monde fictionnel, tout en se réservant le droit d'agir sur la scène du roman comme sur un plateau. Cela répond évidemment aux dynamiques d'une stratégie narrative très réfléchie. D'autres exemples de cette stratégie sont représentés par les jeux

stylistiques et narratifs qui émaillent *Zéro mort*, deuxième volet du «triptyque algérois» de l'auteur. Dans ce roman, la notion d'atelier d'écriture prend toute son importance, en transformant l'espace narratif en lieu de renégociation des rôles des actants dans le pacte de lecture. Pour pouvoir poursuivre sa lecture, le lecteur se voit forcé malgré lui à un authentique exercice de style:

les années 90 sont bel et bien enterrées et les Lames de l'Islam avec pour toute une génération l'émotion est bien là pour ceux-là qui comme moi ont eu vingt ans en 88 le travail de deuil peut enfin commencer [...]

Exercice:

Ce texte a été privé de sa ponctuation. Sauras-tu la rétablir? (Le truc du jour: éviter les points-virgules) (Y.B., 2001: 159-160).

Outre revendiquer une certaine filiation par les clins d'œil aux pratiques exploitées dans les *games-book*, ce passage pourrait figurer comme une sorte de manifeste de la poétique de l'auteur, car il montre ouvertement sa volonté d'échapper aux normes génériques, tout en refusant les idées figées autour du roman. En outre, ce passage montre à quel point Y.B. est conscient de l'importance du lecteur dans les dynamiques de «recréation» du texte littéraire¹, accordant ainsi un très grand intérêt à la «position de lecture», et donc au phénomène de création et d'interprétation littéraire tout court, se situant lui-même dans la dimension «écriture/lecture», comme s'il lisait son œuvre par dessus son épaule².

Dans le souci de l'hétérogénéité compositionnelle et de la réverbération de la critique textuelle, Y.B. intègre donc dans le corps du roman des éléments hétéroclites. C'est le cas du roman *Allah superstar*, qui se conclut par un article de presse qui relate la mort du protagoniste-narrateur dans un attentat-suicide, en terminant ainsi l'histoire sous forme d'épilogue:

ATTENTAT SUICIDE À L'OLYMPIA
12/09/2003—09:16

PARIS, 12 septembre (AFP)

¹ Cette récréation n'est point une décodification passive, comme le démontre, entre autres, Umberto Eco. Voir à ce sujet *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979, et *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Milano, Bompiani, 1992.

² Voir aussi à ce sujet Abdelkébir Khatibi, *Ombres japonaises*, Montpellier, Fata Morgana, 1992.

Le jeune comique franco-algérien Kamel Léon Hassani s'est fait sauter à l'aide d'une ceinture d'explosifs sur la scène de l'Olympia à l'issue de son ultime one-man-show, ce 11 septembre (Y.B., 2003: 225-226).

En choisissant de relater la fin de l'histoire par un article de presse, pièce délocalisée, décollée du texte, Y.B. interrompt soudainement la narration à la première personne de Kamel Léon et son *stand-up* romanesque, pour annoncer, par un «coup de théâtre», sa mort. Par ailleurs, il est intéressant de noter que ce «coup de théâtre» se trouve, paradoxalement, non pas sur la véritable scène du texte, la rampe depuis laquelle le narrateur joue son *one man show*, mais plutôt sur le *limen* du roman, dans un article de presse, tenu d'habitude pour un élément paratextuel, ce qui ne fait que souligner une fois de plus l'importance des marges, des frontières du texte, des objets laissés au bord du chemin. Outre l'effet de déstabiliser le lecteur, ce procédé semble avoir aussi le pouvoir de le balancer du «fictionnel» au «réel», le style sec et le ton neutre intrinsèque à l'article de presse donnant tout de suite un caractère d'extrême vraisemblance au contenu du texte. Ce procédé est exploité aussi dans *Zéro mort*, où Y.B. insère des passages qui rappellent les chroniques qu'il écrivait dans «El Matin, le Quotidien libre comme l'air». (Y.B., 2001, p. 56), en intégrant dans le roman son passé de journaliste. Dans ces articles, détachés du roman par un changement typographique qui rend explicite le «saut» générique, Y.B. reprend la plume de journaliste d'El Watan en délivrant au lecteur un article polémique sur la situation algérienne au début du troisième millénaire.

En commentant l'épisode de l'assassinat «fictionnel» de l'Archevêque d'Alger, l'auteur ne peut que tracer un bilan impitoyable et bien «réel» sur les sorts de l'Algérie contemporaine. Le ton de ce passage, ironique et grinçant, est celui auquel l'auteur avait accoutumé ses lecteurs, mais intègre aussi les nouveaux intérêts de l'écrivain, de plus en plus tourné vers le cinéma, le monde de l'audiovisuel ainsi que le *show-biz* hexagonal. Les massacres du GIA (groupe islamique armé) est en fait décrit selon les chrismes du monde du spectacle: «Avec un score cumulé de 200000 morts, les GIA sont, qu'on le veuille ou non, deux fois *disque d'or*». (Y.B., 2001, p. 52) et encore «Mais qui sait, dans les *coulisses du théâtre d'ombres* algérien, sans doute une nouvelle impunité se négocie-t-elle déjà?» (Y.B., 2001, p. 53). Par ailleurs, ces deux passages sont intégrés dans un texte qui garde une certaine homogénéité lexicale qui se joue sur le domaine du spectacle et, par le biais de la satire sociale, critique violemment la situation de «l'Algérie globale». Le travail de sape du journaliste ne s'arrête jamais. La dernière chronique insérée dans le roman est placée quelques pages avant sa fin. «Ce livre est le dernier». —affirme Y.B. se référant à *Zéro mort*— A l'heure où vous le lirez, je travaillerai dans l'hôtellerie». (Y.B., 2001, p. 223). Avec son

ironie omniprésente, en multipliant les références et les commentaires exégétiques au roman qu'il est en train d'écrire, l'auteur montre une fois de plus les enjeux métatextuels toujours à l'œuvre dans une écriture qui se veut narration en même temps que critique.

En franchissant les frontières esthétiques par le biais du tressage des genres littéraires, la plume subversive d'Y.B. semble aussi profiter de l'humour pour approfondir des questions cruciales, tel que l'Islam. Si dans le premier recueil de l'auteur, *Comme il a dit lui*, les remarques religieuses parsèment le texte, dans *Zéro mort*, le plateau d'Y.B. est une véritable estrade, depuis laquelle le personnage «Y.B.» répond aux questions de son interviewer en matière d'Islam, en profitant de l'occasion pour expliquer quelque chose à son auditoire, ainsi que pour démystifier des fausses croyances:

Justement, en attendant l'ange de la mort et son Quiz de la dernière chance, un petit rappel du fait islamique, peut-être?

J'ai une culture un peu *fast-food* sur la question, mais j'ai mes fiches... Alors, si ma mémoire est bonne, par ordre d'apparition sur l'écran, l'islam est la doit être la troisième religion monothéiste, après le judaïsme, rendu caduc par l'avènement du Messie, Jésus, puis le christianisme, relayé à son tour par l'islam, *introducing* Muhammad, sceau des prophètes, que le dernier ferme la porte.

Vous simplifié en peu, non?

Dans son ouvrage paru en 1884 et intitulé *La civilisation des Arabes*, Gustave Le Bon répond parfaitement à votre question (Y.B., 2001: 63-64).

Ce passage mérite quelques observations. De prime abord, le choix générique de ce chapitre, celui de l'interview, n'est pas anodin, car, comme l'auteur lui-même l'affirme: «l'entretien, c'est le dialogue et le procès à la fois»³, ce qui lui offre la possibilité de répondre aux questions qui l'intéressent le plus, et justifie aussi le caractère pédagogique, voire documentaire, de cette partie du texte.

Outre les limites génériques, Y.B. dépasse aussi la frontière langagière. De toute évidence, à l'intérieur d'un même idiome, tout écrivain puise dans les différentes couches de la langue, qui n'est pas «une» mais «plusieurs». Tel un métis culturel, l'écrivain se doit donc de créer un rapport intime avec sa langue d'écriture, qu'elle soit maternelle ou pas. Dans le cas de l'écrivain francophone, vient s'ajouter ce que Lise Gauvin définit «surconscience langagière», à savoir

³ Y.B., Entretien personnel.

une hyper-conscience linguistique qui conduit l'écrivain à réfléchir constamment sur chacun de ses mots, car aucun automatisme verbal ne lui vient en aide. D'après Gauvin cela ne fait qu'augmenter le pouvoir de l'écrivain de «créer sa propre langue d'écriture», jusqu'à démontrer un intérêt presque exaspéré pour les mots: «Le parcours des écrivains francophones est emblématique en ce qu'il les condamne, de quelque lieu qu'ils proviennent, à penser la langue». (Lise Gauvin, 2001, p. 57).

Y.B. s'attache donc à «penser la langue» à sa manière, en faisant, dans *Allah superstar*, un large usage de transcriptions phonétiques, d'expressions argotiques ou verlanisées, n'utilisant la ponctuation que très rarement pour reproduire le rythme rapide d'une prise de parole, en associant ces pratiques à un relâchement du langage soutenu ainsi qu'à des véritables «fautes» syntaxiques:

Donc moi je vois qu'elle veut pas rentrer et la honnêtement elle marque un point comme quoi c'est une bonne musulmane à marier, parce que j'ai lu dans un des bouquins sur la religion en français qui m'a filé le Cheikh, merde il faut que je lui rende maintenant, en tout cas j'ai lu que tu as pas le droit de rester tout seul dans une pièce avec une femme que tu as le droit de te marier avec, c'est à dire qui est pas ta mère ou ta sœur ou ta fille ou quoi, donc à plus forte raison Nawel vu que c'est sûr que je vais me marier avec (Y.B., 2003: 86).

Si d'une part, l'absence de la particule négative «ne» typique de la langue parlée, ainsi que l'emploi d'expressions et tournures familiales («comme quoi»; «c'est»; «filer») marquent un relâchement du langage soutenu, de l'autre, la maigre ponctuation et l'insertion d'un décalage («merde il faut que je lui rende maintenant») par rapport au contenu et au tissu narratif du paragraphe, donnent le rythme d'un véritable *stand-up* narratif.

Par ailleurs, *Allah superstar* d'Y.B., texte ouvert, véritable *one-man show*, pourrait être aussi bien lu comme un long cahier de voyage qui relate, à la première personne, les aventures du protagoniste et sa montée dans le *show-biz* hexagonal. Il se trouve que les voyages physiques acquièrent, chez Y.B., une valeur symbolique: il suffit de penser aux pérégrinations urbaines de Kamel Léon, marin contemporain qui «surfe» entre les vagues de sa réalité métropolitaine, se servant comme outil majeur de sa «cyberlangue» française, composée par un langage familier, savoureux, argotique, parfois violent, un «parler jeune» pourtant pas moins réfléchi, qui se rattache à la culture *pop* ou *underground*, où la créativité lexicale s'allie au phénomène linguistique du *code-switching*, mélange de français standard et termes exogènes.

2. FRONTIÈRE CHRONOTOPIQUE

La stratégie narrative de l'hétérogénéité compositionnelle exploitée par l'auteur fait donc fusionner les divers genres: roman, essai, article de presse et pièce de théâtre finissent pas cohabiter dans l'espace fictionnel dessiné par l'auteur. De toute évidence, cette représentation de l'espace-temps (le chronotope bakhtinien) ne répond pas qu'à une nécessité fonctionnelle, mais participe également au sens de l'œuvre. La reproduction de l'espace —notamment de la ville— et l'attribution des valeurs symboliques est centrale chez Y.B.: entre l'évocation de la tradition orientale et un prééminent désir de modernisation, l'auteur met en scène des métropoles chaotiques et frénétiques fin de siècle, et peint la ville en s'attachant à sa réalité urbaine et suburbaine, se consacrant surtout aux lieux de liminalité, lieux de contrastes et de transformation.

Dans ce cadre, la nature presque inexistante laisse place à la description d'un Alger malade, qui montre le mal-être de sa population. Point focalisateur ainsi que lieu narratif, la ville devient ainsi un véritable personnage: de nombreux adjectifs, en général employés pour définir les hommes, sont ici utilisés pour souligner la maladie d'une ville. Par le biais de la prosopopée, l'Alger d'Y.B. est une femme au ventre «sous la cendre», ou encore une étoile noire: «Alger respire lentement, mais bruyamment. C'est simple, Alger, la nuit, c'est Dark Vador. L'Etoile Noire. Brrr...» (Y.B., 2001, p. 214)

Le dernier volet du «triptyque algérois», *Zéro Mort*, s'ouvre sur le décor d'un Alger corrompu, scénographie d'un double meurtre, celui de l'archevêque d'Alger et, paradoxalement, de son assassin, Youssef Sultane, acolyte du mouvement intégriste des Lames de l'Islam. La ville n'est pas décrite longuement, mais force est de souligner que la description n'est pas un procédé indispensable pour «installer» un espace fictionnel, puisqu'une simple mention peut suffire au lecteur pour en concevoir la portée symbolique. Chaque espace fictionnel peut se concevoir comme un paysage imaginaire, dans la mesure où il constitue la mise en scène de l'imaginaire d'un auteur ou d'une époque. Peu de mots tels que «venelles», «goudron», «grouillant» suffisent alors pour aménager l'espace du double fictionnel de la capitale algérienne fin de siècle. Par ailleurs, l'image d'ouverture de *Zéro mort* ressemble à une rapide suite d'instantanées, ou encore mieux, à des scènes en plan-séquence, d'après une technique narrative empruntée au cinéma. L'auteur lui-même avoue l'influence du septième art sur son écriture: «J'ai étudié le cinéma comme tous les scénaristes en herbe qui souhaitent écrire un script, en lisant beaucoup de mauvais manuels et en regardant beaucoup de bons films». (Y.B., Entretien personnel).

Art contemporain par excellence, l'emprunt du moyen cinématographique offre à Y.B. la possibilité de décrire une ville en mouvement, par un œil obstiné

et acharné, l'œil d'une hypothétique caméra. Un œil qui ne se veut pourtant pas objectif, comme dans les expérimentations du Nouveau Roman, mais qui suit les désirs, les pensées, les angoisses et les mouvements rapides du narrateur:

Plongée sur Youssef Sultane à l'agonie, partageant un bout de trottoir avec sa victime grièvement tuée, situation qu'il trouve moyennement agréable. *Gros plan* sur le déplorable Commandant Ali, affecté à la protection du Ministre du Christ, donc affecté par le décès de ce dernier – le Ministre, pas le Christ. Youssef, lui, fait dans le cliché: il voit défiler *le film* de sa vie. Attention, série Z⁴ (Y.B., 2001: 13).

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

Le Général des Os, *regard caméra*.

— Vous oui. Le lecteur, non⁵ (Y.B., 2001: 108).

Y.B. montre une connaissance profonde des moyens et des techniques cinématographiques, qu'il exploite de façon magistrale, en les adaptant aux enjeux romanesques. Tel un morceau de pellicule sélectionné au montage, chaque scène défile de façon ininterrompue entre le déclenchement du moteur et son arrêt. Les plans-séquences doublent, ainsi que les prouesses stylistiques, dans le but de couper le souffle du lecteur —devenu désormais spectateur— et d'engendrer un suspens interne, qui exalte la virtuosité du «metteur en scène».

D'après Gilles Deleuze, l'intérêt pour l'échelle du plan se situe entre l'analyse du cadre et celle du montage, assurant ainsi la déterritorialisation —terme clé en littérature francophone— de l'image:

Le cadre donne une commune mesure à ce qui n'en a pas, plan lointain d'un paysage et gros plan de visage, système astronomique et goutte d'eau, parties qui ne sont pas au même dénominateur de distance, de relief, de lumière. Le cadre assure une déterritorialisation de l'image (Deleuze, 1983: 47).

Le choix d'utiliser un grand nombre de séquences différentes implique un montage littéraire particulièrement efficace et une bonne connaissance de la structure du récit, ainsi que des genres et des discours. Dans les plans-séquences narratifs utilisés par Y.B., on peut distinguer le classique plan fixe et les mouvements de caméra, tel que le travelling et le panoramique. Si le premier est un

⁴ Nous soulignons. Dans ce passage il se trouve une véritable métaphore filée, jouée sur le champs sémantique du cinéma, qui se conclut sur l'annotation «série Z», qui met ainsi ironiquement en garde les lecteurs/spectateurs sur la «qualité» de la vie de la lame de l'islam Youssef Sultane.

⁵ Nous soulignons.

déplacement du pied de la caméra, au cours duquel l'axe de prise de vue reste parallèle à une même direction, le deuxième, à l'inverse, est un pivotement de la caméra, horizontalement (de 1.° à 360°), verticalement (plongée, contre-plongée), tandis que le pied reste fixe. Dans le cas d'Y.B. on pourrait parler à juste titre de «pano-travelling», à savoir d'un mélange entre les deux mouvements, comme on le voit dans la scène d'ouverture du roman.

Sensible aux mouvements de caméra, aux points de vue et encore plus aux détails visuels, l'écriture d'Y.B. semble privilégier un autre instrument majeur de la description de l'espace dans le cinéma contemporain, à savoir l'usage du zoom, objectif variable, qui permet de passer d'une focale courte à une focale plus longue, resserrant le champ, en donnant ainsi une diminution de la profondeur, mais surtout l'impression de se rapprocher de l'objet filmé/décrit. C'est le cas de plusieurs passages dans lesquels l'auteur concentre son attention sur les détails, parfois avec un regard cruel, comme dans la description des tortures dans *Zéro mort*.

Par ailleurs, l'écrivain-cinéaste nous indique aussi que, pour bien voir, il faut savoir prendre du recul, car c'est la distance qui définit le prochain dans un constant bascule, un incessant flottement entre le moi et l'autre, l'identité et l'altérité, l'ouverture et la clôture, l'ici et l'ailleurs. Les élargissements de champs servent à ce but. En effet, la psychologie expérimentale étudie la perception relative de l'espace par l'analyse sur la bascule premier/arrière- plan (*figure et ground*) et montre que le cerveau classe les informations spatiales en deux catégories différentes, celles qui vont former le premier plan et celles qui constituent l'arrière- plan. Malgré le changement de genre et les bonds en avant et en arrière, les séquences «cinématographiques» sont ici substituées par des séquences «narratives», qui montrent, entre autres, la profonde connaissance narrative de l'auteur. Les choix d'Y.B. sont donc très réfléchis et rien n'est laissé au hasard. Il n'est pas au hasard que l'aventure picaresque de Youssef Sultane, désormais une *vedette* des Lames de l'Islam, s'ouvre sur le décor de Bab-el-Oued pour se conclure à la Mecque du cinéma, Hollywood, où il part pour vendre le scénario de sa prodigieuse histoire.

Soulignons enfin l'importance de ce que Gilles Deleuze appelle «image modifiée», à savoir un procédé qui consiste à montrer deux fois la même image, la complétant de manière à faire ressortir la différence entre la situation de départ et celle d'arrivée, jusqu'à pouvoir en changer l'interprétation⁶. Nous pen-

⁶ Un exemple similaire assez commun de ce procédé est représenté assez clairement en peinture par la technique des anamorphoses, ou encore par les dessins doubles, tel que celui d'Edgar Rubin (*Synoplevende Figurer*) où l'observateur perçoit alternativement un vase ou deux profils humains se faisant face.

sons à nouveau à l'image d'ouverture du roman, où la «plongée» sur les deux personnages assassinés qui partagent un bout de trottoir, s'enrichit au fur et à mesure que la narration avance, jusqu'à reproduire, à la fin du roman, le cadre complet de la scène.

Outre le cinéma, nombreuses sont aussi les références plus ou moins explicites au monde du spectacle⁷ qui émaillent les romans de l'auteur, notamment dans le roman *Allah superstar*, où l'espace fictionnel s'installe au cœur du *show-biz* hexagonal. En effet, Alger n'est pas la seule ville qui occupe l'œil de la caméra d'Y.B., Paris étant l'autre pôle du désormais célèbre couple opposé Orient-Occident. «Gantée de soie jusqu'au coude» (Y.B., 2003: 11)⁸, la capitale française demeure pourtant toujours inaccessible, et la banlieue parisienne, le «quartier sensible d'éducation prioritaire en zone de non-droit» (Y.B., 2003: 11) où habite Kamel Léon, le jeune «d'origine difficile» protagoniste d'*Allah superstar*, gagne la scène du roman. Si le malaise est patent et «la boucle de la banlieue elle est bouclée par le périph» (Y.B., 2003: 20) le protagoniste-narrateur est pourtant orgueilleux de son «habitat»:

[...] ils vont te dire ouais, c'est la guerre dans nos quartiers et les barrières de béton et l'horizon bouché et je sais pas quoi, alors que va au Canal, c'est à Courcouronnes, c'est mignon comme tout avec des petits pavillons, des squares, des passerelles on dirait le quartier Fantasyland à Eurodisney, même les Aunettes à Evry c'est plein de carrés de gazon et de jolies petites briques rouges, excuse-moi mais entre les craignos et l'intra-muros j'ai fait mon choix, moi j'aime la nature et la banlieue c'est la jungle. Je dis pas que quand je me serai fait des couilles en or je prendrai pas un truc sur Paris, comme Loana dans le XVI^e, mais vis-à-vis des médias c'est mieux pour un rebeu de pas quitter sa cage, ils te posent toujours la question pour la *street credibility* [...] (Y.B., 2003: 28)

Nouvelle loi sociale, la «crédibilité de la rue» devient le mythe cultivé par le jeune Kamel, qui étale les qualités de sa banlieue, regardée comme gage d'authenticité, véritable marque de fabrication. Mythe illusoire, qui sera toutefois changé sans trop de remords contre le Paris du XVI^e arrondissement, qui

⁷ Rappelons en passant l'apparition du personnage télévisé de la série *X-files*, l'agent Scully, convoquée comme *guest-star*, dans le rôle de soi-même, sur la scène du roman *Zéro mort*, qui devient de plus en plus un roman-spectacle, suivant une tendance de plus en plus explicite chez Y.B. qui à transformé son dernier roman, *Allah superstar*, en véritable *one man show*.

⁸ L'image est celle forgée par Yasmina Khadra dans *L'imposture des mots*, Paris, Grasset, 2002, p. 33.

reste toujours l'idéal à poursuivre, emblème du succès économique et d'un certain statut social.

Même quand les références explicites au cinéma proprement dit n'émaillent pas la scène du roman, le septième art y est présent dans le style narratif de l'écrivain. Des phrases saccadées, un langage corrosif, parfois violent qui cite, pastiche et parodie le cinéma hollywoodien, reflètent des images discontinues, coupées, intermittentes, des rapides changements de plan et de séquence, sous la houlette de l'instabilité, de la discontinuité, de la précarité du présent. Bref, la représentation d'un tableau vivant, mouvant, d'une réalité chaotique et vibrante, qui nous fait percevoir ses aspects hétéroclites.

3. FRONTIÈRE IDENTITAIRE

Si les représentations spatiales de la ville constituent une grille interprétative essentielle, un autre espace fictionnel et textuel joue un rôle inaliénable, à savoir le labyrinthe. En effet, chez Y.B., la multiplicité du réel est représentée par des mots et des images qui symbolisent autant de situations labyrinthiques.

Si dans certains romans maghrébins nous retrouvons de véritables labyrinthes, dans d'autres nous en percevons les représentations symboliques: parmi ces images mentionnons au préalable celle des ruelles de la médina (Khatibi, *La mémoire tatouée*; Khaïr Eddine,; Ben Jelloun, *Harrouda*), des lignes du métro (Boudjedra, *Topographie idéale pour une action caractérisée*), des rigoles de pluie (Boudjedra, *L'escargot entêté*; *La pluie*; Bouraoui, *La voyageuse interdite*). Icône du monde maghrébin pour certains, mythe archétypal de la tradition grecque occidentale pour d'autres⁹, le labyrinthe se constitue comme *leitmotiv* symbolique entre Orient et Occident, et son image revient sans cesse dans plusieurs romans majeurs de la littérature francophone maghrébine. Mentionnons ici Khatibi, qui en a tracé une histoire dans ses essais *Civilisation maro-*

⁹ D'après Angelo Arioli, le labyrinthe, entendu comme lieu où l'on se perd, est inexistant dans la tradition arabe, bien que les dédales dessinés par les souks puissent le rappeler. La preuve en serait l'absence en langue arabe d'un mot qui le désigne: à chaque fois qu'il en est question, les auteurs sont obligés de faire recours à deux autres mots: «matāha» et «*ṭh*», dont le sens se rapproche de «lieu où l'on se perd», «désert». Un autre terme, bien que très rare, est celui d'origine copte «barbā», qui indique plutôt le «temple égyptien». Voir à ce sujet, Angelo Arioli, *Le città mirabili*, Milano, Mimesis, 2003, pp. 72-3. Cette absence lexicale est d'autant plus intéressante qu'elle montre que ce n'est que par le filtre de l'Occident que le labyrinthe entre dans la tradition maghrébine. Voir à ce sujet, Angelo Arioli, *Le città mirabili*, Milano, Mimesis, 2003, pp. 72-3.

caine, Maghreb pluriel ou encore dans le roman *La blessure du nom propre*, conçu telle une véritable variation sur le «dédale».

Le XX^e siècle a connu la naissance des métropoles, qui estompent les lignes de démarcation entre ville et campagne par la création des banlieues. Le labyrinthe, de plus en plus rhizomatique¹⁰, est alors devenu celui de la foule en mouvement, des intriquées rues citadines, des déplacements chaotiques, du réseau ferroviaire ou métropolitain. Les cartographies physiques —et mentales— exploitées jusque-là pour décrire le territoire deviennent inadéquates, car la carte n'est plus le territoire, ce dernier se créant, au contraire, au fur et à mesure des mouvements des personnes qui le peuplent. Les romans d'Y.B. reproduisent ce modèle, où une liminalité suburbaine criante se fait entendre à partir des banlieues. L'intriqué labyrinthe déployé par les ruelles de la médina, devient chez Y.B. un dédale grouillant, peuplé par une humanité errante et malheureuse. Le regard de l'auteur se fixe notamment sur l'espace de certains quartiers algérois, par exemple celui de Bab-el-Oued dans *Zéro mort*, ou de la banlieue parisienne d'Evry dans *Allah superstar*.

Chez Y.B., le dédale de la ville renvoie à une image infernale. Le labyrinthe urbain, avec ses rues en colimaçon relevant de l'Enfer dantesque, est transformé dans l'enfer inquiet des venelles du bled, «goudron éventré grouillant de milliers de tripes de gosses farcies de mille misères d'adultes» (Y.B., 2001: 15). Tournant le dos à la représentation de la tradition classique, l'évocation de l'Enfer d'Y.B. se fait par le filtre de la culture pop: dans le royaume des cieux, la féroce «Lame de l'Islam» Youssef Sultane, se voit protagoniste d'un étrange match de *Trivial Muslim* —parodie en clé islamique de *Trivial Pursuit*— avec l'Archange de la mort Izraïl. Pour lui, pas de cercles infernaux en colimaçon, ni l'espoir d'attendre le Jardin des Délices, mais seulement un espace vide post-moderne, qui sort des *topoi* mythiques aussi bien que littéraires, pour répondre à de nouvelles images, le labyrinthe rhizomatique étant représenté ici par le jeu *Trivial Muslim*, où Youssef jette les dés et avance son pion sur la carte. Les règles du jeu imposent au protagoniste de répondre à des questions-clés, lui octroyant pourtant le droit de choisir le champ d'enquête. Dans les pages de *Zéro mort* il semble nécessaire de passer par la case «Enfer», avant de pouvoir atteindre le Paradis.

¹⁰ La symbolique du labyrinthe a fait l'objet d'un intense travail de réflexion et de classification théorique et typologique, d'après laquelle une discipline est née, la labyrintheologie. Rappelons ici les trois modèles archétypaux classés par Rosenstiehl (Rosenstiehl P., *Labirinto*, in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1979): les labyrinthes unicursaux, arborescents et rhizomatiques, que nous traiterons dans cette étude comme modèle de l'identité multiple.

L'archétype du labyrinthe rhizomatique que l'on retrouve dans les romans d'Y.B. ne renvoie pourtant pas qu'à des images négatives. Le voyage initiatique de Kamel Léon dans le Paris du nouveau millénaire, décor du roman *Allah superstar*, est l'emblème d'un parcours qui quitte la banlieue pour atteindre le cœur de la capitale, en dessinant ainsi l'itinéraire d'une ascension de «l'enfer» des anonymes jusqu'au «paradis» des stars du *show-biz*¹¹. Ce chemin en escalade, inventé et charpenté par le protagoniste, montre de façon explicite la possibilité de créer sa propre branche du rhizome, le labyrinthe n'étant plus un schéma strictement spatialisé, mais plutôt une représentation conceptuelle en devenir. Oubliés les archétypes du labyrinthe unicursal ou binaire, une autre époque, plus complexe, semble surgir: celle de l'identité rhizomatique. Comme il est facile de constater, l'univers romanesque d'Y.B. se situe naturellement au carrefour de deux cultures, en montrant les problèmes d'un concept en mouvement, celui de «l'identité» française et francophone, identité flottante parfaitement résumée par le protagoniste du roman *Allah Superstar*: «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 un étranger dans ton propre pays, mais ne me demande pas si le pays en question c'est l'Algérie ou la France». (Y.B., 2003: 237).

Ce passage montre clairement les pièges de l'appartenance, les rouages que seule une quête identitaire peut déclencher. Le néologisme créé par le protagoniste-narrateur, issu d'un couple mixte, rend bien l'idée d'une identité problématique qui se bâtie d'après une opération de «bricolage». Pourtant, son créateur lui-même ne sait pas en expliquer les enjeux: appartient-il à la France ou à l'Algérie? La réponse reste en suspens.

Par ailleurs, le protagoniste du roman d'Y.B. se dit intéressé à ses «branches» plutôt qu'à ses «racines»: «Je me suis endormi en rêvant d'un jardin secret où il y avait pas de racines, rien que des branches, et pourtant ça poussait sans problèmes. C'était beau comme les jardins du paradis où les prophètes ils font la fête. Je sais pas trop analyser les rêves, mais toi, tu crois que c'est bon signe?» (Y.B., 2003: 95).

Par son tressage des pratiques critiques et fictionnelles, qui démultiplient la réflexivité du texte, Y.B. ouvre en quelque sorte les portes secrètes de son atelier romanesque, en convoquant le lecteur sur la scène du texte, en stimulant son attention et en le forçant à jouer un rôle actif dans la (re)création du livre.

¹¹ Symbole de la réussite professionnelle du protagoniste, ce parcours se conclut pourtant avec le suicide du protagoniste, avec un attentat kamikaze à l'Olympia de Paris.

Conçu comme un laboratoire entre tradition et innovation, anciens et nouveaux mythes, son œuvre affirme le désir de rendre compte d'un pays «tellurique»¹² qui fait preuve de mobilité et de modernité, d'un univers en transformation, réalité singulière située dans l'isthme de l'entre-deux. Tel un Dj qui mixe ses disques, Y.B. continue de mélanger les genres littéraires et les pratiques narratives par sa plume anti-conformiste, dans le but de franchir toute frontière, de dire l'indicible.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANGUILLOU, Pascal; SAIKI, Nasser (1996), *La téci à Panam: parler le langage des banlieues*, Paris, Michel Lafon.
- ARIOLI, Angelo (2003), *Le città mirabili. Labirinto arabo medievale*, Milano, Mimesis.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, *Préface* de Michel Acouturier, Paris, Gallimard.
- BEGAG, AZOUZ; CHAOUITE, Abdellatif (1990), *Écarts d'identité*, Paris, Point Seuil.
- BONN, Charles (2004), *Migration des identités et des textes entre l'Algérie et la France dans la littérature des deux rives*, Tome I; *Echanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, Tome II, Paris, L'Harmattan.
- DEJOND, Aurélia (2002), *La cyberl@ngue française*, Paris, La renaissance du livre.
- DELEUZE, Gilles (1983), *Cinéma 1*, Paris, Minuit.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1975), *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit.
- ECO, Umberto (1979), *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- (1992), *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Milano, Bompiani.
- GAUVIN, Lise (2001), «L'imaginaire des langues: du Baroque au Carnavalesque», *Littérature*, n.° 121, mars.
- GENETTE, Gérard (1971), *Palimpsestes*, Paris, Seuil.
- (1987), *Seuils*, Paris, Edition du Seuil.
- KHADRA, Yasmina (2002), *L'imposture des mots*, Paris, Julliard.
- ROSENSTIEHL, Pierre (1979), *Labirinto*, in *Enciclopedia*, IV, Torino, Einaudi.
- WAUGH, Patricia (1984), *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*, London, Methuen.
- Y.B., (1998), *Comme il a dit lui*, Paris, Lattès.
- (1999), *L'explication*, Paris, Lattès.
- (2001), *Zéro mort*, Paris, Lattès.
- (2003), *Allah superstar*, Paris, Grasset.

¹² La définition de l'Algérie en tant que «pays tellurique» doit son origine à un autre écrivain algérien francophone, Nina Bouraoui, dans une interview délivrée à «Fnac.net», voir à ce sujet le site <http://membres.lycos.fr/dzlit/bouraoui.html>, (consulté le 11/8/2006).

