

De tweede-generatiemigrant als romantische held: het ‘geval’ Paul Smaïl en zijn roman *Ali le Magnifique*

Analyse van een literaire mystificatie

Marjolein van Tooren

Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images (Guy Debord, *La Société du Spectacle*, 1992: 16)

Ever since Paul Smaïl started publishing his novels, literary critics wondered if there was a Frenchman hiding behind this name. Three years ago, Jack-Alain Léger revealed that he invented the writer, but without explaining why. Analysis of the three autobiographical novels of Smaïl and of his latest book, the controversial Ali le Magnifique, shows that Léger needed an outsider to phrase his merciless commentary on the 'society of spectacle' that forces the immigrants to play prefabricated roles. Therefore, he adopted the identity of a second generation immigrant and created a modern romantic hero, successor to Stendhal's Julien Sorel.

Sinds de jaren 80 van de 20^e eeuw manifesteert zich in Frankrijk een nieuwe groep schrijvers. Hun ouders of grootouders emigreerden ooit uit de Maghreb; zelf zijn ze geboren of in elk geval opgegroeid in Frankrijk. Met een verwijzing naar het omkeerwoord voor Arabier, wordt hun werk vaak aangeduid als *littérature beur*.¹ Een van de schrijvers die tot deze groep gerekend worden is Paul Smaïl. Zijn oeuvre, dat bestaat uit drie autobiografische teksten – *Vivre me tue* (1997), *Casa, la casa* (1998) en *La Passion selon moi* (1999) – en de roman *Ali le Magnifique* (2001), is om twee redenen opmerkelijk.²

1 Door het omkeren van de lettergrepen verandert ‘Arabe’ in ‘bera’ en vervolgens, onder invloed van de voorkeur voor de tweeklank ‘eu’, in ‘beureu’, wat wordt afgekort tot ‘beur’ en dan soms opnieuw verdraaid tot ‘rebeu’.

2 Van het werk van Smaïl is alleen de eerste roman, *Vivre me tue*, in Nederlandse vertaling verschenen (Smaïl 1998a). Alle vertalingen van citaten uit zijn andere teksten zijn van mijn hand.

Allereerst ontstonden al vrij snel na het succes van *Vivre me tue* twijfels over de identiteit van de schrijver: achter het pseudoniem Paul Smaïl zou zich een volbloed Fransman verbergen.³ In 2003 bevestigde Jack-Alain Léger deze geruchten door in *On en est là (OEEL)* te onthullen dat hij de auteur is van de vier boeken: “Je sais qui je suis. Léger? Smaïl? Kifkif. Voilà. C’est dit” (*OEEL*: 167).⁴ Geen jonge tweede-generatiemigrant dus, maar een volledig Franse auteur, geboren in 1947.

Daar komt nog bij dat de ik-verteller in *Ali le Magnifique* totaal anders is dan Paul, de verteller in de autobiografische trilogie. Sid Ali Ben Engeli lijkt regelrecht weggelopen te zijn uit krantenartikelen en tv-documentaires over de probleemjeugd in de Franse banlieues. Hij is afkomstig uit een achterstandsgezin uit een van die voorsteden. Zijn vader heeft bij een bedrijfsongeval een hand verloren en is daardoor werkloos, zijn oudste broer Ahmed is met ruzie vertrokken en zijn tweede broer Aziz heeft leerproblemen en zit regelmatig in de gevangenis. Met een IQ van 137 en goede rapporten is Ali een gunstige uitzondering. Maar hij gaat blowen, pillen slikken, stelen, zich prostitueren en pleegt vier moorden – op zijn lerares Frans en drie onschuldige treinreizigsters. Uiteindelijk wordt hij in Lissabon gearresteerd.⁵ De roman is geschreven in de spreektaal en kent ellenlange zinnen met veel onderbrekingen, waardoor de verteller een opgefokte indruk maakt.

Hoewel het bekend is dat Léger onder verschillende pseudoniemen publiceert,⁶ rijst de vraag waarom hij zich onder de naam Smaïl uitteefte voor een *auteur beur* – temeer daar hij beweert dat je maar een boek van Léger hoeft open te slaan om te zien dat hij Smaïl is (cf. *OEEL*: 171). Financiële motieven zouden een reden kunnen zijn,

3 Twijfels waarvoor Léger de kiem zelf gelegd heeft met de keuze van het pseudoniem. ‘Paul Smaïl’ is immers een combinatie van een Franse, christelijke voornaam en een Arabische, islamitische achternaam (Smaïl komt van Ismaël, de stamvader van de Arabieren). Bovendien speelt de ik-verteller van de trilogie met de uitspraakmogelijkheden: “D’ordinaire, je triche un peu, je prononce à l’anglaise, j’aspire à l’anglaise, avec chic, en souriant: *Smile*.” (Smaïl 1997: 9) – “Gewoonlijk speel ik lichtjes vals en spreek ik hem op z’n Engels uit, blaas hem heel stijlvol aan, op z’n Engels en met een glimlach: *Smile*” (Smaïl 1998a: 7). De glimlach waarmee Léger/Smaïl de mystificatie begint kunnen we kunnen beschouwen als een allereerste, ironische, leeswijzer voor zijn werk waarin hij zal laten zien dat er weinig te lachen valt voor de Beurs.

4 “Ik weet wie ik ben. Léger? Smaïl? Dat is om het even. Zo. Het is eruit.”

5 De intrige is ontleend aan het leven van Sid Ahmed Rezala, “le tueur des trains” die in 1999 heel Frankrijk in rep en roer bracht en in de gevangenis van Lissabon zelfmoord pleegde.

6 Melmoth, Dashiell Hedayat en Ève Saint-Roch.

want Léger krijgt weinig aandacht in de literaire pers, terwijl migrantenliteratuur goed in de markt ligt.⁷ Na het succes van *Vivre me tue* zou ‘de nieuwe Smaïl’ hem dus flink veel inkomsten kunnen opleveren.⁸ Zelf beweert Léger echter dat hij *Ali le Magnifique* uit solidariteit geschreven heeft, vanuit de haat die hij voelde toen hij zag hoe de politie aan jonge Beurs de toegang tot de millenniumfeesten weigerde (cf. *OEEL*: 215). Niet alleen lijkt het negatieve beeld van de Beur dat Léger/Smaïl in zijn roman schetst onverenigbaar met deze gevoelens van verbondenheid, de vraag is bovendien gerechtvaardigd of de auteur zijn pseudoniem mag gebruiken om een dergelijk personage in het leven te roepen.⁹ Léger lijkt misbruik te maken van het pseudoniem Smaïl door in een populistisch boek het negatieve imago van een hele bevolkingsgroep te bevestigen. Maar is dat zo? Kan de lezer aan zijn woorden inderdaad maar beter geen waarde hechten?

De moderne ‘discourse analysis’ stelt dat een discours aan drie eisen moet voldoen om gezaghebbend te zijn. De spreker moet gerechtigd zijn het woord te nemen in het debat, hij moet dit doen in gelegitimeerde bewoordingen die bij het betreffende discours horen en de legitimiteit van zowel spreker als bewoordingen moet erkend worden door het publiek. Of aan deze voorwaarden is voldaan hangt niet alleen af van de sociale/institutionele positie die de spreker inneemt maar ook en vooral van het beeld dat de spreker van zichzelf creëert in zijn discours (cf. Amossy 1995: 145).¹⁰ Dit beeld wordt bepaald door wát de spreker over zichzelf zegt, maar ook door de wijze waarop hij dit zegt (cf. Maingueneau 1995).¹¹ Vertaald naar ‘het geval Paul Smaïl’ betekent dit dat we allereerst moeten kijken naar het beeld dat het alter ego van Léger, de schrijver Smaïl, van zichzelf creëert; hij is immers op zijn beurt weer de schepper van Ali. Vervolgens is de vraag welk beeld Ali van zichzelf schetst en of hij representatief geacht kan worden voor de Beurs. Bij de beantwoording van deze vragen blijkt dat Léger de kwestie van de beeldvorming over de

7 In *On en est là* kwalificeert Léger de houding van de pers ten opzichte van zijn werk als “ostracisme” (*OEEL*: 221).

8 De twee andere autobiografische teksten, *Casa, la casa* en *La Passion selon moi*, zijn vrijwel onopgemerkt gebleven.

9 Léger zelf spreekt van “le droit au loup” (*OEEL*: 115). Een “loup” is een wolf, maar ook een halfmasker voor een bal masqué. Het is uiteraard geen toeval dat de eerste naam van de hoofdpersoon in *Ali le Magnifique* Sid is, het Arabische woord voor wolf.

10 Met dank aan Léon van Schoonneveldt die mij op het spoor zette van het werk van Amossy

11 Aansluitend bij het werk van Aristoteles spreekt de ‘discourse analysis’ hierbij van ‘ethos’.

Beurs tot inzet van zijn mystificatie heeft gemaakt en zijn alter ego heeft aangenomen om aan te kunnen tonen dat de Beurs slachtoffer zijn van de SpektakelSamenleving die Frankrijk geworden is – een maatschappij gebaseerd op beelden, clichés en stereotypen waarvan het waarheidsgehalte minder telt dan het gebruiksgemak.¹² Paul Smaïl en diens personage Ali blijken te zijn afgeleid van twee stereotypen, de *Beur intégré* en de *Beur révolté*.¹³ Ze krijgen geen kans een beeld te geven van wie ze werkelijk zijn, omdat de beeldvormingsmechanismen in de samenleving en met name in de media allang bepaald hebben hoe ze gezien moeten worden. Paul Smaïl kan zijn ware identiteit niet tonen omdat hij niet voldoet aan het beeld dat de ‘Franse Fransen’ van ‘De Beur’ hebben (*Vivre me tue*) en omdat hij niet mee wil doen aan de stereotypering van de auteurs beurs (*Casa, la casa* en *La Passion selon moi*). In *Ali le Magnifique* toont de ik-verteller maar zelden zijn ware zelf en geeft er de voorkeur aan de rol te spelen waarin de SpektakelSamenleving de Beur het liefst ziet, die van gewelddadige opstandeling. De lezer komt deze leeswijze op het spoor door de vorm waarin Ali zijn bekentenis gegoten heeft en die vooral gekenmerkt wordt door intertekstuele verwijzingen en een spel met de vormkenmerken van de *roman beur*. We zullen zien dat Léger via de slachtoffers Paul en Ali, dus van binnenuit, de gevolgen van de SpektakelSamenleving aan de kaak stelt – waarmee hij zowel zijn romans als zijn pseudoniem legitimeert.

Voorafgaand aan de bespreking van de romans die tot deze conclusie leidt, zal ik kort ingaan op de plaats van de littérature beur in het Franse literaire landschap, aangezien Léger/Smaïl aan de discussie hierover elementen ontleent voor zijn mystificatie.

Kleine schets van de littérature beur

Algemeen wordt de debuutroman van Mehdi Charef, *Le Thé au harém d'Archi Ahmed* (1983) als grondlegger van de littérature beur be-

12 Léger ontleent de aanduiding ‘Société du Spectacle’ aan het gelijknamige essay van Guy Debord uit 1967. Deze ‘Société du Spectacle’ is een extreme uitwas van de kapitalistische consumptiemaatschappij, die een moderne vorm van vervreemding veroorzaakt: men leeft niet meer, men lijkt op beelden. De Franse benaming laat zich afkorten tot SS, een mogelijkheid waar Léger/Smaïl dankbaar gebruik van maakt. Daarom vertaal ik de term met SpektakelSamenleving.

13 Conform wat Smaïl in *Casa, la casa* zegt over de verwachtingen van de media: “Le beur intégré ou le beur révolté, au choix, si possible les deux à la fois” – “de geïntegreerde beur of de opstandige beur, naar keuze, indien mogelijk allebei tegelijk”. (CLC: 43)

schouwd (cf. Bonn 2001: 36 en Harzoune 2001a: 1). De definitie is echter een lastiger kwestie: de kwalificatie ‘beur’ is vaag, de kenmerken van het genre zijn aan veranderingen onderhevig en ook de literaire status van de *littérature beur* is onduidelijk.

Het problematische van de aanduiding *beur* is dat zij niet aangeeft of het de identiteit van de schrijver is die bepaalt of een tekst tot de migrantenliteratuur behoort (cf. Hargreaves 1989: 661) of die van de hoofdpersoon (cf. Laronde 1993: 6). Het werk van Smail is uiteraard een mooi voorbeeld in dit verband, omdat Jack-Alain Léger een tweede-generatiemigrant pretendeert te zijn, maar in werkelijkheid een Fransman is, terwijl zowel zijn alter ego Paul Smail als diens personage Ali le Magnifique Beurs zijn. Gezien deze terminologische verwarring is het niet verwonderlijk dat de term ‘beur’ aan het verdwijnen is en men liever spreekt van “*littérature de l’immigration*” (cf. Moura 1999: 143 en Bonn 2001: 41). In afwachting van de ontwikkelingen – blijft men de migrantenliteratuur als apart genre zien of gaat ze op in het grote geheel van de Frans(talig)e literatuur? (cf. Begag en Chaouite 1990: 103) – wordt de *littérature beur* tegenwoordig vaak in één adem genoemd met de postkoloniale literatuur, waarmee ze inderdaad gelijkenis vertoont.

Aangezien we te maken hebben met een literatuur die volop in ontwikkeling is, is het vaststellen van haar kenmerkende eigenschappen niet gemakkelijk. Toch hebben met name de eerste romans beurs wel een aantal gemeenschappelijke kenmerken.

De verhalen spelen zich vaak letterlijk af in de marge van de Franse samenleving, namelijk in de banlieues van de grote steden. Met hun betonnen woonblokken, hoge werkloosheid en criminaliteit contrasteren deze voorsteden, als wanordelijke marge waar de rechtelozen wonen, met de centra van Parijs en Lyon, residentie van de machthebbers. Deze tegenstelling doet denken aan het koloniale tijdperk toen kolonisator en gekoloniseerde ook in aparte ruimten leefden die elkaar wederzijds uitsloten. Enig contact lijkt niet mogelijk en voor de bewoners van het centrum is de banlieue “heterotopia”, woonplaats van de Ander, van degenen wier gedrag afwijkt van het wenselijke, van de norm.¹⁴ De migrantenliteratuur stelt deze situatie aan de kaak en vertoont daarmee overeenkomsten met de postkoloniale literatuur. Zet laatstgenoemde zich af tegen de door de kolonisator van buitenaf aangedragen structuren, de migrantenliteratuur verzet

14 De term “heterotopia” is afkomstig uit het artikel van Susan Ireland over de voorsteden in de literatuur (1997: 173-175; zij ontleent de term aan Foucault).

zich tegen het kolonialisme van binnenuit, het racisme dat de Beurs een eigen, volwaardige plaats in de samenleving onthoudt.

Het taalgebruik in veel migrantenromans kenmerkt zich door een spel met de hiërarchie tussen de verschillende taalniveaus. Naast het literaire en standaard Frans gebruiken de (jonge) hoofdpersonen de informele spreektaal en het argot, doorspekt met wat Arabisch, maar vooral met “verlan”, de omkeertaal die onder Franse pubers al enkele decennia populair is.¹⁵ Bovendien richt de verteller zich regelmatig tot het publiek met uitroepen en vragen, corrigeert hij zichzelf en onderbreekt hij de verhaallijn met lange uitweidingen. De vraag is of dit sporen zijn van de orale traditie uit de cultuur van herkomst – die de migrantenkinderen echter vaak niet of nauwelijks kennen – of een poging om, aansluitend bij het postmodernisme, een eigen poëtica te definiëren en daarmee een plek in het literaire veld te veroveren.

Deze sociale strijd en literaire zoektocht verklaren de intertekstualiteit in veel romans beurs. Met de nodige ironie citeren de auteurs het dominante sociaalpolitieke discours en nemen zo afstand van de daarin opgesloten waarden en normen. Bovendien refereren zij regelmatig aan canonieke werken uit de (Franse) literatuur, waarbij deze citaten fungeren als argumenten in de discussie over de identiteit van migranten en hun plaats in de Franse samenleving en literatuur.

Dit brengt ons bij het derde en wellicht belangrijkste probleem van de migrantenliteratuur, dat van haar literaire status. Een te grote gerichtheid op de Franse literaire traditie brengt voor de auteurs beurs het gevaar met zich mee dat ze hun eigenheid verliezen. Maar wanneer ze zich, in vorm en inhoud van hun teksten, blijven presenteren als ‘de Vreemdeling’ of ‘de Ander’, lopen ze het risico dat hun werk meer op zijn documentaire dan op zijn literaire merites wordt beoordeeld. Ze worden dan niet als auteur maar als verslaggever gezien, en liefst als een die de heersende clichés bevestigt (cf. Harzoune 2001b: 5).¹⁶ De vaak nadrukkelijk enthousiaste ontvangst van hun romans verraadt bovendien het neerbuigende paternalisme van de literaire cri-

15 “Musique à fond” (luidsprekers wijd open) wordt veranderd in “ziquemu à donf”, “bizar” in “zarbi”, “baskets” (basketballschoenen) in “sketbas”. Niet alleen tussen lettergrepen, maar ook tussen hele woorden vindt het stuivertje-wisselen plaats: “retourner chez moi” wordt “retourner oim chez”.

16 Ook hier zien we een parallel met de postkoloniale literatuur. De koloniale subcultuur creëerde immers voor schrijvers uit de Maghreb een vergelijkbaar dilemma: ze wilden geen puur Franse auteurs zijn, maar waren wel opgevoed met de Franse literaire traditie. Zodra ze – in het Frans! – over hun eigen land schreven, dreigde het gevaar dat ‘de metropool’ hun boeken zag als een reportage over een andere (lees: inferieure) cultuur (cf. Moura 1999: 57-61).

tici. Overtuigd dat de migrantenschrijvers nooit het niveau van de Grote Franse Literatuur zullen halen, beschouwen deze critici hen als onschadelijk voor de literaire hiërarchie zoals die is vastgelegd in de canon (cf. Harzoune 2001a: 2). Totdat de romans beurs teveel op de ‘echte’ Franse literatuur gaan lijken: dan spreekt men al snel de verdenking uit dat er sprake is van plagiaat (cf. Laronde 2002: 173-174).

Deze discussie over de littérature beur wordt door Léger/Smaïl gezien als een van de manieren waarop de SpektakelSamenleving zich manifesteert, reden waarom hij haar [die?] in zijn romans verwerkt.

Paul Smaïl in de rol van beur intégré

Paul Smaïl debuteerde in 1997 met zijn autobiografie *Vivre me tue (VMT)*, waarin hij laat zien wie hij is én hoe zijn ware persoonlijkheid systematisch genegeerd wordt. Hij presenteert zichzelf als Frans staatsburger van Marokkaanse afkomst en benadrukt dat hij uit een geïntegreerd gezin komt, waar de voertaal Frans is en de islam geen rol van betekenis meer speelt. Met enkele details uit het leven van zijn ouders laat hij zien dat ze leven als een doorsnee Frans gezin (cf. Camijn 2003: 18-21): zijn moeder Leïla gaat zonder chaperon met haar verloofde Yacine naar de film *Dokter Zjivago* en trouwt in een “robe de mariée romantique en satin blanc perle à ruchés de mousseline” (*VMT*: 22).¹⁷ Zijn vader werkt bij de Franse spoorwegen en leest veel, vooral over de Franse geschiedenis. Hoewel Paul zijn studie vergelijkende literatuurwetenschap afgesloten heeft met een D.E.A. (een klein proefschrift), werkt hij als pizzabezorger en als nachtwaker in een seksclub. Bij sollicitaties blijken de Fransen hem namelijk uitsluitend te beoordelen op het stereotiepe beeld dat ze van de Beurs gevormd hebben. Hij wordt stelselmatig uitgesloten van banen op academisch niveau. Meteen in de openingsscène van *Vivre me tue* beschrijft Smaïl hoe een potentiële werkgever aan één blik op zijn uiterlijk genoeg denkt te hebben om hem te weigeren. Ook uit andere voorvallen blijkt dat de vooroordelen verankerd liggen in de manier waarop de ‘Franse Fransen’ naar de Beurs kijken (cf. Camijn 2003: 70-73). Als zijn broertje Daniel tijdens een treinreis met zijn schoenen op de stoel zit wijst hun vader hem terecht. Toch blijft een reactie niet uit: “J’ai entendu alors ce soupir méprisant et je me suis retourné:

17 “Een romantische, parelwitte satijnen trouwjurk met mousseline ruches” (Smaïl 1998a: 20).

de l'autre côté du couloir, un vieux couple de bourges nous **dévisageait** haineusement – *Le Figaro Magazine* entre eux sur la tablette, avec en couverture le défilé du 14 juillet” (*VMT*: 17-18; mijn accentuering).¹⁸ Hoewel dit bourgeois echtpaar de herinnering aan Franse Revolutie onder handbereik heeft, brengt het de waarden ‘vrijheid, gelijkheid, broederschap’ niet in praktijk. Het ziet wat het wil zien en reageert niet zozeer op de vader die zijn kinderen respect voor andermans eigendommen bijbrengt, als wel op het beeld dat het van migranten heeft.

De relatie tussen de ‘Franse Fransen’ en de Beurs blijkt bepaald te worden door stereotypering: de Fransen zien de Beurs niet als individu, maar als vleesgeworden cliché. Het vraagstuk van de identiteit is dus geen psychisch probleem, maar een sociale kwestie. Het zijn immers de vooroordelen, zoals die spreken uit de blik waarmee men de tweede-generatiemigranten bekijkt, die laatstgenoemden als de Ander blijven bestempelen. Al zijn ze geïntegreerd en in opleiding en levensstijl niet meer te onderscheiden van de ‘Franse Fransen’, de samenleving dwingt hen een rol te blijven spelen. De media, die de SpektakelSamenleving domineren, zijn volgens Paul de bron van de clichés en stereotypen die deze rol bepalen: “Le seul moyen d’exister est de jouer un personnage. On ne te demande pas ta vérité en ce monde, mais de ressembler le mieux possible à l’image toute faite qu’on a de toi... A celui que tu serais dans un téléfilm” (*VMT*: 19).¹⁹ Het functioneren van dit beeldvormingsmechanisme werkt hij in zijn twee volgende romans verder uit door te laten zien wat er gebeurt als een Beur een succesroman schrijft.

Paul in de rol van auteur beur

Casa, la casa (*CLC*), de titel van de vervolgroman, is een ironische woordspeling op Casa/Casablanca – waar Paul naar toe is gegaan om te schrijven – en casa/thuis: hij voelt zich namelijk verre van thuis in het geboorteland van zijn ouders. Met deze knipoog naar alweer een stereotype – de tweede-generatiemigrant die nergens meer kan aar-

18 “Toen hoorde ik die misprijzende zucht en keerde ik me om: een oud burgerpaar aan de andere kant van de gang keek ons vol haat aan – het *Figaro Magazine* lag tussen hen op het klaptafeltje, met op het voorplat de stoet van 14 juli” (Smail 1998a: 15-16).

19 “De enige manier om te overleven bestaat erin een rol te spelen. Geen mens op aarde die je vraagt wie je werkelijk bent, ze willen alleen dat je zo goed mogelijk beantwoordt aan het beeld dat ze sowieso van je hebben... Dat je lijkt op het personage dat je in een tv-film zou spelen” (Smail 1998a: 17).

den— verwijst Smaïl echter niet naar het thema van de roman. In *Casa, la casa* spitst hij de discussie over de beeldvorming rondom tweede-generatiemigranten toe op de houding van de media ten opzichte van de auteurs beurs. Hij doet verslag van de receptie van *Vivre me tue* en verwoordt zijn vrees dat de media het succes van zijn roman niet zullen benutten om te laten zien wie hij werkelijk is, maar om hem de rol te laten spelen van de ‘geslaagde Beur’, die als multi-inzetbare modelallochtoon uit eigen ervaring over de problematische voorsteden kan praten: “Car on ne te questionnera pas que sur ton roman. Il te faudra avoir réponse à tout, il te faudra répondre de tout (...) Parlez-nous des banlieues qui flambent, vous qui habitez Barbès, Paul Smaïl!” (CLC: 42-43).²⁰ In de redenering die hij de journalisten in de mond legt, [komma erbij] geeft Paul met een klein detail aan hoezeer ze geleid worden door stereotypen. Hoewel hij uitgenodigd is als schrijver, ondervragen ze hem over het probleem van de voorsteden, want daar wonen de Beurs immers? Barbès, de wijk in hartje Parijs waar Smaïl en inderdaad ook veel Fransen van Marokkaanse afkomst wonen, wordt daarom gemakshalve als banlieue beschouwd. Smaïl weigert dit ‘nummer’ van ‘le bon Beur’ (CLC: 42-43) op te voeren; hij wil zich niet lenen voor de stereotypering in de media die hem willen neerzetten als voorbeeld, als gunstige uitzondering; dan zou hij immers de regel van de probleemmigrant bevestigen. Hij besluit incognito te blijven en deze beslissing veroorzaakt precies de reactie die hij verwacht had — een stroom van geruchten over zijn identiteit. De SpektakelSamenleving straft hem omdat hij zich niet heeft willen lenen voor de rol waarin ze een auteur beur graag ziet, die van dankbare migrantenschrijver die zo fijn geholpen is door de politiek correct antiracistische media. En dan wordt hij slachtoffer van de vooroordelen in het literaire wereldje dat bij een erg goed boek meteen een Fransman achter de migrant vermoedt: “mon bouquin était trop intelligent pour avoir été écrit par un beur. La haine!” (CLC: 119).²¹ In het geval van Smaïl is dit vermoeden natuurlijk terecht en dat is precies één van de redenen waarom Léger de mystificatie heeft opgezet. Hij had zijn alter ego nodig als schrijver die zich met goede redenen aan de clichés van de SpektakelSamenleving onttrekt; alleen zo kon hij laten zien welke mechanismen in die samenleving aan het werk zijn en deze aan de kaak stellen.

20 “Want ze zullen je niet alleen vragen stellen over je roman. Je zult op alles een antwoord moeten hebben, overal verantwoording over af moeten leggen (...) Vertel ons over de licht ontvlambare voorsteden, Paul Smaïl, u woont immers in Barbès!”

21 “Mijn boekje was te erudiet om door een Beur geschreven te kunnen zijn. Haat!”

Met de titel van het derde deel van zijn autobiografie, *La Passion selon moi* (PSM), trekt Smaïl een parallel met het lijdensverhaal²²: lieten de evangelisten zien hoe Christus slachtoffer werd van een maatschappij die geen oor had voor zijn boodschap, hij maakt duidelijk hoe de auteurs beurs slachtoffer worden van de gemediatiseerde SpektakelSamenleving. Het literaire landschap blijft volgens hem het exclusieve terrein van schrijvers van Fransen bloede – “chasse gardée des De souche!” (PSM: 177) –,²³ terwijl de Beurs moeten voldoen aan de etiketten die ze opgeplakt krijgen en niet kunnen laten zien wie ze werkelijk zijn, omdat de samenleving al besloten heeft welk beeld ze van hen wenst te hebben. Aan het eind van *La Passion selon moi* kondigt Smaïl zijn volgende boek aan: “un vrai roman: un roman de pure imagination – des situations, des personnages inventés” (PSM: 153).²⁴ Hij bereidt zijn lezers voor op de roman in kwestie, *Ali le Magnifique*, door vooruit te wijzen naar de naam van de hoofdpersoon en naar de intrige. Aan het eind van zijn autobiografie onthult hij dat zijn ‘nom de guerre’, zijn oorlogsnaam, Sidi Ahmed Ben Engeli is (PSM: 185-186). Daarnaast vertelt hij over de uitnodiging van een filmmaatschappij met de veelzeggende naam Spectacles&Co, om mee te werken aan een documentaire over de Beurs. Draailocatie is de Cité-des-Poètes (de voorstad waar Ali le Magnifique zal blijken te wonen) en het scenario is gericht op sensatie en torenhoge kijkcijfers: een flinke dosis drugsverslaving, relletjes, branden en moorden. De lezer die beide aanwijzingen combineert en de trilogie van Smaïl goed begrepen heeft, heeft daarmee in feite de leeswijzer voor *Ali le Magnifique* in handen. Hij zou kunnen vermoeden dat deze Sidi Ahmed (later Ali) Ben Engeli de oorlog gaat verklaren aan de Spektakel-Samenleving die de Beurs in twee geprefabriceerde rollen dwingt, Beur intégré of Beur révolté.²⁵ Léger heeft zich immers met de mystificatie het imago aangemeten van Paul Smaïl, de auteur beur die de beeldvormingsmechanismen in de SpektakelSamenleving doorziet en aan de kaak stelt. Dit imago functioneert als ‘ethos prédiscursif’ (Maingueneau 1999: 78), als beeld dat de lezers van hem hebben alvorens ze zijn boek gaan lezen. Dit imago had hij nodig om *Ali le*

22 Cf. de Franse titel van de Matthäuspassion: *La Passion selon Matthieu*.

23 “exclusief voorbehouden aan de Oorspronkelijken”. [...] De hoofdletter duidt op adellijke afkomst.

24 “Een echte roman: een roman die niet op ware gebeurtenissen berust – met verzonnen situaties en personages.”

25 Zie boven, noot 13

Magnifique te kunnen schrijven – waarmee we een tweede reden voor de mystificatie op het spoor zijn gekomen.

Ali als opvolger van Don Quichot en Julien Sorel

De ik-verteller van *Ali le Magnifique* (ALM) sluit aan bij *La Passion selon moi* door aan het begin van zijn levensverhaal verslag te doen van het bezoek van de journalisten.²⁶ Met zijn vrienden doet hij zijn best te lijken op het beeld dat er van de Beurs bestaat: “On faisait la peuplade, on leur faisait le doigt ‘fuck you’. Comme ils s’y attendaient, sans doute. Il ne faut jamais décevoir les visiteurs” (ALM: 21 cf. Fili 2003).²⁷ Dit is een eerste aanwijzing dat ‘Ali le Magnifique’ meer een rol dan een personage is. In de hele roman vinden we leeswijzers – in de vorm van intertekstuele verwijzingen en stilistische kenmerken – die duidelijk maken hoe we deze tekst moeten lezen en vooral: hoe we het beeld dat Ali van zichzelf geeft moeten interpreteren.

De volledige naam van de hoofdpersoon, Sidi Ali Ben Engeli, is afgeleid van Cide Hamete Benengeli, de werkelijke schepper van Don Quichot.²⁸ Zoals bekend las deze edelman zoveel ridderromans dat hij waanzinnig werd en besloot als dolende ridder ten strijde te trekken. In de vaste overtuiging dat iemand ooit zijn avonturen te boek zou stellen, speelde hij vol vuur alle hoofdrollen na en hield daarbij lange redevoeringen in de stijl van de betreffende romans. Deze intertekstuele verwijzing geeft aan dat ook Ali, die immers eveneens een verwoed lezer is en langzamerhand gek wordt, bijna voortdurend rollen speelt. Hij heeft het literair en maatschappelijk discours over de Beurs gelezen en gehoord, citeert dit met overgave en conformeert zich aan het beeld dat daarin van tweede-generatiemi-granten wordt gegeven.

De ware Ali die achter deze rollen schuilgaat, is een tweede Paul, een intelligente jongen wiens toekomst ondanks zijn mooie cijfers niet verzekerd is, omdat werkgevers alleen maar naar zijn uiter-

26 Deze scène lijkt ontleend te zijn aan de film *La Haine* van Mathieu Kassovitz uit 1995. Leger [Léger] werd dan ook beschuldigd van plagiaat, maar volgens hem is het puur toeval en heeft hij het voorval zelf gezien (cf. *OEEL*: 191).

27 “We speelden een volksstam, we staken een middelvinger naar hen op, ‘fuck you’. Zoals ze ongetwijfeld ook verwachtten. Je moet je gasten nooit teleurstellen.”

28 In het negende hoofdstuk van *Don Quichot* vertelt Cervantès hoe hij het eind van zijn roman gevonden heeft in een oud Arabisch handschrift, geschreven door Cide Hamete Benengeli.

lijk kijken. Deze Ali verlangt naar een blik die hem ziet zoals hij is. Hij ervaart dat voor het eerst in zijn relatie met Djamilia, de ‘goede fee’ die hem uit de ‘chaos’ haalt (*ALM*: 87) en de enige voor wie hij zijn rollenspel zou willen opgeven: “J’existe. J’existe dans le regard d’un autre. J’existe dans un autre regard que le mien devant la glace” (*ALM*: 149).²⁹ Het is deze open en onbevangen blik die hij ook graag bij de ‘Franse Fransen’ zou zien, zodat hij niet langer in de rol van Beur révolté gedwongen wordt. Hoewel hij dus lijdt onder de negatieve beeldvorming rondom de Beurs, weigert Ali zich als *bon Beur* te gedragen. Net als zijn schepper Paul Smail doorziet hij de beeldvormingsmechanismen en weet dat de ‘goede migrantenjongere’ ook een cliché is, dat van de gunstige uitzondering, die de regel en dus het negatieve imago van de Beurs bevestigt. Dat is de reden dat hij migrantenjongeren die geholpen hebben bij de schoonmaak van vervuilde stranden voor slaven uitscheldt als ze een verslaggever te woord staan die hun ‘met neerbuigende welwillendheid’ een microfoon voorhoudt: “ils étaient fiers de se montrer solidaires, fiers de prouver, en direct, live, qu’ils avaient bon cœur, qu’ils n’étaient pas ce qu’on disait d’eux! nahan, pas des casseurs! pas des caillasseurs! pas de la racaille! nahan, mais qu’ils savaient positiver, eux aussi!” (*ALM*: 128).³⁰ Door hun antwoord te citeren laat hij zien hoe deze jongeren gedwongen worden het spel van de media mee te spelen en zo onbedoeld het beeld bevestigen van de ‘Beurs die niet willen deugen’. Hierin ligt de verklaring voor de vele rollen die Ali zich zal aanmeten: hij speelt bewust met het beeld dat de ‘Franse Fransen’ van de Beurs hebben en dat de media graag bevestigen. Zij prijzen de geslaagde migrant de hemel in en blazen elk klein vergrijp op: “Vous l’avez trouvée la solution finale: nous stariser tous, comme vous avez starisé notre Zizou national! (...) ou la bavure au commissariat du coin, ou le grand escalier au festival de Cannes!” (*ALM*: 394).³¹ Door

29 “Ik besta. Ik besta in de blik van een ander. Ik besta in een andere blik dan de mijne in de spiegel.”

30 “Ze waren trots zich solidair te kunnen tonen, trots om, in een rechtstreekse uitzending, live, te bewijzen dat ze een goed hart hebben, dat ze niet zijn wat men van hen zegt! nee, geen inbrekers! geen stenengooiers! geen geteisem! nee, maar dat zij in staat zijn tot positieve actie, zij ook!” Dit is ironisch genoeg een verwijzing naar de groep jongeren die geweigerd werd bij de millenniumfeesten, de aanleiding voor Léger om *Ali le Magnifique* te schrijven (cf. *OEEL*: 213-214).

31 “Jullie hebben haar ontdekt, de definitieve oplossing (‘la solution finale’ is een cynische toespel op de ‘Endlösung’): van ons allemaal sterren maken, zoals jullie van onze nationale Zizou (Zinedine Zidane) een ster hebben gemaakt (...) óf de stommiteit bij het politiebureau om de hoek of de grote trap op het festival van Cannes!”

zich conform de clichés te gedragen lokt Ali telkens de bijbehorende standaardreactie uit, die hij door zijn manier van vertellen aan de kaak stelt.

De rol die Ali voortdurend speelt, is die van auteur beur: hij heeft de stijl van zijn autobiografie overduidelijk ontleend aan de kenmerken die door de literaire kritiek aan de migrantenliteratuur worden toegeschreven en overdrijft deze in hoge mate. Zo is de frequentie van het *verlan*, het argot, het *franglais* en het informele Frans een overtreffende trap van wat we kennen uit de migrantenliteratuur en staan vaak hele zinnen in een mengelmoesje van deze taalregisters. Over het inkomen van zijn lerares Frans zegt Ali: “le salaire, c’est peanuts dans l’enseignement, je vous le dis, et ma Cécile n’est pas du genre à la colle avec un amant friqué qui roule en Béhème” (*ALM*: 253).³² Daarnaast wemelt zijn vocabulaire van de neologismen zoals ‘eratépément correcte’ (*ALM*: 114) voor ‘volgens de regels van de RATP’ (het vervoersbedrijf van Parijs) en van woordspelingen: “je ne suis pas calviniste, à part pour les slips” (die van Calvin Klein; *ALM*: 396). Ook spreekt de ik-verteller zijn lezers regelmatig aan, niet alleen met opgewonden kreten – een groot deel van de pagina’s wemelt van de uitroptekens – maar ook met vragen en opmerkingen die benadrukken dat de lezers eigenlijk niets van de Arabische cultuur afweten en zich dus niet wezenlijk voor hun medeburgers interesseren: “un décor à la *Alf Layla wa Layla – Les Mille et Une Nuits*! putain, il faut tout vous traduire...” (*ALM*: 232).³³ Ook de andere vormkenmerken die aan de migrantenliteratuur worden toegeschreven – onderbrekingen, uitwijdingen en autocorrectie – zijn in ruime mate aanwezig, zoals blijkt uit het volgende fragment uit een tirade van drie bladzijden:

Je disais donc... Mais toujours la folle du logis m’égare sur le chemin d’un discours cohérent, articulé, structuré comme le dossier d’un psy du Centre médicosocial, mon dossier sur lequel un enculé inconnu, qui? qui donc, hein? avait rajouté, griffonné manuellement, en grand, en très grand! en très très grand! alors que le dossier était déjà muni d’une étiquette autocollante de bonne taille remplie comme il faut au traitement de texte maison – un logiciel Word 6 ou 7, m’est avis, police de caractère Helvetica, du corps 14, au bold,

32 “Het salaris in het onderwijs is peanuts, dat zeg ik u, en mijn Cécile is niet van het soort dat gaat hokken met een rijke stinkerd van een vriend die BMW rijdt.”

33 “Een decor à la *Alf Layla wa Layla – Duizend-en-een-nacht*! Ik moet verdomme ook alles voor jullie vertalen...”

j'ai l'oeil, et donc parfaitement déchiffrable, l'étiquette, vous en conviendrez –, avec les noms, âge et adresse complète du jeune patient, mineur, souffrant de malaise vagues et de plus vagues troubles caractériels, aussi mineurs que lui, et passagers (*ALM*: 274)³⁴

Ali gebruikt deze stijlkenmerken bewust, zoals blijkt uit het complimentje dat hij de lezer geeft voor diens doorzettingsvermogen én zijn verklaring dat deze kenmerken niets met migrantenliteratuur te maken hebben, maar alles met de SpektakelSamenleving. Die heeft ons verslaafd gemaakt aan korte, bondige dialogen, aan de snelle boodschap, de nieuwsflits, het korte interview en de sitcom met na elke twintig scènes een reclameblok (cf. *ALM*: 276) – een verschijnsel dat hij bekritiseert door het op overdreven manier te imiteren en er zo de uiterste consequenties van te laten zien, namelijk een onleesbaar boek. Zo maakt hij niet alleen de stereotypen in het literaire discours over migrantenliteratuur belachelijk, maar is zijn boek tevens een ‘mise en abyme’ van de waarschuwing in het voorwoord, namelijk dat de SpektakelSamenleving een bedreiging vormt voor de literatuur.

Naast Ali de auteur beurt er ‘Ali de Beur uit de banlieue, lid van een probleemgezin’, over wie de psychologen al een uitgebreid dossier hebben aangelegd. Voor hen is hij “un numéro sur un dossier” (*ALM*: 46), de zoveelste uit een gezin waar de vader geen gezag heeft, de moeder te beschermend is en de oudste broer mythische proporties heeft aangenomen omdat hij zijn vader heeft durven tegenspreken. Ali ziet in dat tegenspreken geen zin heeft en conformeert zich aan deze rol: “Je glissais dans la peau de mon personnage. Brillant mais lisse, mais insaisissable. Acquiesçant à tout ce qui lui était suggéré” (*ALM*: 48).³⁵ Later kwalificeert hij de beschrijving van

34 “Ik zei dus... Maar steeds doet de verbeelding me afdwalen van de weg van een samenhangend betoog, puntsgewijs opgesteld, gestructureerd als het dossier van een psych van het Sociaalmedisch Centrum, mijn dossier waarop een onbekende luhannes, wie? wie nou toch hè? had toegevoegd, met de hand had gekrabbeld, in grote letters, in heel grote letters! in heel heel grote letters! terwijl het dossier al voorzien was van een zelfklevend etiket van het juiste formaat, ingevuld zoals het hoort in tekstverwerkingshuistijl – programma Word 6 of 7 lijkt me, letterpolis van het type Helvetica, corpsgrootte 14, vet gezet, ik observeer scherp, en dus prima leesbaar, dat zult u met me eens zijn – met de namen, leeftijd en volledig adres van de jonge patiënt, minderjarig, lijdend aan vage klachten van de nervus vagus en nog vagere karakterstoornissen, even verwaarloosbaar als hij (het gaat hier om een woordspeling: ‘mineur’ betekent zowel ‘minderjarig’ als ‘minder erg’) en van voorbijgaande aard.”

35 “Ik gleed in de huid van mijn personage. Briljant maar glad, maar ongrijpbaar. Stemde toe in alles wat hem voorgesteld werd.”

de psycholoog als “portrait robot” (compositietekening), wat aangeeft dat dit beeld van hem niet op de realiteit berust, maar op wat de deskundigen in hun hoofd hebben.

Conform de rol van probleemjongere steelt Ali regelmatig cd's en dure merkkleding. De advocaat die hem na de moorden verdedigt, meent de reden te kennen: “Dans ces galeries marchandes, l'envie est sciemment provoquée, excitée, la convoitise est constamment entretenue, constamment aiguisée par le commerçant. (...) tout incite l'adolescent à s'appropriier l'objet” (*ALM*: 41).³⁶ Ali zet dit plechtige betoog tegenover een simpele uiteenzetting van de ware reden: volgens hem nodigt de consumptiemaatschappij zelf tot diefstal uit met slogans als “Tout doit disparaître” (Alles moet weg) en “A emporter” (Om mee te nemen). Door de humor wordt het hele betoog van de advocaat als vertegenwoordiger van de gevestigde orde belachelijk en krijgt de lezer sympathie voor de ik-verteller, maar bovendien wint de argumentatie van Ali aan overtuigingskracht doordat hij zijn gedrag legitimeert met het discours van de consumptiemaatschappij die hem veroordeelt.

Het beeld van de arme Beur die blootgesteld wordt aan de verleidingen in de winkels wordt door Ali nog verder uitgewerkt in zijn obsessie met dure merkkleding en snelle auto's. Daarmee zet hij zichzelf neer als een exponent van de consumptiemaatschappij. Ook zijn vocabulaire past hij daaraan aan, de hele roman is dermate doortrokken van reclametaal dat zijn uitvoerige persoons- en plaatsbeschrijvingen meer op reclamefolders dan op literatuur lijken. Het reclamediscours is zo oververtegenwoordigd en vooral zo misplaatst in literaire beschrijvingen, dat het lachwekkend wordt, wat ook precies de bedoeling is. Ali heeft de uitwassen van de consumptiemaatschappij door en wil deze bekritisieren. *La Société du Spectacle* van Guy Debord is niet voor niets een van zijn lievelingsboeken.

Ali speelt ook met de rol van gelovige Beur door alleen maar witte kleding te dragen. De gewenste reactie blijft niet uit: een psychiater die zich een beetje in de islam heeft verdiept constateert dat hij in de rouw is, een suggestie die Ali zijn psycholoog aan de hand doet. Deze zwijgt eerbiedig, waarop Ali tevreden vaststelt dat hij de man in de valstrik van zijn eigen clichés heeft laat lopen.

Af en toe leeft hij zich uit als ‘goed-geïntegreerde-migrant’. Hij neemt dan de trein Roissy-Parijs, gedraagt zich zeer beleefd en

36 “In die winkelgalerijen wordt de hebzucht weloverwogen geprikkeld, opgewekt, de begeerte wordt voortdurend in stand gehouden, constant aangewakkerd door de winkelier. (...) alles zet de adolescent aan tot het zich toe-eigenen van het object.”

spreekt overdreven netjes Frans. Vervolgens zoekt hij een slachtoffer uit voor een extreem zielig verhaal over zijn vlucht uit Algerije. Inwendig grinnikend beziet hij de verwarring van zijn medepassagiers die, onder invloed van de clichés die ze dagelijks horen, hem eigenlijk niet vertrouwen, maar dat niet durven laten blijken en voorzichtig hulpzoekend om zich heen kijken.

Uiteindelijk zal Ali ook aan het zwaarste cliché over de ‘Beurs uit de banlieue’ voldoen en vier mensen vermoorden. De regie-aanwijzingen die hij zichzelf daarbij voortdurend geeft (“extrait d’une autre séquence”; “autre scène”) en de appels op de lezer (“Le film va commencer. La suite du programme”) maken duidelijk dat deze moorden gezien moeten worden als scènes uit een film die zeker een kassucces zou zijn. Hij speelt immers “votre héros préféré” (*ALM*: 492), de rol waarin de SpektakelSamenleving de Beurs het liefst ziet, omdat die de vooroordelen bevestigt en de behoefte aan sensatie bevredigt. Tijdens zijn verslag van de moorden informeert Ali dan ook regelmatig of de lezers al voldaan zijn of dat ze nog meer smerige details willen horen: “Et ça ne vous suffit pas, les curieux, les voyeurs? Vous voulez d’autres détails, du plus gore, du plus beuheurq?” (*ALM*: 469).³⁷ Dat Ali het met zijn moorden op de samenleving als geheel gemunt heeft en niet zozeer op de vier slachtoffers persoonlijk moeten we afleiden uit een tweede intertekstuele verwijzing in een naam, die van Cécile Rénal, zijn lerares Frans en eerste slachtoffer. Haar achternaam verwijst naar de geliefde van Julien Sorel, de hoofdpersoon uit *Le Rouge et le Noir* van Stendhal. Deze Julien is volgens Ali “mon illustre prédécesseur, mon pote, mon frère” en de overeenkomsten zijn dan ook onloochenbaar.³⁸

Julien is van bescheiden afkomst, maar droomt van een grootse toekomst. Door zijn passie voor lezen krijgt hij een aanstelling als gouverneur bij de burgemeester, met wiens echtgenote, Mme de Rénal, hij een haat-liefdeverhouding krijgt. Enerzijds is Julien verliefd op haar, anderzijds belichaamt zij de sociale status waar hij van droomt, maar waar de maatschappij hem van uitsluit. De overeenkomst met de naam van de lerares is natuurlijk niet toevallig en Ali geeft aan dat hij met haar *Le Rouge et le Noir* na wil spelen: “Mme Rénal, Stendhal, la particule. On laisse tomber la particule, d’accord?

37 “En dat vinden jullie niet genoeg, nieuwsgierigen, gluurders? Willen jullie andere details, nog bloederiger, nog weerzinwekkender?”

38 “mijn illustere voorganger, mijn maatje, mijn broer”. [...] Cf. de opmerking van de auteur op de kaft van de roman: “C’est *Le Rouge et le noir* de notre temps”. [...]

Tu es Mme Rénal et tu n'as pas de particule, toi. (...) Je suis Sid Julien Ali et je t'aime" (*ALM*: 287).³⁹

Julien schiet op zijn geliefde en plaatst deze misdaad expliciet in het teken van zijn verzet tegen de standenmaatschappij wanneer hij tegen de rechters zegt: "Messieurs, je n'ai point l'honneur d'appartenir à votre classe, vous voyez en moi un paysan qui s'est révolté contre la bassesse de sa fortune" (Stendhal 1964: 476).⁴⁰ Ali vermoordt zijn leraren, de enige 'Française de souche' die hem waardeerde om wie hij is, wanneer hij in haar ogen naast liefde ook de haat ziet die hem voortdurend achtervolgt en die Cécile tot een vertegenwoordigster van de SpektakelSamenleving maakt.

Ook in hun opstelling vertonen Julien en Ali veel overeenkomsten. Op het seminarie, waar hij na zijn periode als gouverneur beëindigt, en als particulier secretaris van de markies de la Mole, geeft Stendhals held blijk van intelligentie en aanpassingsvermogen. Feilloos doorziet hij de hypocrisie van de geestelijkheid en de adel, maar hij speelt het spelletje mee om de maatschappij te ondermijnen – net zoals Ali de rollen speelt die de SpektakelSamenleving de Beurs oplegt, juist om deze beeldvormingsmechanismen door te prikken.

Stendhals held blijft, ondanks zijn pogingen de sociaal gewenste rol te spelen, een buitenbeentje: "Julien avait beau se faire petit et sot, il ne pouvait plaire, il était trop différent" (Stendhal 1964: 206).⁴¹ Hij is daarmee het prototype van de romantische held: van lage afkomst, intelligent en vol idealen, maar blijvend een buitenbeentje. Ali is zijn opvolger: afkomstig uit de moderne onderklasse van de migranten, intelligent en humoristisch, maar niet op zijn plaats in de SpektakelSamenleving waaraan hij niet mee wil doen, omdat hij de principes te goed doorziet. Net als Julien pleegt hij eerst verzet van binnenuit, door zogenaamd mee te spelen, om vervolgens zijn toevlucht te nemen tot geweld. De drie treinmoorden zijn dan ook geen wanhoopsdaden van een probleemmigrant die zich verscheurd voelt tussen twee culturen, maar een oorlogsverklaring aan de toenemende debilisering van de maatschappij. Ali doodt Donata met haar cliché-conversatie over wederzijds begrip tussen de volkeren, de preutse Angéline die

39 "Mme Rénal, Stendhal, het tussenvoegsel. We laten het tussenvoegsel weg, oké? Jij bent Mme Rénal en jij, jij hebt geen tussenvoegsel. (...) Ik ben Sid Julien Ali en ik houd van je."

40 "Mijne heren, ik heb niet de eer tot uw klasse te behoren, u ziet in mij een boer die zich verzet heeft tegen zijn armzalige omstandigheden."

41 "Hoe klein en dom Julien zich ook voordeed, het lukte hem niet in de smaak te vallen, hij verschilde teveel van de anderen."

hem in de toiletten angstig aankeek, en de driftig roddelbladen lezen- de Julie die verbaasd was dat hij haar hielp, omdat deze jonge vrouwen exponenten zijn van de SpektakelSamenleving.

Zowel Julien als Ali plegen hun misdaden op het moment dat ze bereikt hebben wat ze willen, maar dit is niet zo tegenstrijdig als het lijkt. Om hun positie in de samenleving te accepteren, zouden ze hun eigen principes ontrouw moeten worden. Julien zou de hypocrisie moeten aanvaarden, Ali zou zichzelf moeten veroordelen om levenslang de rol te spelen van paradepaardje van de integratiepolitiek, van ‘geslaagde Beur’, van uitzondering op de regel. Dit verklaart dat beiden pas in de gevangenis het gevoel hebben eindelijk zichzelf te kunnen zijn. Hun scherpzinnigheid, die hen deed zagen aan de fundamenteën van de Franse maatschappij, werd immers niet gewaardeerd en was de werkelijke reden dat ze verwijderd moesten worden. Ali zegt dan ook tegen Julien: “vivre nous tue. La société ne pardonne pas” (*ALM*: 432).⁴²

Léger/Smaïl: legitimatie van de mystificatie

Zoals de verwijzing in de woorden die Ali tot Julien spreekt al aangeeft, is er een doorgaande lijn tussen Smaïls autobiografische trilogie en *Ali le Magnifique*. Met de schrijver Smaïl schiep Léger een alter ego dat zich met recht en reden kon onttrekken aan de media en voorzag hij zich van het imago van auteur beur die de beeldvormingsmechanismen in de SpektakelSamenleving blootlegt en de stereotiepe beelden van De Beur bekritiseert. In die hoedanigheid creëerde hij een tweede ik-verteller die evenmin de kans krijgt een waarheidsgetrouw beeld van zichzelf te schetsen en daarom een geraffineerde omweg gaat bewandelen. In plaats van te vertellen wie hij is, speelt Ali de rollen waarin de burgers van de SpektakelSamenleving een Beur graag zien en neemt hierbij de bewoordingen waarin zij over de Beurs spreken in zijn eigen discours op. De leden van de SpektakelSamenleving kunnen de legitimiteit hiervan dus niet ter discussie stellen; het zijn immers hun eigen woorden. Maar door deze bewoordingen uit hun context te halen, te overdrijven, in een web van intertekstuele verwijzingen te plaatsen, door te laten zien dat ze misplaatst zijn en de gevolgen ervan te tonen maakt Ali zijn ware bedoeling duidelijk. De ik-verteller van *Ali le Magnifique* geeft geen negatief beeld van de Beurs, maar valt de SpektakelSamenleving aan. Die

42 “Leven doodt ons, de samenleving kent geen pardon.”

heeft immers de stereotypen gecreëerd van de tweede-generatiemi-grant – le Beur intégré en le Beur révolté – die de bril vormen waar-door de ‘Franse Fransen’ hun medeburgers bekijken. Daarmee dwingen ze de Beurs een rol te spelen – tot hun verontwaardiging én vermaak. De ‘Français de souche’ koesteren namelijk de stereotypen, die het hun mogelijk maken comfortabel bij hun vooroordelen te blijven. Wat de Beurs ook doen, de weg naar verandering – opname in de samenleving als volwaardige Franse staatsburgers, conform het devies van 1789 – blijft geblokkeerd. Het is deze vicieuze cirkel die Léger aan de kaak heeft kunnen stellen door in de huid van een ‘auteur beur’ te kruipen en het ‘geval Paul Smaïl’ te creëren. Met Paul en Ali heeft hij geprobeerd ons de ogen te openen voor de mechanismen die ons beeld van de Ander beïnvloeden, zoniet bepalen. In die zin heeft hij zich het recht van spreken als Smaïl meer dan verworven.

Rest de vraag of de lezers dit recht van spreken ook erkend hebben. In de roman zelf kunnen we twee soorten lezers aanwijzen. Enerzijds is er de lezer tot wie Ali zich regelmatig richt; deze is de vertegenwoordiger van de SpektakelSamenleving die met zijn eigen woorden aangeklaagd wordt. Anderzijds is er de geïntendeerde lezer voor wie de leeswijzers bedoeld zijn die het mogelijk maken de hele mystificatie te doorzien. Deze ‘audience bifurcation’ (Kaufer 1997: 94) in ‘victims’ en ‘confederates’ heeft zich ook in de werkelijkheid voorgedaan en verklaart de commotie die *Ali le Magnifique* veroorzaakte (cf. Douin 2001, Léger 2003: 182, Le Naire 2001, Sénéchal 2001 en Smaïl 2001b). Hierin vinden we een laatste parallel met *Le Rouge et le Noir*. Henri Beyle die onder de naam Stendhal het personage Julien Sorel schiep, werd van immoraliteit beschuldigd en hij droeg zijn volgende roman, *La Chartreuse de Parme*, dan ook op aan ‘the happy few’ – de weinige tijdgenoten die zagen dat hij gelijk had. Tegenwoordig wordt Stendhal juist gewaardeerd om het genadeloze tijdsbeeld dat hij schetste. Mogelijkerwijs leest een volgende generatie om dezelfde reden het werk van Léger/Smaïl.

Bibliografie

Amossy, Ruth, ‘L’éthos au carrefour des disciplines: rhétorique, pragmatique, sociologie des champs’, in: Amossy, Ruth (red.), *Images de soi dans le discours. La construction de l’éthos*, Parijs: Delachaux et Niestlé, 1999, 126-154.

Begag, Azouz, Abdellatif Chaouite, *Écart d'identité*, Parijs: Éditions du Seuil, Coll. Point-Virgule, 1990.

Bonn, Charles, 'Postcolonialisme et reconnaissance littéraire des textes francophones émergents: l'exemple de la littérature maghrébine et de la littérature issue de l'immigration', in: Bessière, Jean, Jean-Marc Moura, *Littératures postcoloniales et francophonie. Conférences du séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle*, Parijs: Honoré Champion, 2001, 27-42.

Camijn, Jan, *La Guerre silencieuse du racisme. Une étude de l'intertextualité et de l'ironie dans Vivre me tue*, Amsterdam, 2003, niet-gepubliceerde doctoraalscriptie.

Debord, Guy, *La Société du Spectacle*, Parijs: Gallimard, Coll. Folio, 1992.

Douin, Jean-Luc, 'La cabale contre Paul Smaïl', in: *Le Monde des livres*, 1 maart 2001, <http://www.france-mail-forum.de/fmf22/lit/22douin.html>.

Fili, Touriya, 'Paroles déplacées et stratégies discursives', 2003, <http://www.limag.refer.org/Textes/CollYon2003/Fili.htm>.

Hargreaves, Alex, 'Beur fiction: Voices from the Immigrant Community in France', in: *The French Review* 62-4 (1989), 661-668.

Harzoune, Moustafa, 'Littérature: les chausse-trapes de l'intégration', in: *Hommes et Migration* 1231, 2001a, <http://www.adri.fr/hm/articles/1231/1231a.html>.

Harzoune, Moustafa, 'Littérature: les chausse-trapes de l'intégration', in: *Hommes et Migration* 1231, 2001b, <http://www.adri.fr/hm/articles/1231/1231b.html>.

Ireland, Susan, 'Les Banlieues de l'Identité: Urban Geography and Immigrant Identities', in: Norman, Buford (red.), *French Literature in/and the City. French Literature Series XXIV*, Amsterdam/New York: Rodopi, 1997, 171-188.

Kaufer, David, 'Irony and Rhetorical Strategy', in: *Philosophy and Rhetoric*, vol. 10, no. 2 (1977), 90-110.

Laronde, Michel, *Autour du roman beur. Immigration et identité*, Parijs: L'Harmattan, 1993.

Laronde, Michel, 'Prise de parole du roman de la post-colonialité en France: vers une sociocritique du canon littéraire', in: Freeman, Henry G. (red.), *Beginnings in French Literature. French Literature Series XXIX*, Amsterdam/New York: Rodopi, 2002, 169-180.

Léger, Jack-Alain, *On en est là*, Parijs: Éditions Denoël, 2003.

Le Naire, Olivier, 'Le cache-cache de Smaïl', in: *L'Express Livres*, 11 januari 2001, <http://livres.lexpress.fr/critique.asp/idC=2059/idTC=3/idR=9/idG=3>.

Maingueneau, Dominique, 'Ethos, scénographie, incorporation', in: Amossy, Ruth (red), *Images de soi dans le discours. La construction de l'éthos*, Parijs: Delachaux et Niestlé, 1999, 75-100.

Moura, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Parijs: Presses Universitaires de France, 1999.

Sénéchal, Didier, 'Ali le Magnifique', in: *Lire*, februari 2001, <http://www.lire.fr/critique.asp/idC=39047&idTC=3&idR=218&idG=3>.

Smaïl, Paul, *Vivre me tue*, Parijs: Éditions J'ai lu, 1997.

Smaïl, Paul, *Leven doodt mij*, Antwerpen /Amsterdam: Manteau/Ambo, 1998a.

Smaïl, Paul, *Casa, la casa*, Parijs: Éditions Balland, 1998b.

Smaïl, Paul, *La Passion selon moi*, Parijs: Éditions J'ai lu, 1999.

Smaïl, Paul, *Ali le Magnifique*, Parijs: Éditions Denoël, 2001a.

Smaïl, Paul, 'Ali le Magnifique. Chronique d'une tentative de censure déjouée', in: *L'Infini*, 73, 2001b, 82-85.

Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Parijs: Garnier-Flammarion, 1964.

Marjolein van Tooren (1961) is als universitair docent Franse Letterkunde verbonden aan de Vrije Universiteit Amsterdam. In 1998 promoveerde zij op een onderzoek naar de effecten van strategische posities in de korte verhalen van Emile Zola. Momenteel houdt zij zich bezig met migrantenliteratuur, intermedialiteit (illustraties, schildersroman) en het vroege werk van Zola.