

La préface du nègre de Kamel Daoud : une écriture de rupture et d'engagement

Yamina BAH ⁽¹⁾

Introduction

Dès les années 1990 à nos jours, les hommes de lettres qui viennent à l'écriture dans l'espace littéraire maghrébin et algérien se cherchent et cherchent par là même à amorcer une forme de soulèvement de l'écriture confrontée à des impératifs spécifiques en ce début du 21^{ème} siècle. Les productions maghrébines contemporaines d'expression française répondent au projet d'un affranchissement total qui paraît l'instrument incontournable pour dénoncer un temps, un siècle, une situation sociale peu normative car déroutante. Marqué par une ambition insurrectionnelle, le texte maghrébin veut vivre sa propre révolution esthétique scripturaire en dé - liaison avec le code européen hérité. L'écrivain algérien Kamel Daoud se place en marge des codes conventionnels, il n'hésite pas à secouer les formes obsolètes et les procédés désuets en matière de création. Son objectif est de défricher de nouveaux modes opératoires et de réaliser des expériences poétiques inédites. Il fait partie de ces écrivains qui submergent la scène littéraire maghrébine dans une perspective de détachement et d'innovation.

Dès lors, le champ textuel s'adonne volontiers au désordre, à l'incohérence et à la violence en récusant toute forme d'esthétique rationnelle. L'écriture est alors en crise, habitée par des fractures et objet de dé- lire. Telle est la dynamique propre à *La Préface du nègre* recueil de nouvelles (2008) mettant en scène des personnages qui cherchent tous leurs voies égarées dans le monde actuel en menant une quête désespérée. Ils sont conscients de leur identité sauf qu'ils ne peuvent encore conférer un sens à leur vécu ou à leur avenir.

Composé de quatre nouvelles saisissantes : « L'Ami d'Athènes », « Gibril au Kérosène », *La Préface du nègre* et « L'Arabe et le vaste pays de Ô », l'œuvre fait de la transgression la pierre angulaire de son édifice textuel, à travers l'agencement de formes fragmentées et de structures

⁽¹⁾ Université Oran 2, 31 000, Oran, Algérie.

hétéroclites qui ébranlent l'homogénéité et l'uniformité du texte. Le lecteur semble manifestement dérouté car en phase avec une esthétique de la décousure et de la frustration même, qui ne manque pas d'enfreindre le « déjà fait » en multipliant les entorses et les infractions aux normes partagées. Une démarche qui s'inscrit indéniablement dans une isotopie de la marge et qui génère des effets de démantèlement et de dissémination au sein de l'espace textuel confectionné. La narration se veut fragmentaire et le discours aussi corrosif que frondeur.

Quant aux sujets de l'action, il faut dire que leur configuration textuelle déroge en tout point au profil du héros conformiste. Autant de constats qui nous amènent à nous poser les questions suivantes :

Quels sont donc ces procédés scripturaux ou esthétiques distanciés, déployés par l'écriture de l'affranchissement dans l'œuvre de K. Daoud ? Quel processus sous-tend l'articulation du contre-discours social émis ? Quels sont les jeux et les enjeux d'un tel éclatement textuel ?

A dessein de répondre au questionnement posé, nous procéderons au moyen de travaux, outils méthodologiques et grilles d'analyse qui correspondent à la nature du corpus et semblent à même de fournir quelques éléments de réponse à notre problématique. Dès lors, nous organisons notre analyse autour des axes pertinents suivants :

1. La composante narrative du texte : le fragment comme procédé.
2. La composante discursive : le texte comme espace de dénonciation.
3. Ecart et éclatement : enjeux et finalité d'un choix esthétique iconoclaste.

Notre finalité dans le présent article est bien de saisir les tenants et les aboutissants d'une démarche scripturaire « non conforme au type » dans ses configurations narratives et discursives décousues voire disséminées. Notre finalité étant de démontrer au terme de l'analyse menée que l'œuvre de Daoud verse dans l'anticonformisme et le subversif non seulement pour désamorcer les clichés mais aussi pour amorcer une révolution esthétique et par là même social, ontologique et idéologique.

La composante narrative du texte : le fragment comme procédé

Les Marginaux : profil et quête des « anti-héros »

Kamel Daoud déploie une stratégie d'écriture du personnage qui ne concorde point avec l'esthétique conventionnelle. En effet, le héros positif tant prôné par la tradition s'estompe car désacralisé pour laisser place à une figure déséquilibrée. Le récit procède manifestement à la démythification du héros classique, provoquant la destruction du mythe identitaire. Quels portraits les récits dressent-ils de ces personnages, qui les isolent tant des figures typiques de la fiction ? « L'Arabe et le vaste pays de Ô » est une nouvelle particulièrement représentative de la marginalité dont fait preuve la

figure du héros. Le récit met au premier plan un personnage peint comme étant brun, d'à peine 33 ans, maigre avec des yeux vifs, doux. C'est un Arabe qui se retrouve seul sur une île déserte après avoir, à priori, chuté d'un avion. C'est un sujet anonyme se manifestant à travers l'unique instance personnelle (Je). Toutefois, il s'attribue le surnom de « Vendredi ». La fiction brosse le portrait d'un être non croyant qui a perdu la foi en Dieu et en la Création :

« Je faisais face au même problème, la bouche ouverte sur des prières qui ne me convainquaient plus, seul parmi une foule qui ne remarquait pas mon silence. (...) Je vis dans un pays qui se lève et se couche en criant "Ô !" là où moi je fais semblant de crier avec les autres » (*La Préface du nègre*, Kamel Daoud, 2008, p. 106).

L'anti-sujet est éloigné de toute croyance religieuse, en soif d'indépendance profonde et de détachement. Quand il évoque son impiété, le ton se fait virulent et le discours frôle quasiment le blasphème. De plus, cet être marginal emploie souvent un langage trivial et licencieux, ce qui ne manque de gêner le récepteur. Au surplus, l'individu a renoncé à tout lien social et subsiste dans un espace d'enfermement, vivant comme sur une « île ». Celle-ci n'est qu'une image métaphorique renvoyant à l'isolement du sujet et l'absence de rapport avec autrui. En ce sens, la chute de l'avion est elle aussi une métaphore qui traduit la déliaison avec dieu ou la religion d'où la projection sur l'île inconnue d'un être agité, « dispersé ». Roland Barthes (1973, p. 146) écrit :

« Lorsque nous parlons aujourd'hui d'un Sujet divisé, ce n'est nullement pour reconnaître ses contradictions simples, ses doubles postulations, etc. ; c'est une diffraction qui est visée, un éparpillement dans le jeté duquel il ne reste plus ni noyau principal ni structure de sens : je ne suis pas contradictoire, je suis dispersé ».

Dans cette perspective, la désarticulation de l'être ne porte pas uniquement sur les constituants internes, mais aussi sur la relation au monde où elle s'effectue comme rupture radicale. Par ailleurs, le seul vœu du sujet est de crier au monde entier son droit à la liberté, celle de choisir sa vie et son devenir, délivré de tout engagement social, moral ou religieux :

« L'histoire peut se terminer sur le spectacle d'un Arabe sauvage, assis sur le sable, regardant la mer, propriétaire d'une île qui ne lui sert à rien. Une sorte de Hay Ibn Yakdane, dont le but n'est ni le pain et les outils comme Robinson, ni l'illumination ou la démonstration comme Avicenne. Seulement la Liberté, celle de choisir » (*La Préface du nègre*, Kamel Daoud, 2008, p. 151).

À la fois protagoniste et antagoniste des faits, le personnage de la marge se bat contre un ennemi qui n'est autre que lui. Sa quête demeure, au surplus, inaboutie car dépourvue de la phase de reconstruction symbolique. Dans « Gibril au Kérosène », il n'est plus question d'un personnage anéanti mais bel et bien d'un héros positif aux valeurs bien fondées. Le militaire aviateur enchaîne la création d'« Anges », c'est-à-dire d'avions. Son invention est rejetée de tous, personne ne croit en sa capacité de voler, nul n'ose lui accorder de l'intérêt. L'avion décolle et plane alors que le peuple est rivé sur son sol. Il n'élève même pas les yeux vers les airs et ne cherche point à se détourner de l'histoire d'une terre reconquise. Le militaire se fait alors le « prophète abandonné », incompris, écarté, qui tente inexorablement de guider son peuple vers un avenir meilleur :

« Je me contente de rester debout, dans la longue tradition du devoir, et d'attendre que cette nation règle sa montre sur la mienne pour que l'on puisse enfin se dire quelque chose. (...) Je vais peut-être continuer à fabriquer des avions. Ou peut-être pas. Je ne sais plus si je vais pouvoir arrêter de le faire un jour» (*La Préface du nègre*, Kamel Daoud, 2008, p. 48).

Le vol de l'avion se veut être la métaphore du détachement du passé et la quête du présent et du futur. Le héros s'affiche comme un « marginal », mais non au sens négatif du terme : la société ne partage pas ses idées révolutionnaires et le place de facto à l'écart parce qu'elle ne croit plus en ses héros d'aujourd'hui. Le personnage apparaît quelque part comme un visionnaire au profil prophétique qui s'acharne à faire entendre raison à un peuple arriéré, rétrograde :

« J'ai cette impression presque honteuse à notre époque d'être un prophète que le ridicule tuera tôt ou tard, ou les enfants mal élevés qui jettent des pierres, ou les chiens sans maîtres» (*La Préface du nègre*, Kamel Daoud, 2008, p. 33).

Paradoxalement, l'anti-sujet en conflit avec soi et avec les autres, est choisi par Daoud comme le porte-voix du peuple. En fin de compte, le marginal s'affiche comme le défenseur des droits de l'homme, son but n'est autre que de se redresser et à fortiori de rétablir la situation calamiteuse de sa société en crise.

Nonobstant, le parcours du personnage se veut inabouti, même dysphorique puisque le récit de la quête nous livre en fin de compte un périple tronqué et une posture héroïque défaillante. Aucune reconstruction n'est entrevue et le sujet demeure réfractaire à toute forme de sociabilité.

Au plan de l'onomastique, Presque aucune désignation nominale n'est repérée, très peu de descriptions physiques qui ne s'avèrent que laconiques, les portraits rudimentaires, du coup, l'anonymat plane. Dès lors, la première personne du singulier acquiert une certaine intensité qui la promet en qualité de personnage à part entière et non simple embrayeur de la

narration¹. Selon la théorie de Barthes (1970) exposée dans « S / Z Essais », le personnage-narrateur qui s'exprime par un (Je) n'a pas besoin de dénomination car ce pronom personnel lui est tout de suite accordé comme nom.

Il nous faudrait admettre que l'indétermination nominale tout autant que l'absence de référence ou de caractérisation du sujet ont pour effet immédiat d'annihiler toute ressemblance avec le réel. L'illusion référentielle qu'est censé assurer le paradigme dénominateur, se trouve ébranlée du fait même de cette remise en question du critère nominal. Il s'agit bien là d'une procédure subversive qui va à l'encontre des conventions réalistes de la fiction.

Les systèmes spatio-temporels : entre opacité et discontinuité

Une spatialité en mal d'uniformité

Dans la nouvelle « L'Ami d'Athènes », l'action se déroule dans un « stade ». Rappelons que l'histoire tourne autour d'un coureur de fond marathonnien qui mène une course sur la piste rouge d'un stade. Notons qu'il n'est point question pour le texte de présenter les catégories locatives comme l'entend la tradition. En fait, le coureur évolue sur une piste d'un autre temps. Les espaces d'hier et d'aujourd'hui s'entremêlent. Le point de départ et le point d'arrivée fusionnent pour donner lieu à un cercle qui commence en 1962 et finit en 1962.

La nouvelle se veut parabolique, l'espace métaphorique puisque le stade représente un lieu de forme circulaire où l'athlète ne fait que tourner en rond à l'image des milliers d'algériens qui tournent en rond depuis 1962. Ils sont comme aspirés par une boucle, un cercle vicieux. Ici, le stade est un espace doté d'une grande portée symbolique : ayant franchi la ligne d'arrivée, le coureur persiste dans sa lancée, avançant pour ne jamais s'arrêter. Les algériens en font de même : ils n'arrivent pas à franchir la ligne de la délivrance, de l'issue tant escomptée. L'athlète sort du stade et traverse aussitôt « la ville » en courant pour atteindre « le village olympique », « les autoroutes » jusqu'à dépasser « les frontières » qui séparent l'Algérie des pays voisins :

« ... Même en étant arrivé, je savais que la course n'était pas encore finie et que je devais encore courir. Je suis sorti donc du stade en courant, je suis sorti de la ville en courant... J'ai quitté le village olympique en courant au même rythme enfin exact ... J'ai enjambé les haies des autoroutes, les parkings de

¹ En évoquant l'absence de paradigme nominal du sujet dans un récit, Philippe Vilain s'interroge comme suit : « Ne pas nommer sa première personne n'est-elle pas une façon de se nommer par défaut ? », dans « L'Autofiction en théorie », suivi de Deux Entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune ; Les Éditions de La Transparence ; Essais d'esthétique ; Collection « Cf. », Septembre 2009, p. 70.

voitures, les dernières portières, puis j'ai dépassé les postes frontières et j'ai couru. Éperdu » (*La Préface du nègre*, Kamel Daoud, 2008, p. 29).

Il faudrait signaler que les espaces cités ci-dessus (ville-village-autoroutes, etc.) sont dénués de toute topographie nettement identifiable et demeurent enrobés d'indétermination. Sauf que l'imprécision ou bien l'opacité est dans ce cas dûment fondée car elle installe une transition qui bascule du subjectivisme initial vers un objectivisme. Le texte aurait pu circonscrire les faits par rapport à une région ou une ville bien définie. En revanche, ne pas nommer le lieu est un procédé habile pour transmettre une parole performative au peuple visé.

Ainsi, la représentation de cet espace manifestement « binaire » est-elle bâtie sur une dualité essentielle : le cadre fictionnel comprend l'espace du stade dont la dimension métaphorique consacre son aspect labyrinthique de réclusion et de quête interminable. En revanche, l'espace du monde extérieur émerge et s'affiche comme celui de l'évasion et de l'ailleurs absolu. Le manque de qualifications affecte l'effet de réel qui s'en trouve estompé.

Dans « Gibril au Kérosène », le lecteur est informé d'emblée que le héros de la diégèse se trouve dans « une grande salle d'exposition » dans une « foire internationale » à Alger. Il s'agit d'une exposition consacrée à l'aviation. L'espace de la salle d'exposition est comparé, de par son immensité à la « Création ». Toutefois, celle-ci s'avère nécessaire car pauvre et étriquée : le texte n'offre pas de descriptions détaillées correspondant au contexte spatial de déroulement des actions, ce qui dérouté le lecteur qui peine à se projeter dans un tel monde fictionnel chaotique :

« Ici, sous la haute toiture de la grande salle d'exposition, je ne suis pas sur mon territoire. (...) J'ai suspendu au-dessus de ma tête une banderole rendant hommage au pays et j'ai planté tout près de mon stand le drapeau comme l'aurait fait un cosmonaute sur la lune » (*La Préface du nègre*, Kamel Daoud, 2008, p. 36).

Au cœur de l'opacité descriptive qui règne en maître, voici quelques segments lapidaires d'une description en fragments : la salle d'exposition est caractérisée par sa haute toiture ; le stand du militaire affiche une banderole et un drapeau brandis en hommage à la nation.

La spatialité est ainsi marquée par une forte opacité et est étroitement liée à une isotopie de la négativité. La référencialité est à cet effet bouleversée. La crédibilité de l'histoire est atteinte en raison du manque de références dénotatives au monde extratextuel. En effet, le narrateur donne à voir un espace non nommé mais doté d'un fort potentiel symbolique qui laisse le récepteur le deviner, à savoir l'Algérie d'aujourd'hui. La précision n'est pas de mise mais la suggestion est d'actualité.

Lorsque le sujet évoque le « pays », celui-ci est dépouillé de renvoi direct au domaine du « hors-texte », nonobstant l'espace en question est dépeint selon une optique corrosive via un discours véhément et satirique. Le pays tel qu'il est vu et ressenti par le sujet, est en perte de lui-même, en proie à un passé qui leste encore le présent. Un regard dépréciatif qui ne manque pas d'accentuer la teneur acerbe des propos tenus par le personnage.

Qu'en est-il de la temporalité ? Comment se construit-elle dans un espace disloqué fondé sur la binarité et l'opacité ?

Vers une esthétique du discontinu

Le recueil se prête à une construction temporelle subversive aux structures fracturées. Dans « L'Ami d'Athènes », le coureur participe à un marathon organisé à Athènes à l'occasion de « la célébration d'une fête nationale ». Telle est l'unique référence temporelle présente dans la nouvelle. Aucune date, aucune autre indication précise n'est perceptible, comme si la notion de Temps en dates ou en chiffres n'était guère importante, l'essentiel étant la dynamique que suit ce même temps dans le récit. En effet, le héros court sur la piste rouge en forme circulaire du stade, sa course s'apparente fortement à une fuite qui n'a ni ligne de départ, ni d'arrivée. Le personnage est toutefois vite rattrapé par sa mémoire qui n'en finit pas de le hanter :

« C'est dire que tout était contre moi et surtout le poids de ma mémoire. J'étais un coureur de fond et tous les coureurs de fond savent généralement qu'ils sont seuls à courir mais dix mille à parler en même temps en ces moments où tout remonte à la surface, même ce qui ne vous concerne pas, la vie des autres ..., les grandes questions qui n'ont pas de portes et les rêves qui traînent par terre » (*La Préface du nègre*, Kamel Daoud, 2008, p. 14-15).

Le personnage fuit une mémoire obsédante, désordonnée qui l'empêche d'avancer dans sa reconstruction. La formule « je me souviens » installe le sujet, malgré lui, dans une réminiscence tonitruante. Dès lors, des souvenirs jaillissent en bribes, éparpillés comme autant de fardeaux qu'une mémoire capricieuse déterre sans ordre particulier. Le texte opte alors pour le déconstruit et le discontinu ; les épisodes s'imbriquent et se chevauchent comme des séquences morcelées et variées dans leur contenu. Une telle poésie donne à voir une sorte de collage/montage de données divergentes à l'origine de l'hétérogénéité perceptible dans le récit.

Le recours à la forme fragmentaire a pour effet d'engendrer des particules de sens éparses, sans les organiser toutefois de manière cohésive et harmonieuse en une totalité signifiante. Blanckeman évoque en ces termes l'esthétique du fragment dans son ouvrage « Les Récits indécidables » :

« Le fragment met en relief l'expression de l'événement, existentiel, fictionnel, mental, dans son surgissement abrupt, son absence de sens initial, son hors champ causal. Il substitue à l'idée de récit unitaire celle de récit pluriel procédant par juxtaposition hasardeuse. (...) Le procédé de la juxtaposition aléatoire décape la référence, écarte la révérence, selon un axe de prédilection qui vise à faire voisiner l'éparse ». (Blanckeman, 2000, p. 197)

De plus, l'évolution du parcours narratif est faite au pas de course. Elle est menée à une allure grandissante, sans pauses, où la ponctuation s'évapore au rythme d'une course langagière.

En somme, l'absence de références temporelles couvre la texture d'une généralité assez préméditée. Les ruptures continues subvertissent toute perspective cohésive.

Dans « Gibrîl au Kérosène », le tissu narratif s'avère encore une fois pauvre en indicateurs temporels. Les faits et les actions sont énoncés sans aucun ancrage temporel. Ce n'est que vers le dénouement du récit qu'est révélé le premier indice de temps, de manière plus ou moins explicite :

« La télévision nationale ne me consacra pas plus de trente secondes, montre en main, au journal télévisé. Casé entre la météo et la couverture de la campagne pour le référendum mené par la moitié du pays, pour convaincre l'autre moitié que personne n'est mort en dix ans de guerre absurde » (*La Préface du nègre*, Kamel Daoud, 2008, p. 45).

Lorsque le militaire expose l'avion construit à la foire internationale d'Alger, la télévision algérienne lui consacre un bref reportage pour présenter son invention au grand public. Le reportage est diffusé en amont, avant la couverture de la campagne conduite pour le référendum organisé à l'aube du XXI^{ème} siècle en Algérie pour rétablir la paix suite aux horreurs de la décennie noire. Le cadre temporel demeure cependant recouvert d'imprécision. Encore une fois chez Daoud, le texte ne semble pas soucieux de dresser le cadre temporel immédiat de l'histoire et encore moins de l'explicitier.

A l'opposé de la transparence du récit classique, l'œuvre de Daoud plonge le lecteur dans un état de désorientation complète : il se voit attribué le soin de reconstituer le « puzzle » textuel que lui offre l'auteur et de réunifier un ensemble hybride. La construction textuelle complexe incite le lecteur à partir dans une conquête du sens, une recherche de la signification afin d'en reconstruire le contenu sémantique. Il est ainsi amené à forger des liens associatifs entre les données les plus contradictoires car l'esprit du lecteur est avant tout préoccupé par la création du sens, comme l'entend Julien Gracq. Ce dernier, dans « Lettrines », met en valeur l'intérêt du discontinu dans la production littéraire :

« On se préoccupe toujours trop dans le roman de la cohérence, des transitions. La fonction de l'esprit est (...) d'enfanter à l'infini des passages plausibles d'une forme à une autre. C'est un "liant" inépuisable. (...) l'esprit fabrique du cohérent "à perte de vue" ». (Baudelle, 2007, p. 36)

La composante discursive : le texte comme espace de dénonciation

La dénonciation de la situation sociale critique s'établit comme un acte langagier situé dans la marge. Cette rupture prend forme à travers les propos des personnages évoluant dans un contexte lui-même désagrégé. C'est ce qui apparaît effectivement dans « *La Préface du nègre* » où se développe un discours acerbe qui décrit une société postcoloniale désorientée du fait qu'elle ne parvient plus à se détourner du passé et regarder vers l'avenir : le peuple n'arrive pas à relever les défis que lui impose la réédification du pays après le départ des colons. La modernité est alors hors perspectives de même que le présent figé. Seul importe pour la nation, le passé glorifié à outrance et la mémoire collective d'une guerre révolue mais non encore dépassée. Les personnages s'affichent contestataires et laissent transparaître une colère immense à l'égard du peuple algérien :

« Ce peuple était creux de l'intérieur depuis trop longtemps et vivait sous terre à force d'aimer ses racines et d'en parler sans cesse. (...) Je suis presque une blague ou un clown pour ce peuple qui ne fait plus, désormais, que rire de ses héros pour mieux se moquer d'une époque où il cru en eux comme un enfant » (*La Préface du nègre*, Kamel Daoud, 2008, p. 47).

« Les lâches ! Il y a des peuples qui méritent leurs Pharaons à force de n'attendre du ciel que la table bien garnie ou le coup de cravache » (*La Préface du nègre*, Kamel Daoud, 2008, p. 47-48).

Dans

« Gibril au Kérosène », le sujet-narrant entame son récit par une formule décapante au ton ironique : « J'ai dépassé donc l'âge idéal pour les grosses révélations et pourtant je viens d'en avoir une: ce peuple est plus petit vu de près que vu du ciel ». (33)

Le ton est donné : la petitesse du peuple algérien est frappante, son état ahurissant, son quotidien déchiré et son consentement à l'inactivité le réduit presque à l'inexistence. C'est avec un fort sarcasme que le sujet s'attaque au peuple algérien ; son discours se veut être aussi incisif que dérisoire. Ce discours véhément a pour but de dénoncer la situation calamiteuse d'un peuple rétrograde, en retard sur son temps. Le lexique convoqué est très révélateur : le héros exprime en termes de « disparition » ou « dispersion » l'état actuel d'une nation presque inexistante car obnubilée par des nullités. D'où le constat amer établi :

« C'est donc ce peuple qui ne fonctionne pas. Il ne croit pas aux miracles. On y devient plus célèbre lorsqu'on tombe que lorsqu'on décolle. Je ne sais pas d'où ça vient. Peut-être, sûrement, du passé. Nous avons été tellement écrasés que le jour où nous nous sommes levés notre échine est restée courbée. Peut-être aussi que nous sommes allés si loin dans l'héroïsme en combattant les envahisseurs, que nous sommes tombés dans l'ennui et la banalité. (...) Aucun Algérien ne peut admirer un autre sans se sentir le dindon d'une farce. Oui, mais voilà, laquelle ? » (*La Préface du nègre*, Kamel Daoud, 2008, p. 39).

Le peuple est encore obsédé par l'effet « d'une première balle de novembre » qui a libéré l'hier mais figé, en revanche, l'actuel et le lendemain. C'est l'image d'une nation qui a tellement glorifié ses héros d'antan qu'elle n'arrive plus à s'en détourner et à croire en ceux d'aujourd'hui lesquels sont rabaissés et lésés, ne récoltant que l'indifférence totale. Dès lors, l'issue n'est autre que la fuite ; l'être ne peut plus progresser puisqu'il ne croit plus en rien, sauf en son passé. L'algérien a perdu tout espoir en lui et en ses confrères. L'héroïsme d'autrefois a laissé place à l'ennui et au laisser-aller. Chacun est convaincu que le pays ne peut se construire en raison du passé qui a tout dévoré et dévasté. Pour lui, il est quasi impossible d'écrire une histoire présente parce que l'Histoire des hommes s'est élevée au rang de culte ; une Histoire qui ne finit pas de hanter l'algérien lui ôtant toute possibilité d'évoluer.

Dans cette optique, Derrida pose dans ses travaux la question de « l'impossible héritage » : chaque peuple quel qu'il soit hérite de son Histoire. S'il réfute l'hier et se tourne essentiellement vers le présent, il y a alors cette possibilité qu'il devienne un peuple sans mémoire, sans vécu. C'est radicalement le contraire de cette thèse que développe Daoud dans ses écrits : si le peuple s'accroche à sa mémoire au détriment de l'actuel, il est alors possible qu'il s'enfouisse irréversiblement dans le passé et enterre à jamais son présent. Miliani Hadj (2012, p. 6) écrit à cet égard :

« L'Histoire peut être contestée comme mode de référence par sa prétention à valoriser le collectif au détriment de l'individuel. C'est le procédé de la dés-historicisation que l'on voit en acte dans l'œuvre de K. Daoud, qui semble être à la recherche d'une essence des choses et des êtres ».

C'est un véritable discours opposant pris en charge par le locuteur dénonciateur de l'actualité macabre d'une Algérie dont la révolution a mené au vide. La jeune génération actuelle est comme dominée, opprimée par des ancêtres qui ne veulent céder le flambeau à la postérité. Tel est l'état trouble et sordide d'un peuple qui est toujours en quête de délivrance et de détachement même un demi-siècle après son « Indépendance ».

L'énonciation d'un « contre-discours » revêt une dimension didactique amorcée par le projet de transmission d'une instruction. Ceci donne l'impression que l'ensemble du dire critique ne vise en fin de compte que la diffusion de quelque enseignement sérieux.

En somme, l'œuvre de Daoud fait subir à l'Histoire un traitement subversif. Il s'agit pour l'auteur de destituer l'Histoire comme mode de référence permanent. C'est alors qu'entre en acte le procédé de la déshistoricisation qui fait échec aux projets conventionnels de représentation historique dans la mesure où il opère la déconstruction de toute référentialité : les faits font l'objet d'une déréalisation qui incite à reconsidérer le phénomène historique.

Ecart et éclatement : enjeux et finalité d'un choix esthétique iconoclaste

La fiction de Daoud nous convie à révéler les traces de l'éclatement textuel à travers les procédés d'agencement narratif et discursif. Cela suppose que la texture narrative repose sur l'intégration/installation d'éléments hétérogènes, discordants, constitués en réseau dialogique, intertextuel et/ou transtextuel pour entrer en correspondance dans une mécanique de dissémination et de démesure. Le lecteur, pour sa part, ne demeure guère insensible face à ces structures langagières fracturées. Il se trouve décontenancé par la traque de procédés d'écriture distancées responsables de la désarticulation de l'ossature textuelle devenue complexe.

D'ailleurs, interrogé sur l'activité d'écriture, Kamel Daoud répond en affirmant que la création d'un roman ou d'une nouvelle est « un exercice de débordement ».² Ceci prouve sans conteste que l'auteur marque sa production du sceau de l'excès et de l'intempérance. Il inscrit son écriture dans le champ de la transgression sous toutes ses facettes. Le projet de l'écrivain est à mille lieux de se confiner dans un registre exclusivement esthétique, mais se veut être ontologique, social, idéologique et autre. Telle est la dynamique propre à l'auteur et à son œuvre dont le discours est préoccupé par le présent dramatique et l'actualité mordante. La rupture apparaît alors comme clé de voûte d'un remaniement imminent et la contestation se traduit comme parole performative.

Daoud rejoint cette file d'écrivains inscrits dans ce qui est convenu d'appeler « le Nouveau Roman Algérien » (Tebbani, 2008, p. 26) ; ils opèrent des choix esthétiques, introduisent des structures inédites et pervertissent le discours travaillé à l'excès. Berthelot évoque dans un article les fictions transgressives et en explique le mécanisme de déploiement en contexte d'écriture :

² Interview réalisé avec Kamel Daoud : http://Clicnet.swarthmore.edu/kamel_Daoud/virtuel/écriture.html
Le 03-05-2008.

« Ce qui caractérise le mieux les fictions transgressives reste peut-être le fait qu'elles procèdent à une triple violation de la réalité en place : D'abord, en jouant sur le rapport réel / imaginaire, donc en introduisant dans le récit des éléments qui font éclater le monde où nous vivons. Ensuite en jouant sur le rapport réalité/fiction, donc en construisant le récit par des mises en abyme qui soulignent sa nature fictionnelle. Enfin, en transgressant les frontières qui enferment la littérature dans un genre préétabli, quel qu'il soit » (Bertholot, 2004, p. 356-357).

En définitive, l'écriture de Daoud peut être qualifiée d' « écriture de l'errance » en ce sens où elle se cherche encore dans un contexte socio-historique complexe. Toutefois, elle n'arrive pas à se remanier du fait que son ancrage même social est lui aussi aux prises avec ses failles. Pour conclure, la transgression en matière d'écriture demeure étroitement rattachée à une littérature du renversement et de la dissidence. La rupture esthétique va de pair avec une mutation d'ordre social, idéologique, historique et politique.