



**Université d'Oran 2 Mohamed Ben Ahmed
Faculté des Langues Étrangères
Département de Français**

THESE

**Pour l'obtention du diplôme de Doctorat
Français LMD**

**Spécialité : Langue française et littératures francophones
Option : sciences des textes littéraires**

**Intitulé : L'écriture de la subversion dans l'œuvre littéraire
de Kamel Daoud.**

Présentée et Soutenue publiquement par : BAHY Yamina

Devant le jury composé de :

1. Mebarki Belkacem	Professeur	Université d'Oran 2	Président
2. Ghellal Abdelkader	Professeur	Université d'Oran 2	Rapporteur
3. Bendjelid Faouzia	Professeur	Université d'Oran 2	Examinatrice
4. Benhaimouda Miloud	MCA	Université de Mostaganem	Examineur
5. Fatmi Saad Edine	MCA	Université de Mascara	Examineur
6. Bouterfas Belabbas	MCA	Université de Aïn Témouchent	Examineur

Année universitaire : 2015- 2016.

À tous ceux que j'aime et qui m'aiment

Remerciements :

Dans cet espace privilégié, je tiens à adresser ma profonde reconnaissance à mon directeur de recherche, M. Ghellal Abdelkader, qui m'a orientée et éclairée dans mon entreprise en m'initiant à l'écriture et à la recherche scientifique. Faisant preuve de disponibilité et d'écoute, il a constamment accueilli mon travail avec la plus haute bienveillance.

Qu'il me soit permis de remercier tout particulièrement les membres du jury, professeurs émérites qui ont accepté de lire et d'évaluer ce travail.

Qu'il me soit également permis de manifester ma profonde gratitude et mes remerciements les plus distingués à mes parents et mes proches, pour leur soutien moral, leur patience et leurs conseils qui m'ont été d'un apport considérable.

Je n'oublierai pas le professeur Bendjelid Faouzia pour son immense amabilité, ses enseignements et ses précieux encouragements.

Introduction générale :

L'histoire littéraire témoigne, tout au long de son évolution, de multiples turbulences et bouleversements qui bousculent les fondements de la pensée littéraire et ses perspectives. Soumise aux pressions historiques, sociales, politiques ou encore idéologiques, l'écriture change, ses procédés et techniques font l'objet d'une remise en question constante. Dès lors, l'entreprise se voit contrainte de renouveler ses desseins et ses procédures.

La sphère littéraire maghrébine contemporaine de graphie française, en général, et algérienne en particulier, est enrichie de productions situées dans la distanciation et la transgression des codes narratifs et génériques normalisés. C'est une véritable floraison d'œuvres ancrées dans l'imaginaire ancestral maghrébin, et qui se caractérisent par le déploiement d'une esthétique iconoclaste correspondant à un nouveau type de récit et donc à un nouveau type de lecteur.

Nous nous proposons dans ce projet de thèse d'interroger l'écriture de la subversion dans l'œuvre littéraire de Kamel Daoud¹. Notre investigation des textes de l'écrivain a commencé à prendre forme il y a déjà quelques temps. Le point de départ étant notre mémoire de master, un travail qui portait sur l'analyse de la transgression comme moteur de l'écriture dans « *La Fable du nain* » de Daoud. Nous avons pu déchiffrer les diverses stratégies déployées par l'écriture pour rompre avec le conformisme traditionnel, leur fonctionnement en contexte fictionnel et les enjeux placés en ligne de mire. Ce travail a donc représenté une première étape dans notre projet de thèse.

De plus en plus interloqué par les écrits peu coutumiers de cet auteur, par ses fictions qui dérangent, par sa poétique hors nature, il nous a semblé intéressant de regarder de plus près ces autres textes dans la perspective de démêler les codes d'une poétique singulière et de la relier à son contexte socio- culturel et historique d'émergence. Notre objectif étant de discerner la manière dont Daoud fait de l'écriture l'art de la remise en question.

¹ **Kamel Daoud** est né le 17 Juin 1970 à Mostaganem. C'est un romancier, chroniqueur et journaliste algérien d'expression française. Il est connu en Algérie pour sa chronique palpitante « *Raïna Raïkoum* », publiée dans le Quotidien d'Oran dont il a été le rédacteur en chef pendant huit ans. Ses articles paraissent aussi dans « *Slate Afrique* ». Auteur de plusieurs récits et chroniques comme : « *Raïna Raïkoum* » (2002), le récit « *La Fable du nain* » (2003), « *Ô Pharaon* » (2005) ; il obtient en 2008 le Prix Mohamed Dib pour « *La Préface du nègre* » (4 nouvelles) publiée en fin de cette même année, et consacrée meilleur recueil de nouvelles. Le 14 Novembre 2011, Kamel Daoud est nommé au Prix Wepler-Fondation La poste, qui est finalement décerné à Eric Laurent. En 2011, ces quatre nouvelles sont rassemblées sous le titre « *Le Minotaure 504* », publié aux éditions Sabine Wespieser et sélectionné pour le Prix Goncourt de la Nouvelle. L'auteur signe en octobre 2013 son dernier opus « *Meursault, contre-enquête* », un premier roman qui a raflé nombre de prix et est devenu un véritable phénomène littéraire et médiatique. Une fois paru aux éditions Actes Sud en France, le livre se dote d'une visibilité internationale et submerge la scène littéraire mondiale.

A la réception de certaines fictions de Daoud, le lecteur est manifestement troublé par l'agencement de formes fragmentées, éparses, qui se situent aux antipodes des conventions littéraires. Il est d'autant plus désemparé face au contenu discursif de dimension dissidente qui fustige sur un ton acerbe et virulent la situation chaotique d'une société en crise. L'œuvre n'hésite pas à faire éclater le genre classique normatif en mille éclats. Elle déploie une écriture de « la turbulence » et de « l'in-tranquillité » ; plus aucune règle n'est respectée et tous les canons sont mis à mal. Quelles en sont les expressions et les occurrences ?

L'œuvre est assez complexe et ne s'affiche point comme aisément « constructible », ses pièces constitutives semblent être agencées sous forme de « puzzle scripturaire ». Elle s'apparente à une sorte de laboratoire qui expérimente diverses procédures esthétiques et modalités narratives, où se dessine une écriture de type éclectique, installée au centre d'un réseau complexe de nature dialogique qui insère des fragments hétérogènes. Le récit de Daoud place au devant de la scène diégétique des figures atypiques dont le portrait et le parcours s'inscrivent sans détour dans une isotopie de la marge. Leur composition hors norme révoque le statut mystifié du héros classique positif sacralisé par la tradition. Ces êtres anti-sujets évoluent dans un contexte spatial et temporel en mal d'uniformité et de transparence. La linéarité et la cohérence sont destituées de leur trône de principes absolus suite à l'intrusion de fragments hétérogènes à l'intérieur de la fiction.

Le temps et l'espace ne constituent plus des repères pour la fiction mais plutôt des matériaux subversifs qui en brisent l'uniformité et la cohésion. C'est le réalisme même des données diégétiques qui se voit remis en question, voire ébranlé à tel point que le lecteur ne parvient plus à s'identifier aux êtres fictionnels et encore moins à se projeter dans leur monde de papier.

Par ailleurs, le texte littéraire s'ouvre aux autres domaines et insère des éléments hétéroclites qui en pulvérisent la trame discursive. Les voix du récit sont amenées à dialoguer avec des voix venues d'ailleurs dans un rapport presque cacophonique, ce qui donne lieu à une pluralité de discours dissemblables enchevêtrés au sein du même espace textuel. Du mythique au romanesque, du fabuleux au filmique, du théâtral à l'autofictionnel en passant par le déliriel ou encore le fantastique, le discours littéraire fait dans l'éclatement et intègre des données disparates à l'origine d'une dispersion du matériau fictionnel.

C'est la problématique même du genre qui se pose dans une entreprise qui ne souffre plus de démolir les murailles les plus élevées pour faire cohabiter les catégories les plus distinctes. L'injection de codes variés génère une fragmentation inéluctable et porte préjudice au processus

de saisie de l'œuvre. Comme si le texte se voulait incommensurable, réfractaire à tout assujettissement qui l'enclaverait dans une catégorie particulière et unique. Le décloisonnement que cherche chaque récit, se traduit par le refus des limites génériques, lequel suscite une implosion d'associations inédites contestataires des systèmes de significations fixes.

La transgression associe bien d'autres techniques tel que la désinvolture du sujet, la perversion du langage déployé ou encore l'alternance des codes linguistiques. L'humour, la dérision et l'ironie s'articulent comme autant de facteurs de déstabilisation de la norme réaliste. A ne pas omettre la sémantisation tourbillonnaire du texte dont la signifiante peine à s'ordonner et se fixer, empruntant un mouvement d'inconstance continue ce qui ne manque pas de donner le vertige au lecteur. Celui-ci est constamment sollicité et convié à remplir en bonne et due forme sa part du contrat tacite que tisse l'auteur avec lui.

Superposition des codes et fantaisie des procédés semblent signer la poétique de Daoud qui enfreint le classique / traditionnel pour produire une œuvre affranchie de toute pesanteur, loin du mimétisme conformiste et du réalisme dépassé. La rupture est la clé de voûte de l'excellence pour Daoud qui cherche à détourner les attentes préconstruites dans le champ socio- historique : *« Le jour où on est dans l'infraction, c'est là où on excelle »¹*

C'est ainsi que Daoud affirme avec ses propres mots être un écrivain de la subversion ; il considère qu'une littérature de qualité est celle du renversement, de la rupture et de la contestation. Son œuvre se donne effectivement pour principale vocation de dénoncer l'ordre social en faillite. Les mots traduisent les maux du peuple enlisé dans ses turbulences et ses disjonctions. Le verbe se veut alors brutal et le ton sarcastique pour rendre compte d'un réel qui dépasse l'entendement.

La cruauté du dire ne manque de choquer le lecteur aux prises avec un récit hors pair dont la composante narrative et discursive fragmentaire densifie son activité d'élucidation du sens. Il est comme dérouté par une fiction qui ne cherche plus à le conforter dans ses habitudes de récepteur passif. La destruction des repères forgés autrefois par la tradition littéraire, jalonnant l'acte d'écrire et celui de lire, rend la quête du fond sémantique du texte assez ardue.

Selon les propos de l'auteur, il est essentiel pour l'œuvre littéraire de violer le normatif si elle veut innover et rayonner. Elle est contrainte de transcender les limites imposées comme autorités

¹ Daoud, Kamel, Entretien à la bibliothèque Paroles et Ecritures, sidi bel abbes, 01 mars 2014.

pour pouvoir explorer et exploiter de nouveaux modes d'expression capables d'usages différents. La transgression amène à une réflexion qui remet sur la table de la discussion le rapport entre le texte et le réel, entre l'œuvre et le monde.

Nonobstant, identifier ces frontières dépassées, ces normes transgressées pour la plupart latentes, peut s'avérer une activité ardue. Ne perdons pas de vue que ce qui représentait hier le « hors norme », pourrait incarner aujourd'hui une norme admise. C'est en cela que notre tâche s'annonce fort complexe.

C'est pourquoi, pour mieux saisir et comprendre la procédure qu'empruntent les tenants et les aboutissants de la démarche transgressive de l'écriture dans ses élans provocateurs et révolutionnaires, il nous semble indispensable d'interroger ce qui représente le point focal de notre analyse : la subversion. Qu'entend-on par subversion ? Ce terme, à priori, claire et sans équivoque, recèle plus d'un tour sous ses lettres.

Le mot subversion, dans son acception générale, renvoie à l'idée de : sédition, déstabilisation, renversement, césure, anéantissement, dissidence, etc. Elle s'apparente à un combat actif, un ébranlement de l'ordre réel des choses. Le Petit Larousse définit le mot en ces termes : «*N. f. Action visant à saper les valeurs et les institutions établies* »¹

Le Robert conçoit la subversion comme une action de contestation ou de controverse qui cherche à secouer les valeurs sociales et politiques admises et à en déconstruire les structures profondes.

Cette notion qualifie en littérature les actes scripturaires qui s'élaborent en distance des formes conventionnelles et du mimétisme classique. Des productions qui privilégient davantage des mouvements d'excès et de démesure, dont la pièce maîtresse n'est autre que la rupture partielle ou totale vis-à-vis du discours littéraire institué. En littérature, quand le verbe écrire se meut en subvertir, l'entreprise rebelle peut opérer simplement une destruction des structures esthétiques et narratives comme elle peut s'attaquer au fond de l'œuvre d'où émerge une parole frondeuse qui verse dans la dénonciation idéologique.

Pour le lecteur non averti, la subversion est foncièrement thématique en ce sens où elle transgresse uniquement une certaine doxa sociale ou alors des thèmes tabous qu'elle viole et malmène sans peine comme la religion ou la politique. Le terme en question revêt donc de multiples dimensions en contexte d'écriture.

¹ Le Petit Larousse 2010.

Cette ébauche définitoire et générale ne couvre pas la notion dans son intégralité, n'en saisit ni les procédés opératoires ni la portée réelle dans son champ d'application littéraire. Par conséquent, seule l'analyse exhaustive des textes que nous soumettons au décryptage, permettra d'en retracer la dynamique et d'en spécifier les manifestations esthétiques et thématiques propres à l'œuvre de Daoud.

Il est vrai que le texte littéraire algérien poursuit son cheminement avec l'écriture d'un côté, et la critique de l'autre ; il fait l'objet de réflexion et de questionnement de travaux innombrables dont l'approche, l'interprétation et les résultats sont fort fructueux et variés. Certes, ce texte n'a pas encore révélé tous ses secrets. Il ne cessera d'offrir au lecteur des pistes de recherches quasi inépuisables.

Notre travail qui porte sur « *L'écriture de la subversion dans l'œuvre littéraire de Kamel Daoud* » trouve son origine dans cette dynamique mouvante qu'emprunte le texte littéraire maghrébin depuis les années 90 jusqu'à nos jours. Il nous semble grandement utile de cerner les constantes et les variantes de cette aventure que mène l'écriture, ses enjeux présents dans le contexte socio- historique et civilisationnel contemporain. Notre thèse est à considérer comme une tentative de réfléchir au statut de l'écrivain francophone mais surtout du texte maghrébin et l'évolution qu'il est en train de connaître à l'ère de la postmodernité littéraire. Où va la littérature algérienne à l'orée du 21^{ème} siècle ?

Elaborer une thèse consacrée à l'étude d'une œuvre approchée principalement à travers le prisme de la transgression, est un travail fructueux à notre sens : cela nous permet de mesurer la « valeur esthétique » du texte, à en identifier la spécificité, son aptitude à rénover les divers possibles narratifs et surtout à surprendre le lectorat. Nous nous référons à H. R. Jauss qui a évoqué « la valeur esthétique » du texte comme suit :

« La façon dont une œuvre littéraire, au moment où elle apparaît, répond à l'attente de son premier public, la dépasse, la déçoit ou la contredit, fournit évidemment un critère pour le jugement de sa valeur esthétique. »¹

Dans cette optique, nous optons pour un corpus constitué de trois textes : un roman, un récit, et un recueil composé de quatre nouvelles. La totalité des textes ont été produits chronologiquement en cette première et deuxième décennie du siècle en cours qui incarne le

¹ JAUSS, Hans Robert, « *Pour une esthétique de la réception* », Paris : Gallimard, 1978, p. 58.

segment temporel de notre étude. Le choix de ce corpus en particulier est motivé par la singularité de la construction narrative et l'originalité de l'organisation de la trame textuelle.

Il nous intéresse aussi, de part son inscription d'emblée dans l'espace littéraire algérien actuel dont il semble offrir un exemple représentatif du parcours la littérature maghrébine avec la Modernité. De surcroît, l'œuvre n'a pas fait l'objet, jusqu'à l'heure, de recherche approfondie ou minutieuse hormis quelques travaux universitaires qui n'ont traité qu'un seul texte selon une perspective bien limitée.

C'est pourquoi nous nous proposons dans le présent travail d'interroger l'écriture de la transgression et ses manifestations textuelles dans l'œuvre de K. Daoud, de déceler l'impact généré par l'intrusion du subversif dans le récit tout en se penchant sur les effets d'une telle procédure sur la réception. Il nous semble, en effet, opportun de prospecter le dispositif narratif et discursif mis en place dans chaque récit, en vue de déceler comment celui-ci est construit, quels procédés formels et esthétiques sous-tendent son caractère éclectique et ambigu, et ce, afin de mieux le situer dans le paysage littéraire actuel.

La fiction de Daoud nous convie à révéler les traces de l'éclatement textuel à travers les procédés d'agencement narratif et structural. Aussi, nous paraît-il nécessaire de déterminer précisément ce que nous entendons par le vocable « éclatement » de manière à l'installer adroitement dans le corpus et en faire un usage correct. « Eclatement » réfère à la diversité et la multiplicité des techniques mises en œuvre par l'entreprise scripturale. 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 formes langagières fracturées. Il se trouve décontenancé par la traque de procédés d'écriture qui vont à contre-courant des écrits littéraires ordinaires.

D'ailleurs, interrogé sur l'activité d'écriture, K Daoud répond en affirmant que la création d'un roman ou d'une nouvelle est « *un exercice de débordement.* »¹ 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 formes. À ce titre, des ressources esthétiques et

¹ Interview réalisé avec Kamel Daoud : http://Clicnet.swarthmore.edu/kamel_Daoud/virtuel/écriture.html Le 03-05-2008.

poétiques diverses et variées sont convoquées, lesquelles participent du mouvement de rénovation scripturaire à l'heure de la modernité.

Dans cette perspective, notre objectif est de discerner la manière dont s'édifie l'entreprise scripturale de Daoud. Notre travail s'articule autour de l'hypothèse suivante :

- la mise en relief des structures narratives et discursives de l'écriture de l'éclatement, dans leur fonctionnement et leur organisation au sein de l'univers fictionnel du récit. Il s'agit de mettre en évidence les procédés scripturaux, au plan structurel, linguistique et énonciatif de la fragmentation, et leurs aspects fonctionnels dans le paysage fictionnel construit.

Ceci étant posé, notre étude porte sur le décryptage de la subversion comme moteur de l'écriture au premier plan et surtout, sur les motifs latents de cette veine transgressive ainsi que l'impact de celle-ci sur la machine d'écriture au second plan.

Dès lors, notre travail a pour principale préoccupation de répondre aux questions suivantes :

Quelles sont les stratégies narratives et discursives de la transgression déployées par l'écriture dans le corpus choisi ? Comment s'articule leur agencement dans le contexte de la fiction ? Quels mécanismes sous-jacents sous-tendent l'énonciation du discours de la dénonciation chez Daoud ? Comment la subversion comme acte distancié peut se traduire en posture stratégique ? Et quels en sont les jeux et les enjeux ?

Au vu de toutes ces considérations et pour mieux cerner notre objectif, nous procéderons au moyen de travaux critiques et acquis théoriques, desquels nous allons extraire les grilles d'analyse et les outils méthodologiques qui correspondent à la nature du corpus, et semblent passibles d'apporter quelques éléments de réponse à notre problématique. Nous convoquons donc les travaux de R. Barthes, B. Blanckeman, G. Genette, M. Gontard, J. Kristeva, J. Moura entre autres, qui serviront de fondements théoriques à notre investigation. Les concepts clés de notre travail sont explicités en amont, avant d'être exploités au contact même du corpus d'étude. Les concepts d'analyse et les modes opératoires s'inspirent des pratiques sémiotiques déjà menées sur des faits littéraires :

L'approche générique a pour objectif de dévoiler le dispositif implanté pour abriter l'enchevêtrement des codes narratifs dans l'œuvre formellement hétéroclite et plurielle. Nous tentons d'élucider les retombées d'un effondrement des frontières entre les genres et l'impact

même en contexte scripturaire. Notons que l'amalgame générique est loin d'être fortuit puisqu'il repose sur tout un éventail de procédés narratifs et structurels.

A cet effet, l'approche structurale focalisée sur le décryptage de la composante narrative permet de mettre en lumière les désobéissances vis-à-vis des canons et des modèles narratifs préétablis. Nous convoquons la narratologie et ce qu'elle implique comme inspection des structures narratives du récit à savoir le système spatial et temporel, le personnage de la marge comme figure atypique, lequel mène une quête diégétique exceptionnelle, les liens antagoniques unissant les différents protagonistes de l'action, la structuration de la trame narrative, en somme, tous les éléments que recouvre l'analyse structurale des récits.

La composante discursive ne peut échapper à notre traitement en ce qu'elle incarne le cœur même de l'œuvre. Un autre volet du récit qu'il nous faut décoder à l'aide de la linguistique pragmatique et en particulier la théorie de l'énonciation plus à même de révéler les « voix » de la subversion et comment se traduit l'acte de parole dans chaque texte. Quelles en sont les instances illocutoires et perlocutoires ? Quel message est visé ? Quel mécanisme latent sous-tend le fonctionnement du discours ?

Notre réflexion se fait plus spécialement énonciative afin de déconstruire l'énoncé, c'est-à-dire le dit pour analyser l'énonciation ou l'opération qui a présidé à son élaboration, à savoir le non-dit. Notre démarche consiste à ausculter le processus d'installation du contenu discursif dans le contexte fictionnel, ainsi que les formes et les procédés chargés de cette énonciation. Dans l'œuvre traitée, la parole transmise se veut contestataire et le personnage-locuteur donne à voir une vision noire voire tragique de la société critique. C'est en cela que la fiction développe une sorte de contre-discours percutant et corrosif qui s'élève contre les maux et les carences dans lesquels s'empêtre l'algérien d'aujourd'hui.

L'acte langagier est élaboré en direction d'un destinataire, c'est un acte perlocutoire qui cherche à susciter certains effets sur le récepteur, à le faire réagir par rapport au contenu transmis. Il est ainsi question de mettre la lumière sur cet autre acteur dans tout schéma de communication discursive et littéraire : le lecteur.

Au plan méthodologique, notre thèse est organisée en trois parties qui s'imbriquent l'une dans l'autre tout au long de l'analyse et de la démonstration :

- **Partie 1** : Les stratégies narratives de la transgression : vers un éclatement de la composante narrative de l'œuvre.

- **Partie 2** : Les stratégies discursives de la subversion.
- **Partie 3** : L'aventure ambiguë d'une réception : l'écriture de l'écart en écho.

En adéquation avec la perspective de travail que nous avons esquissée, nous nous proposons d'examiner dans la première partie, la composante narrative avec ses structures déconstruites et ses formes fracturées. La problématique du genre se pose d'emblée comme trait fondamental de l'écriture insurrectionnelle de Daoud. Notre finalité étant de dévoiler la confluence des codes narratifs mis en jeu dans chaque texte au statut décidément hybride. Quels mécanismes fonctionnels permettent aux diverses catégories génériques de se croiser au sein du même texte ?

La totalité des genres convoqués participent à la dispersion du matériau narratif travaillé dans l'imbrication et la confusion. Nous poursuivons sur cette lancée en analysant les fragmentations internes du récit, perceptibles au niveau des configurations spatio-temporelles, du système des protagonistes de l'action, des postures énonciatives mouvantes, des techniques narratives enjouées, etc. Ceci a l'avantage de révéler la manière dont le récit remet en question le cliché du héros classique en prônant des figures cette fois-ci « anti- héros », davantage atypiques que stéréo typiques.

Il s'agit aussi de démontrer comment l'homogénéité et la linéarité du texte sont annihilées par le truchement de techniques d'abstention ou de disjonction narrative comme la désinvolture ou la redondance, générant un texte chaotique, presque illisible pour le lecteur non expérimenté.

Il s'ensuit dans la deuxième partie l'analyse des stratégies discursives de la subversion, c'est-à-dire les procédés de rupture vis-à-vis du discours littéraire monologique, réaliste, institué. Nous sommes amené à déceler comment le morcellement du récit au plan narratif et structurel prend en charge un discours frondeur et caustique inscrit dans une isotopie de l'écart. Il est question de déchiffrer les modes d'instauration et de fonctionnement d'un acte de parole qui s'articule dans la rupture. Quel en est le processus subjacent ? Pour quelle finalité ?

Le dispositif mis en place produit des distorsions provoquées par l'hétérogénéisation des voix et des paroles. Autant d'éléments qui fracturent davantage l'ossature textuelle et en pulvérisent la régularité et l'unité.

Nous abordons dans la troisième et dernière partie du travail l'autre volet inéluctable de l'entreprise littéraire : la réception critique. Cette approche nous paraît incontournable à

l'aboutissement de nos résultats d'analyse. Le non conforme au type brouille les paramètres habituels de décryptage de l'œuvre dans la mesure où le lecteur est en phase avec une activité rude de décodage, en quête d'un sens fluctuant, équivoque. Nous interrogeons aussi le statut qu'accorde le texte au lecteur en son contexte d'exécution fictionnel et le rôle qui lui est octroyé.

Quel horizon d'attente pour une production de l'écart ? Quels effets génère le subversif sur la réception de l'œuvre ? S'agit-il d'adhésion ou, à contrario, de frustration ?

Après avoir distingué les procédures transgressives mises en œuvre dans leur configuration textuelle et leurs impacts sur la lecture / réception, il nous faut percer les enjeux de cet acte scripturaire révolutionnaire et rebelle. Nous devons élucider les motifs et les raisons qui ont poussé l'auteur à rompre avec le conventionnel/ traditionnel, à renverser toutes les normes établies : esthétiques, historiques, idéologiques, sociales, pour ensuite verser dans la démesure et le chaos. Il nous semble judicieux de prêter également attention à la parole même de l'auteur à dessein de mieux comprendre son rapport au monde et à la littérature. Pourquoi conçoit-il l'acte d'écrire comme celui de subvertir ?

Il faut dire que notre prospection analytique une fois accomplie, nous est d'un apport indéniable à la lumière duquel nous pouvons interpréter cette poétique de l'écart. Toutefois, cela nous semble inadéquat et incomplet car il nous est d'avis que le champ d'émergence de l'œuvre a son mot à dire : le contexte socio- culturel et civilisationnel d'enracinement du produit littéraire confère plusieurs éclairages à l'analyse, c'est pourquoi nous sommes tenu de situer l'auteur et son œuvre dans son « champ littéraire » spécifique qui le conditionne et en détermine la portée. C'est ainsi que nous basculons du texte vers son hors- texte avec pour principale préoccupation de pénétrer les significations profondes de la transgression, de trouver le message qui se profile en filigrane d'une telle esthétique excessive et proliférante, d'en extraire la singularité et de l'inscrire dans une Modernité littéraire en effervescence.

Vu sous l'angle méthodologique, notre travail évolue, dans un premier temps d'une fouille de surface vers une introspection en profondeur du matériau narratif porteur de catégories discursives importantes. Cette approche immanente centrée exclusivement sur l'objet textuel étant insuffisante pour le chercheur soucieux de divulguer tous les secrets de l'œuvre traitée, nous estimons utile de virer du textuel vers l'extra- textuel, de l'écriture vers la lecture et de comprendre le sens profond que tisse l'œuvre en rapport avec le monde.

L'œuvre de Daoud sur la scène littéraire maghrébine et universelle :

K. 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. Ces nouveaux-venus tentent de reprendre le flambeau brandit il y a déjà plus de quatre décennies par M. Dib, R. Boudjedra, T. Ben Jelloun, R. Mimouni, et bien d'autres meneurs de la rupture qui ont amorcé leur propre bouleversement scriptural dans la société post-coloniale. Face aux exigences du redressement et aux difficultés d'édification d'un pays fraîchement libéré, ces écrivains dits « iconoclastes » prônent une littérature qui enfreint, contredit, choque et conteste pour traduire en quelque sorte le mouvement social de décolonisation historique.

Marqué par une ambition insurrectionnelle, le texte maghrébin veut vivre sa propre révolution esthétique scripturaire en déliaison avec le code européen hérité. 1962 est une date charnière qui marque le basculement d'une ère de servitude et d'assujettissement vers une autre d'émancipation et de reconstruction non seulement idéologique, sociale ou historique mais aussi littéraire et poétique. Face à une société désormais indépendante mais qui se débat encore dans ses contradictions pour se remettre sur pieds, l'écrivain au rôle social doit reproduire le réel en ébullition.

Il n'est plus question de combattre un ennemi étranger, mais plutôt de se concentrer sur soi, ses espoirs et ses travers. Les écrivains pointent tous le renouveau et le changement. L'écriture est alors en mutation, en transformation, en évolution d'où cette mise en question des pratiques poétiques légués et des réseaux de signification fixés.

Des années 90 à nos jours, les hommes de lettres qui viennent à l'écriture se cherchent encore et cherchent par là même à poursuivre ce soulèvement de l'écriture confrontée à des impératifs spécifiques en ce début du 21^{ème} siècle. Les productions contemporaines 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. L'œuvre devient le miroir du monde en déséquilibre, il en reflète les tourmentes et les turbulences liées aux enjeux majeurs de la réforme collective et individuelle :

« Le récit réinstalle l'homme dans des histoires, en proposant des fictions renouvelées, ouvertes au désordre du réel, à la combinatoire des mots, à la structuration du sens. Points de société, parcelles d'humanité, options d'existence appellent sans discrimination, d'une œuvre à l'autre, la forme littéraire appropriée, future hybride. »¹, souligne B. Blanckeman.

L'écriture de Daoud est à penser dans le contexte spécifique de l'avènement de la Modernité au Maghreb corrélée aux desseins de relèvement et de remaniement. Daoud est perçu comme l'un des maîtres du verbe littéraire promu à un devenir glorieux ; son écriture versant dans le « baroque maghrébin » ne laisse pas indifférent. La critique salue en ces termes l'étoile montante du Maghreb littéraire :

« Nous avons affaire à une écriture qui échappe, par de nombreux aspects, à ce à quoi la production nationale nous a souvent habitués. Même si l'écriture prend souvent les atours provocateurs de la dérision ou de la provocation, elle n'en est pas moins présente avec une virulence dont on pressent les prolongements ontologiques fondamentaux dans l'univers personnel de l'auteur. Politique, poétique, voire mystique, le projet littéraire de Kamel Daoud rejoint par là même ceux des plus grands écrivains maghrébins. »²

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. 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 délire. Daoud signale l'importance que revêt l'écriture à ses yeux, un acte de parole, d'engagement et de soulèvement :

« Au début, l'écriture était pour moi un amusement. Amusement devenu sérieux avec le temps. Ecrire était une manière de démanteler l'univers qu'on m'a légué. [...] L'écriture était pour moi un exercice de libération, de résistance et d'affirmation »³

¹ Blanckeman, Bruno, « Les Récits indécidables », Presses Universitaires du Septentrion, 2008, p. 211.

² Daoud, K., Article de presse « Une fable baroque au vaste pays » in : <http://yelles.blog.ca/2008/06/06/kamel-daoud-une-fable-baroque-au-vaste-p-4282812/> Consulté le : 12 Mars 2013.

³ « El watan », <http://www.algeria-isp.com/actualites/culture-livres/201106-A5091/kamel-daoud-jorge-volpi-depattent-litterature-des-utopies-des-nationalites.html>

Cette position en rupture n'est en aucun cas gratuite, fortuite ou purement esthétique se traduisant comme simple effet de mode, c'est, à contrario, une prise de parole hautement illocutoire destinée à transmettre un message qui devance le cadre fictionnel même pour renvoyer au monde hors-textuel.

N'omettons pas que le texte littéraire émerge dans un champ qui le conditionne et le gère en quelque sorte. Ainsi, faudrait-il penser à expliquer l'écriture de Daoud en fonction des conditions socio-historiques de l'Algérie actuelle. Cette approche nous semble nécessaire et féconde quoique réductrice et insuffisante ; n'occultons pas le fait que l'auteur, maghrébin soit-il, rejoint de par son écriture anticonformiste l'espace universel des écrits littéraires modernes au plan mondial. Son œuvre doit être alors appréhendée dans ses rapports transtextuels de corrélation avec d'autres textes qui l'influencent, le façonnent et y laissent leurs empreintes. La littérature n'est plus à clauser dans son environnement immédiat de genèse, elle doit être décentrée, ouverte et installée dans des relations intertextuelles et dialogiques au plan de la transcendance textuelle.

En conséquence, l'écriture hors norme prise par Daoud est à inscrire dans son espace premier maghrébin d'éclosion, puis dans un espace second plus universel où sa dynamique excessive et démesurée sera envisagée comme une résonance de l'évolution que subit le courant de la Modernité dans ses formes et ses procédés polémiques.

Présentation du corpus d'étude :

Nous tenons à présenter de façon concise et brève les textes choisis comme objets d'analyse :

« *La Fable du nain* »¹ est le premier récit que publie K. Daoud en 2003. Un texte qui marque son entrée fracassante dans le monde de la littérature. Le récit pose la problématique de l'existence humaine et de la liberté individuelle avec, comme arrière-plan, l'énonciation d'un contre-discours social acerbe dénonçant la situation infâme de la société. C'est l'histoire d'un personnage victime d'une dépossession insoutenable caractérisée par l'annulation de son identité individuelle et le consentement à l'emprise malsaine qu'exerce un Nain diabolique sur lui. Celui-ci confectionne les stratagèmes les plus frauduleux pour enrayer la personnalité de ses victimes. En fin de parcours, le sujet parvient à se délivrer de l'ascendant mortuaire du gnome après avoir menée une introspection psychique intense, laquelle lui a permis de retrouver une forme de rémission.

¹ Daoud, Kamel, « *La Fable du nain* », Oran : éditions Dar El Gharb, 2003, 126 p.

Avec « *La Préface du nègre* »¹ en 2008, Daoud remporte en cette même année le prix **Mohammed Dib** récompensant le meilleur recueil de nouvelles. L'ouvrage est sélectionné pour le prix **Goncourt** de la nouvelle, et le prix **Wepler- Fondation La Poste** qui est revient finalement à un autre auteur en lice pour la récompense. Les nouvelles mettent 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 donner un sens à leur vécu ou à leur avenir. Distingué par la critique, le recueil pose et débat avec véhémence la question suivante : Qu'est-ce qu'être un Algérien en ce début du XXI^{ème} siècle ?

Le constat est bouleversant : être Algérien à l'heure actuelle, c'est se dissocier du passé, d'une mémoire falsifiée et d'une Histoire perçue comme « l'héritage impossible », comme le fardeau d'autrefois qui empêche l'actuel de se redresser.

Le recueil est composé de quatre nouvelles saisissantes : « *L'Ami d'Athènes* » qui met en scène un athlète algérien disputant un marathon lors des Jeux Olympiques d'Athènes. Il court, court sans relâche, à perdre son souffle sauf qu'il ne sait pas pourquoi il mène cette course déchaînée. Dans « *Gibril au Kérosène* », un ancien militaire reconverti en aviateur expose son Ange volant- un avion- qu'il a construit, dans une foire internationale à Alger espérant susciter l'engouement du peuple, cependant il ne récolte que l'indifférence et l'ignorance totale.

« *La Préface du nègre* », la nouvelle qui prête son titre au recueil, offre le récit d'un écrivain embauché comme nègre chargé de retranscrire les souvenirs de guerre et les mémoires d'un vieillard ancien combattant d'Algérie. Comme ce dernier ne sait ni lire ni écrire, il fait appel au scribe et en profite pour exalter jusqu'à son paroxysme son récit de guerre et ses exploits presque mythologiques. Il n'hésite pas à s'attribuer les mérites d'autrui, à fausser une mémoire collective désormais falsifiée allant jusqu'à se considérer comme l'unique moudjahid libérateur de toute une nation. Ce qui ne manque pas d'attiser la rage du jeune scribe faisant partie des générations nouvelles toujours dominées et étouffées par les anciennes qui ne veulent point déposer les armes même un demi-siècle après la libération du pays. C'est pourquoi le nègre décide de tromper le vieil homme analphabète en écrivant sa version à lui.

Enfin, « *L'Arabe et le vaste pays de Ô* » sonne telle une robinsonnade insolite où ce n'est plus le « blanc » homme puissant et dominateur qui détient le monde et le gouverne, mais plutôt le Vendredi, l'Arabe, le sauvage, le nègre qui se cherche encore et ne désire qu'être libre de ses choix et de son devenir. Le récit met au premier plan un Arabe imaginaire émancipé de tout

¹ Daoud, K., « *La Préface du nègre* », Alger : Editions Barzakh, novembre 2008, 151 p.

engagement moral, religieux, social, éthique ou autre, qui entend mener une quête existentielle destinée à lui procurer sagesse et autonomie profonde. Le périple se clôt sur un constat pertinent : seule la liberté totale affranchie de toute préoccupation peut permettre à l'Arabe de se reconstruire aujourd'hui et d'acquérir force, civisme et pouvoir à l'image de l'Occidental.

En 2013, K. Daoud signe son nouvel opus intitulé « *Meursault, contre-enquête* »¹ qui a fait coulé pas mal d'encre et amorce la consécration pour l'auteur salué avec ferveur par la critique mondiale. Le prix **François-Mauriac** lui est décerné en 2014 et celui **Des Cinq Continents de la Francophonie**. L'ouvrage est sélectionné la même année pour le prix **Goncourt** qui échoit somme-toute à un autre écrivain. Toutefois, le roman est l'objet de tous les débats littéraires qui s'arrachent l'écrivain algérien révolté devenu figure de prou de la sphère littéraire et médiatique actuelle. En Avril 2015, le texte décroche le **prix Goncourt du premier roman**.

Au plan diégétique, « Meursault » est le personnage qui tue l'Arabe sur une plage de l'Algérie française, dans « *L'Etranger* » publié par Albert Camus en 1942. Des décennies plus tard, Daoud ressuscite la victime et son frère, un vieillard athée et ivrogne qui soliloque dans un bar. Celui-ci s'adresse à un universitaire parisien en retraçant son parcours depuis la disparition du frère et le « deuil vivant » que lui a infligé sa mère. Son regard corrosif et son langage sarcastique donnent à voir un être quasi dépossédé, en rupture avec soi et avec le monde.

C'est ainsi que le chef-d'œuvre de Camus se voit revisité et même pris de contre-pieds puisque le récit s'annonce comme une « contre-enquête » menée par le frère endeuillé nommé Haroun pour rétablir la justice et restituer son identité à l'Arabe longtemps resté anonyme. L'identité énigmatique de cet Arabe sera-t-elle formellement élucidée ? C'est ce que nous verrons au fur et à mesure de l'analyse du corpus.

¹ Daoud, K., « *Meursault, contre-enquête* », Alger : Editions Barzakh, 2013, 191p.

Partie 1 :

*Les stratégies narratives de la transgression :
vers un éclatement de la composante narrative de
l'œuvre.*

Le décryptage de la composante narrative de l'œuvre, a pour point de départ l'analyse des stratégies formelles et génériques marquées du sceau de la transgression. Kamel Daoud fait partie de cette nouvelle mouvance d'écrivains qui pense le verbe dans la rupture et dans l'affrontement. L'écriture ne se détache pas d'une conscience critique qui s'attelle à dire le malaise profond dans lequel s'empêtre la société. L'urgence de la reconstruction et la résolution des carences et des anomalies, sont les impératifs d'un redressement qui peine à voir le jour même un demi-siècle après l'indépendance.

En tant qu'être social, l'auteur s'insurge contre la situation calamiteuse de cette société. L'espace fictionnel enregistre alors l'énonciation d'un discours frondeur car révolté, lequel repose sur des formes elles-mêmes révolutionnaires. La rupture se traduit alors au niveau de la forme et du fond.

Préoccupé par l'état chaotique du monde l'entourant, l'auteur forge une parole dure et corrosive qui s'articule dans l'enchevêtrement des codes génériques, la fragmentation des structures narratologiques et l'effritement de l'ossature textuelle. C'est une véritable dispersion du matériau narratif qui provoque la désarticulation des récits : les personnages peints sont non conformes au modèle conventionnel du héros classique, leur composition ébranle les stéréotypes et désamorce les clichés. Ces figures se meuvent dans un contexte spatial et temporel dont le mécanisme de structuration textuelle se rebelle lui aussi à toute uniformité ou transparence. C'est l'activité même de lecture qui se complique à partir du moment où plus aucune norme n'est respectée dans cette entreprise de démystification des catégories réalistes de la fiction.

Quels codes narratifs s'imbriquent dans la fiction et en entravent l'homogénéité ? Comment se pose la problématique du genre et pourquoi ? Quels sont les structures du récit « de l'a-norme » ?

Comment s'affichent les êtres fictifs qui habitent les fictions ? Comment s'élabore leurs quêtes en contexte diégétique ? Quel dispositif est mis en place pour régir le fonctionnement des systèmes spatiaux-temporels ?

Autant de questions qui trouveront leurs réponses dans les trois chapitres suivants :

- Les indices de la transgression dans la confluence des codes génériques.
- Les systèmes spatiaux- temporels et la représentation des personnages.
- Le récit « hors norme » : A la découverte d'autres structures narratives.

Chapitre1 :

*Les indices de la transgression dans la
confluence des codes génériques.*

L'écriture insurrectionnelle telle qu'elle est adoptée par K. Daoud, se matérialise dans son champ scripturaire d'application par la déstructuration des structures narratives et la superposition des codes génériques.

C'est une véritable hybridation des catégories génériques qui pose la problématique de l'appartenance du texte à un genre en particulier. La notion même de genre se voit dépouillée de son essence à partir du moment où plus aucune muraille séparant les catégories les plus distinctes, n'a lieu d'être. L'œuvre s'assujettit sans conteste aux formes d'hétérogénéité et de pluralité. L'enchevêtrement et le chevauchement des codes ne manque pas de rendre l'activité de lecture / décryptage fort complexe. Le contenu n'est pas facile d'accès tout autant que la forme qui se prête à un amalgame déconcertant.

A dessein d'élucider les traces formelles de cet éclatement générique et d'en déchiffrer les finalités, nous tenterons de répondre aux questions suivantes :

- Quel mécanisme structurel sous-tend la désarticulation générique des récits ? Peut-on identifier ces formes disparates du récit hybride ? Comment sont-elles agencées, et quel système relationnel structure leur coexistence dans l'univers diégétique ?

Trois axes d'analyse sont retenus car considérés comme pertinents :

- Préliminaires théoriques pour une déconstruction du genre.
- Les formes disparates du récit : le procès esthétique du genre ou / et l'incertitude générique.
- Les enjeux d'un éclatement des genres : la dynamique de l'hétérogène.

L'étude s'appuiera sur l'approche sémiotique en mesure d'explorer et d'exploiter les bas-fonds et les mécanismes sous-jacents de cette désarticulation des formes narratives à l'œuvre dans les textes, et ce, en introduisant quelques concepts susceptibles d'apporter de nouveaux éclairages au corpus choisi.

Il s'agira aussi de mettre en lumière la singularité de chaque récit puisque les textes de Daoud ont beau converger vers la même idée de subversion, sauf qu'ils ne s'édifient pas tous à l'identique.

1/ Préliminaires théoriques pour une déconstruction du genre :

De la notion de genre :

Avant de mettre en évidence les fluctuations génériques qui submerge l'œuvre de Daoud, nous allons tenter de cerner la notion de « genre » quelque peu complexe et ambiguë, qui se voit elle-même remise en question par les procédures scripturaires déployées dans l'œuvre traitée.

Paraphrasant Henry James, les genres représentent la vie même du phénomène littéraire ; les élucider pleinement, exploiter les moindres aspects propres à chacun, explorer profondément leur essence : voilà selon Henry James les étapes d'une véritable activité de décryptage générique. Mais qu'est-ce qu'un genre littéraire ?

Le mot « genre » n'est pas circonscrit exclusivement au domaine esthétique et encore moins à celui de la littérature. Il s'agit d'un vocable qui réfère d'une façon générale à l'idée d' « origine » comme l'atteste l'étymon « *Genus, Generis* » d'où il provient.

A. Kibedi – Varga donne une définition assez générale du terme « genre » que nous pourrions adapter au domaine précis de la littérature : « *Le genre est une catégorie qui permet de réunir, selon des critères divers un certain nombre de textes.* »¹

La notion de genre littéraire a occupé, de tout temps, une place éminente dans la réflexion sur la littérature. La description des faits littéraires, depuis la poétique d'Aristote jusqu'à l'heure actuelle, tourne autour de la problématique des genres. Ducrot et Todorov mettent l'accent sur le fait que :

« *Le problème des genres est l'un des plus anciens de la poétique et de l'antiquité jusqu'à nos jours, la définition des genres, leurs nombres, leurs relations mutuelles n'ont jamais cessé de prêter à discussion.* »²

C'est que la littérature ne peut se réduire à la somme des œuvres individuelles produites, mais se construit véritablement sur la base de cette toile qui associe les œuvres les unes aux autres, à travers les liens que ces productions nouent entre elles. Un texte littéraire aussi hétéroclite qu'il puisse paraître, ne saurait s'instituer en tant qu'œuvre en dehors de toute norme générique.

Un genre s'articule autour d'un faisceau de critères, régit par les principes de cohésion et de cohérence qui fonctionnent tant au plan de la forme qu'à celui du fond. Dans cette optique, les

¹ Varga, A. Kibedi ; « *Dictionnaire des littératures de langue française* », Art, « *Genres littéraires* » ; Bordas, 1987 ; p. 39.

² Todorov, T., Ducrot, O., « *Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage* », Le Seuil, Collection. « *Points* », 1972, p. 193.

genres se définissent en termes de catégories codifiées qui permettent de classer en fonction de critères bien spécifiques différents textes. Le travail de classification et / ou catégorisation s'effectue à travers l'institution et l'identification de traits caractéristiques distinctifs.

Un texte, comme le souligne Karl Canvat, est un exemple approximativement typique représentatif d'une catégorie générique : nous constatons l'existence des textes prototypiques d'un genre ; des textes typiques qui échappent plus ou moins au prototype ; et des textes atypiques qui se rapprochent ou joignent d'autres prototypes, ces textes sont dits « inclassables » ou selon la formule de Bruno Blanckeman, ce sont tout simplement des « récits indécidables ».

Certains écrivains conçoivent les catégories littéraires traditionnelles selon une nouvelle optique révolutionnaire et subversive. Ils abolissent les murailles séparant les genres, décloisonnent les catégories aussi éloignées qu'elles puissent être, en récusant de facto la soumission aux contraintes préétablies par la tradition littéraire.

Toute procédure d'écriture entreprise par un écrivain, qu'elle projette de déconstruire, reconstruire ou enrichir les formes et structures partagées, est vouée à questionner les typologies en usage au sein desquelles elle entend se situer, avec pour dessein d'obéir aux normes, de les ébranler, de les faire développer, ou de les éluder.

La pensée littéraire contemporaine estime qu'une œuvre véritable doit transcender toute généralité :

« Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme. Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature, comme si celle-ci détenait par avance dans leur généralité, les secrets et les formules qui permettent seuls de donner à ce qui s'écrit réalité de livre. »¹

Toutefois, même s'il échappe à toute tentative de classification, le domaine littéraire n'est guère celui du désordre. Les productions littéraires les plus incommensurables ne sauraient se constituer hors des lois internes qui régissent l'organisation de la texture narrative.

¹ Blanchot, Maurice, « Où va la littérature », in « Le Livre à venir » ; Gallimard, 1959, p. 243.

C'est dans cette perspective que l'œuvre de Daoud semble déroger à toute forme de catégorisation générique et pourrait être considérée, à priori, comme un ensemble textuel hybride. La complexité de la construction interne des textes additionnée aux diverses indications / suggestions implicites de nature fluctuante, suscitent bien des interrogations quant à l'appartenance générique des textes. En effet, le premier constat qui affleure à la lecture de « *La Fable du nain* », « *Meursault, contre-enquête* » ou encore « *La Préface du nègre* » est que ceux-ci se prêtent à une pluralité d'interprétations sans authentifier aucune. Un corpus aussi composite que celui-ci ne peut que générer une infinité de lectures.

Au-delà des multiples lectures qu'ils suggèrent, ces textes développent une véritable ambiguïté générique. C'est pourquoi nous allons nous intéresser à présent aux formes disparates que revêt le récit de Daoud afin de déceler comment le dialogue de plusieurs genres au sein d'un même espace textuel peut « brouiller les cartes » et générer un texte atypique.

2/ Les formes disparates du récit : le procès esthétique du genre.

L'écriture de la transgression dans la littérature maghrébine et précisément algérienne telle qu'elle a été adoptée par les écrivains nommés « iconoclastes », se matérialise dans l'entreprise scripturale par la déstructuration des formes narratives et la superposition des codes génériques. A cet égard, l'œuvre de Daoud répond pleinement aux critères d'ouverture et d'hétérogénéité.

C'est un véritable foisonnement de catégories formelles qui pose la problématique de l'appartenance de chaque texte à une catégorie en particulier. C'est la notion même de genre qui se voit remise en question puisque les cloisons délimitant les genres semblent s'estomper.

Dans notre démarche d'investigation générique, nous tenterons de répondre aux questions suivantes : Quels mécanismes structurels sous-tendent la désarticulation générique des textes étudiés ? Peut-on identifier les formes disparates du récit hybride ? Comment sont-elles agencées dans l'univers diégétique de la fiction ? Et quels sont les enjeux d'une dynamique scripturaire pluriforme ?

Pour ce faire, l'analyse du corpus sur le plan de la généricité a pour point de départ l'exploration et l'exploitation de l'espace paratextuel de « *La Fable du nain* » comme haut lieu stratégique recelant les indices implicites d'une confluence des codes narratifs. Il est donc question de

démontrer le caractère hybride de ce premier texte « *La Fable du nain* » où l'amalgame générique représente un aspect indéniable de l'écriture.

2.1 «*La Fable du nain* » :

2.1.1 Les indices paratextuels comme prémices d'une incertitude générique :

Tout d'abord, qu'entend-on par le mot « paratexte » ?

Un texte littéraire, soit-il romanesque, poétique, théâtral ou autre, ne s'affiche en aucun cas à l'état nu. Il est toujours enveloppé et assisté par un appareil composé de différentes données verbales, iconiques, etc. ; qui accompagnent celui-ci dans le but de le « présenter ». Gérard Genette signale à ce sujet :

« Les œuvres littéraires ne se présentent jamais comme un texte nu : elles entourent celui-ci d'un appareil qui le complète et le protège en imposant un mode d'emploi et une interprétation conforme au dessein de l'auteur (...). L'enjeu de cet appareil est considérable. »¹

Le paratexte représente le seuil du texte qui oriente indirectement le lecteur dans son activité de lecture. Le paratexte « *est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public.* »² Il représente donc cet appareil extratextuel qui précède le texte et l'expose de manière à le rendre visible au récepteur. L'enjeu de cet espace introducteur du texte est décisif.

Selon C. Duchet, il s'agit d'une « *Zone indécise (...) où se mêlent deux séries de codes : le code social, dans son aspect publicitaire, et les codes producteurs ou régulateurs du texte.* »³

Cet espace, situé entre texte et hors-texte, qui recèle un commentaire de type auctorial ou / et éditorial, s'avère être un lieu transitif doté d'une action pragmatique et stratégique décisive. C'est le lieu où se façonnent et s'accomplissent les stratagèmes scripturaux de l'auteur, dont l'enjeu consiste à orienter le récepteur vers une lecture plus pertinente et critique.

Les éléments composant l'espace paratextuel se rattachent essentiellement à des indications temporelles, spatiales, substantielles, pragmatiques et fonctionnelles (titre de l'œuvre- illustration

¹ Genette, Gérard, « *Seuils* », Editions du Seuil, Collection « *Poétique* », 1987, p. 07-08.

² Ibid. p. 7-8.

³ Duchet, C., « *Pour une socio - critique* », Littérature I, Février, 1971, p. 06.

spécifique- indication générique- prière d'insérer- épigraphe, etc.). Bref, des constituants de l'entreprise paratextuelle dont il est opportun d'en déceler la nature et d'en révéler l'impact.

Le paratexte, sous toutes ses configurations, est un appareil éminemment « hétéronome », complément, car entièrement fondé au service du texte dont il dépend pour une grande part. Un composant du paratexte est, dans tous les cas de figures, tributaire de son texte, il possède d'autant plus une fonctionnalité insensiblement déterminante de son rôle et de ses effets.

« *La Fable du nain* » est accompagnée et renforcée par un paratexte enrichi et significatif qui englobe à la fois des commentaires éditoriaux, des appréciations élogieuses sur l'œuvre elle-même, des commentaires auctoriaux, une notice bibliographique, entre autres. Ces éléments sont d'une importance stratégique indéniable. A cet effet, le titre, les informations figurant sur la quatrième de couverture (page 4 de couverture) ainsi que l'épigraphe sont révélateurs d'un vouloir-dire sous-jacent de l'instance auctoriale et / ou éditoriale.

C'est dans cette perspective qu'il nous semble utile et pertinent d'entreprendre une analyse de ces divers éléments paratextuels significatifs qui délivrent explicitement ou implicitement des indices concernant les stratégies d'écriture déployées par Daoud dans « *La Fable du nain* ».

A/ Analyse de l'appareil titulaire : (le titre)

Le titre représente l'élément le plus important de l'ensemble paratextuel, il constitue une clef interprétative de tout texte qu'il synthétise en même temps qu'il en oriente la lecture.

En effet, le premier élément sur lequel se focalise l'attention du lecteur avant même de lire le livre, est manifestement le titre. Celui-ci correspond à une sorte de charnière de l'œuvre littéraire où se joue une dynamique langagière spécifique à la fois : linguistique, pragmatique, rhétorique, sociale, etc.

En outre, Le titre pré - dit le texte et le résume ; par le titre, l'œuvre est nommée. Un titre éveille à la fois la curiosité du récepteur et l'assouvit partiellement.

L'appareil titulaire fonctionne « *comme embrayeur et modulateur de lecture : métonymie ou métaphore du texte, selon qu'il actualise un élément de la diégèse ou présente du roman un équivalent symbolique.* »¹

¹ Achour, Christiane, Rezzoug, Simone, « *Convergences Critiques* », Ed. OPU, Alger, 1990, p. 30.

Choisi de manière adroite par l'auteur, le titre devient le lieu stratégique et significatif d'une mise en texte organisée. Ainsi, le titre est-il en étroite corrélation avec son texte, il occupe le plus souvent le rôle d'annonceur dans la mesure où il annonce le texte qui suit. Celui-ci, quant à lui a pour tâche d'expliquer ce que son titre a communiqué comme énoncé. Aussi, le titre remplit-il trois fonctions fondamentales :

- Il doit informer → fonction référentielle ou informative.
- Il doit impliquer → fonction conative.
- Il doit susciter l'intérêt → fonction poétique.

Dans notre cas, le rôle du titre est plus complexe et par conséquent, nous examinerons sa fonction par rapport au texte. Avec « *La Fable du nain* », nous sommes en présence d'un titre mixte, c'est-à-dire composé clairement d'un élément rhématique (ou générique, se référant à la forme du récit « Fable »), et un élément thématique (qui réactualise un composant de la diégèse « le Nain »). Cette formule titulaire commence par la désignation du genre « Fable », du texte en tant qu'objet, et poursuit avec une désignation d'un élément diégétique, en l'occurrence ici, le « Nain ».

La jonction de ces deux procédés (thématique et rhématique) a pour effet de remplir une seule et même fonction commune : la fonction descriptive qui est de décrire le texte par une caractéristique formelle, à savoir l'indication générique intégrée au titre (ce texte est une *fable* faisant partie intégrante du patrimoine de la tradition orale), et thématique (l'un des protagonistes principaux du récit, sera un *Nain* comme figure centrale de l'histoire).

En effet, le syntagme prépositionnel « *La Fable du nain* », annonce déjà le genre du texte en avançant quelque autre indice quant au contenu de celui-ci. Une fable est définie comme :

« *Un petit récit écrit en vers ou en prose, généralement allégorique, qui contient une leçon de morale, c'est-à-dire une leçon de sagesse. La fable se caractérise par l'usage d'une symbolique animale ou avec des personnages fictifs, des dialogues vifs et des ressorts comiques.* »¹

Inscrit d'emblée dans la tradition de la littérature orale, le texte se présente sous les traits du genre : c'est un récit prosaïque où l'allégorisation occupe une place prééminente. Il met en scène

¹ Dictionnaire Le Robert, Dictionnaire de la Langue Française, Tome IV, Paris, 1995, p. 347.

un personnage – narrateur qui bascule dans la déchéance et la démence, car victime des manœuvres frauduleuses d'un Nain¹ espiègle et monstrueux qui s'avère être l'incarnation allégorique du Diable ou de son double.

Le récit dépeint le phénomène de dépossession, de perte identitaire, mais aussi le travail de reconstruction et de résurrection ontologique de l'être parvenu à retrouver son identité et à se forger une place au sein de la société. Comme le veut la fable, le récit tend à instruire par la transmission implicite au lecteur d'un message d'ordre moral, et aussi à plaire à travers les différents ressorts comiques et burlesques qui émaillent le récit.

D'autre part, un Nain désigne :

« Une personne de très petite taille, homme ou femme ; le substantif est adjectivé avec un sens figuré dépréciatif, de peu de valeur, de peu de considération ; personne de peu d'envergure (...). A côté des êtres humains, « nain » sert à désigner des personnages ou créatures fantastiques et mythiques. Dans les légendes, mythes et littératures... un nain renvoie à un personnage imaginaire de taille minuscule. »²

Ce serait dans notre récit le personnage du Nain surnommé *ZimZim* par le héros central, qualifié tour à tour de « Gnome, lutin, saboteur, fourbe, persifleur, menteur, monstre, diable, double maléfique de chacun, ombre malicieuse, Nabot, souffreteux et ténébreux... ».

C'est un Nain difforme de taille minuscule, mesurant à peine plus de trente centimètres, malsain et veule, qui agit à l'insu de ses victimes sans laisser de traces de ses manœuvres sordides. Il fait tout pour rester invisible aux autres. Possédant tous les défauts et les vices du monde, il paraît maléfique, vil et insensiblement espiègle. Triste de son sort car condamné pour l'éternité à errer sur la terre diurne, il se venge sur l'humanité entière :

« Triste de son sort, il se venge sur l'humanité ; minable divinité des entrailles ; bonimenteur, diable tuberculeux qui sapaît tout de son rire et de sa voix mielleuse, qui racontait n'importe quoi à n'importe qui pour lui voler ses années et puiser des rallonges de vie dans son sang et son inattention. » (48)

Au plan symbolique, le personnage du Nain représente tantôt la figure du *Diable* incarné ; tantôt son *Double* (le double maléfique de chacun). Les différentes descriptions laissent quelques fois transparaître le personnage du nain comme l'incarnation d'un être métaphysique

¹ A noter que le mot « Nain » est toujours introduit par une Majuscule dans le texte étudié « *La Fable du Nain* ».

² Dictionnaire Le Robert, Op. Cit. p. 679.

ténébreux « le diable », et d'autres fois, comme le jumeau vil et sombre consanguin de tout un chacun :

« Le Destin est une personne assise sur un petit banc à l'autre bout de la pièce et qui s'amuse à éteindre les lampes et brouiller les messages de Dieu et vous accrocher de petits cadavres autour du cou. (...) Le Destin que l'on s'imagine comme une roue fantastique de gigantisme, couverte d'une écriture inconnue, alors qu'il ne s'agit que d'un petit lutin difforme et souffreteux qui se venge de son sort sur votre vie. » (12)

Dès lors, la figure du Nain apparaît comme la personnification d'un être métaphysique, imaginal « le diable », ou l'allégorisation du côté ténébreux et perfide de l'homme, son côté sombre et vindicatif.

Dans le même cours d'idées, le récit, au ton palpitant, dépeint le basculement dans les troubles de l'identité, de la quête de soi et de sa personnalité. Aliéné et perdu, le personnage abandonne son travail, sa famille et ses proches pour s'isoler dans une *Grotte*, afin de traquer cet être maléfique qui lui pourrit l'existence. Mais au fur et à mesure que la chasse évolue et que le narrateur avance dans son introspection, il se voit dans le nain et voit le nain en lui. Dès lors, le héros décide d'entrer en confrontation avec cette figure malade afin de se délivrer de son emprise macabre :

« J'avais un emploi et une vie et un appartement dans un HLM, mais j'ai tout enlevé de ma peau pour revenir là où mon cheval a trébuché. (...) Ma peur m'annonçait le monde comme une mauvaise nouvelle à chaque respiration. Maintenant, j'ai changé. De ce monde, je découvre peu à peu le langage magnifique de ses températures et des ses métamorphoses qui vont de la neige à l'incendie. » (124-125)

Dans cet univers fictionnel incisif et étrange, le lecteur est entraîné dans les méandres du subconscient, et dans les sphères vertigineuses d'un monde métaphysique où le diable ou son double avec des intrusions de l'ange occupent les rôles principaux. Ce récit décrit de manière saisissante et tournoyante le phénomène d'érosion identitaire, mais aussi le travail d'introspection auto-suggestive accompli par un personnage parvenu en fin de traversée à une forme de rémission.

Au vu de tous ces éclairages, le titre « *La Fable du nain* » traduit bien son texte : la dimension poétique sous-jacente de l'appareil titulaire transforme l'information en valeur, l'énoncé dénoté

en foyer sémantique connoté. Ce sont là des effets connotatifs qui relèvent du processus par lequel le titre thématique et rhématique exerce sa connotation.

Ce que le titre programme, le texte l'explique et le développe jusqu'à reproduire parfois son titre comme assertion, rappel et clé du texte : « *Les deux fables, celle du Nain et la mienne...* » (62)

Par ailleurs, l'appartenance générique du texte est, à priori, définie car il s'agirait d'une fable. En effet, l'indication rhématique du titre détermine explicitement le statut générique du récit. L'indication en elle-même est reçue par le public lecteur comme information révélatrice d'une intention auctoriale et / ou éditoriale : cette œuvre est considérée comme une fable, et nous la présentons comme telle au lecteur. Ce dernier ne peut légitimement occulter ou encore ignorer cette attribution.

Toutefois, Qu'en est-il des autres composants de l'appareil paratextuel, de ces éléments dont le rôle et l'impact restent décisifs ?

Est-ce que l'assertion générique « Fable » installée sur la page une de couverture et reprise à maintes fois dans le cours même du récit, sera maintenue et réaffirmée par les autres manifestations du paratexte ?

B/ Analyse de la page quatre de couverture : (Quatrième de couverture)

La page quatre de couverture dite quatrième de couverture est riche de ressources et d'indications de diverses formes. « *La page quatre de couverture est un (...) haut lieu stratégique* »¹ selon Gérard Genette. Elle comporte dans notre cas : un rappel du Nom de l'auteur et du titre de l'œuvre, une notice biographique et bibliographique, des appréciations dithyrambiques sur le récit même, un prière d'insérer et une seconde indication générique « Roman ».

L'exploitation de ces éléments énoncés ci-dessus, sans ordre strict, nous paraît une approche judicieuse pour la suite de notre travail d'analyse. Ayant affaire à leur aspect et leur fonctionnalité, notre finalité est de déterminer leur valeur paratextuelle et leurs effets sur la lecture du texte. Ainsi, cette page devient-elle le lieu d'une dynamique dont l'importance pragmatique est éminente.

¹ Genette, G., Op. Cit. p. 30.

L'analyse du prière d'insérer¹, paragraphe descriptif du texte et du commentaire thématique, technique figurant sur la couverture, met en exergue une autre indication générique. Nous retrouvons la mention « roman » inscrite explicitement sur cette page :

« Mais c'est bien la première fois que le Diable ou son double, ou les deux à la fois, avec des intrusions de l'Ange écrivent ensemble un roman, à la première personne... »²

Or, l'indication titulaire préalable avait désigné et classé le texte dans la catégorie de la « Fable » et donc dans le champ de la tradition orale qui convoque davantage l'oralité pour la narration de faits réels ou fictifs.

Compte tenu de l'inscription « Roman », située en l'espace paratextuel, pouvons-nous parler du genre romanesque ? Et dire que ce récit est un « roman » en nous basant sur la mention relevée sur la couverture ?

Nous ouvrons une brève parenthèse afin de rappeler la définition du genre romanesque pour mettre en lumière la frontière séparant le « roman » de la « fable ». Un roman est, par définition, une histoire imaginaire relatant des événements vraisemblables où l'auteur laisse libre cours à la création esthétique et littéraire. Même s'ils se rapprochent de la réalité, ces événements relèvent incontestablement du domaine fictionnel :

« Le roman est un genre narratif prosaïque, sa narration est fictive, quel que soit le degré d'indexation référentielle de l'œuvre ; sa fiction présente un caractère profondément temporel, c'est-à-dire historique. »³

Ce choix pour lequel opte l'auteur par l'inscription effective de « roman » sur la couverture, peut résulter d'une intention ou d'une décision : il décide d'adresser son texte à ses lecteurs en tant qu'histoire vraisemblable et veut que celui-ci soit lu comme tel. Sauf que la catégorie choisie par l'auteur et / ou l'éditeur pour classer le texte - « Fable » - ne peut coïncider avec les indications qui ressortent du paratexte.

A l'instar des catégories génériques dévoilées jusqu'à présent, à savoir (Fable et Roman), c'est une nouvelle indication qui émerge, cette fois-ci, de manière implicite. Pour mettre en évidence

¹ Paragraphe descriptif faisant figure de commentaire du texte auquel il se rapporte et contenant des indications sur l'ouvrage : « Un texte bref décrivant par voie de résumé ou tout autre moyen et d'une manière le plus souvent valorisante, l'ouvrage auquel il réfère. » (Genette, G. « Seuils » Op. Cit. p. 107-108.)

² Daoud, K. « La Fable du nain », Oran, Editions Dar El Gharb, 2003, la page 4 de couverture.

³ Encyclopédie Universalis, 2010, page. 1394.

cette nouvelle catégorie, nous convoquons un autre composant paratextuel porteur de sens et doté d'une fonctionnalité indéniable. Il s'agit, en l'occurrence, de l'épigraphe.

C/ Analyse de l'épigraphe :

L'épigraphe est une citation située en amont, avant même le début du récit. Il s'agit d'un indice dirigé vers le lecteur en charge d'en déceler la signification latente et le rapport avec le texte à lire. L'épigraphe est vue par Genette comme :

« Une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre (...). L'épigraphe est toujours un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur (...). Elle est à elle seule un signal (qui se veut « indice ») de culture, un mot de passe d'intellectualité. »¹

Dans notre cas, une citation est mise en avant, placée en exergue du texte, entre la 5^{ème} page de garde et le début du récit (1^{er} chapitre) :

« Je fus un prophète envoyé à moi-même à partir de Moi-même – Et c'est moi-même qui, par mes propres signes, fus guidé vers Moi-même. » Ibn al-Fârid.

Cette citation liminaire représente pour le destinataire une clef interprétative du texte, car placée en tête de celui-ci et donc dotée d'une dimension stratégique. L'épigraphe oriente la lecture du récit. Le récepteur est insensiblement interpellé et orienté avant toute activité de lecture / décodage vers cette porte du texte qui s'ouvre à lui.

A travers l'épigraphe, l'auteur pose les cadres de son texte. L'action de la citation ressortit du dessein auctorial visant à manipuler ou du moins influencer le lecteur. La finalité d'une telle épigraphe est étroitement associée au projet scriptural de l'auteur.

Dans cette optique, l'épigraphe requiert du lecteur tout un travail d'interprétation et de décryptage. Selon Genette, l'une des fonctions canoniques de l'épigraphe s'avère être son « effet oblique » dans le sens où l'identité de l'auteur de la citation s'avère, parfois, plus importante que le contenu de l'épigraphe elle-même. Ainsi, l'essentiel dans bon nombre d'épigraphes se trouve-t-il simplement être le nom de l'auteur cité. En effet, l'attention du destinataire s'oriente souvent, en premier lieu, vers les signataires des épigraphes, puis vers la citation.

Daoud, dans un effet oblique, oriente l'attention du lecteur vers l'auteur cité « Ibn al – Fârid »¹. L'épigraphe est alors allographe car attribuée à un auteur différent, qui n'est pas celui du récit.

¹ Genette, G., Op. Cit. P. 147-163.

La citation se présente comme suit : l'auteur est nommé, son nom écrit en forme gras et l'énoncé cité mis entre guillemets, sans précision de référence : l'auteur n'indique pas le titre de l'ouvrage d'où provient la citation.

Par delà les limites du temps et de l'espace, Daoud a ressuscité un poète : Ibn al-Fârid. En le plaçant en tête du texte, il lui réclame, sans détour, le patronage de son œuvre. L'auteur se situe donc au sein de la pensée religieuse soufie de dimension mystique. Il fait appel à celui qui, dans la pensée orientale musulmane, est perçu et consacré comme l'une des figures les plus éminentes de la poésie soufie mystique afin de l'aider à asseoir son propre discours.

D'autre part, la fonction canonique de l'épigraphe consiste en un résumé effectif de l'ensemble du texte. Elle commente celui-ci et en donne indirectement la signification. A la lecture de la citation, celle-ci dévoile la structure d'ensemble du récit qui s'apparente au schéma du voyage initiatique ou le schéma d'apprentissage. Cette épigraphe donne le ton du récit. La base même d'un voyage initiatique est l'accomplissement d'une quête spirituelle d'ordre mystique.

L'épigraphe est, à cet égard, révélatrice d'une manière ou d'une autre du contenu significatif du récit. « *La Fable du nain* » présente effectivement un personnage en situation de crise. Il se trouve dans un état d'inquiétude et de déséquilibre : le problème du sens de l'existence est posé. Alors, s'ouvrent les portes d'une réalité autre que celle de la vie quotidienne. Le protagoniste opère une césure radicale entre son existence individuelle et le reste du monde. Il découvre l'univers du spirituel et de l'informel, entreprend des expériences tourmentées, frôle la mort et y échappe, apprend à la lumière des épreuves surmontées et en revient changé. C'est une véritable révolution intérieure de nature mystique qui permet au héros de renaître, en effectuant une mutation ontologique de sa condition existentielle. En fin de parcours, il est transformé, il retrouve son identité et jouit d'une nouvelle existence :

« Langage de pèlerin, mais je n'étais rien de plus pendant des semaines. Je remontais le cours de ma propre fable personnelle pour comprendre d'où elle venait et qui l'a falsifiée au point de me faire perdre la proximité des choses. » (60)

¹ **Ibn al – Fârid: (1181-1235)** né au Caire ; (*Umar b. Alī Sharaf al- Din Abū l - Qāsim al - Mīsīrī al - Sa'dī Ibn al – Fārid*), est un poète arabe soufi. Maître de Hadith mais également de poésie, il est d'inspiration soufie et nombre de ses poèmes ont été produits en état de ravissement spirituel. Ils sont considérés comme l'un des sommets du patrimoine poétique arabe. Consacré comme le plus illustre représentant de la poésie soufie de langue arabe, **Ibn al - Fârid** a mené une vie de retraite, isolé, sur les falaises du Caire. Il s'écarte du monde pour se consacrer spirituellement à la quête de l'essence divine. Surnommé le Sultan des Amoureux (de Dieu), **Umar Ibn al - Fârid** est l'auteur de deux grands poèmes mystiques : « *L'Eloge du vin* » (*Khamriyya*) et le « *Nazm al – Sulūq* » (*Poème du Progrès*). En outre, le poète joue un rôle incontournable dans l'expansion du soufisme.

« Cet endroit muet, que connaissent tous les pèlerins, à l'exact mi-chemin de leur route. Allongé sur le sol, scrutant le plâtre du plafond et goûtant ces petits vertiges de l'examen de soi, je fus comme révélé à moi-même : je ressentais, pour la première fois depuis longtemps, le poids exact de mon corps, ma respiration, celle du ciel dehors et les petits bruits des températures de la création qui se transmute dans l'invisible. » (105-106)

Dans ce type de voyage spirituel, il n'y a que celui qui l'a entrepris personnellement qui soit en mesure de le relater. A cet effet, le héros serait en même temps le narrateur du récit. La mention « roman à la première personne » sur la page 4 de couverture, dévoilait déjà l'instance narrative (Je) et le type de narration « personnel » y figurant.

Par ailleurs, l'analyse de l'épigraphe laisse supposer que le narrateur soit en même temps le protagoniste central du récit. Sauf que, à la pleine lecture du texte, quelques éléments émergent, orientant le récit cette fois-ci vers une nouvelle direction.

Le sujet de l'action est d'autant plus intrigant car son identité n'est dévoilée à aucun moment. Il est peint comme personnage anonyme n'ayant aucune identité perceptible ou lisible. Seules quelques indications sur sa personne permettent de se l'imaginer. Il est présent dans l'histoire par ses actes et non par son nom.

Nous songeons également à l'emploi fréquent des procédés soulignant les prétentions autofictionnelles du (Je) narrant et la véracité des faits narrés :

- Point de vue rétrospectif relatif à la restitution des souvenirs du passé et à la reconstruction du récit de vie : *« Lorsque vous êtes sous l'empire du Nain, vous ne pouvez jamais raconter votre vie sans mentir. » (62)*
- Récit – confession d'un narrateur qui livre à son narrataire ses confidences les plus intimes, l'instituant, de ce fait, comme témoin et complice installé dans la connivence : *« L'histoire de mon histoire, (...) a le ton trébuchant et les petites faiblesses mécaniques des confidences qui veulent maquiller la honte. » (92)*
- Allusions autofictionnelles du narrateur- héros qui poussent à croire que :

Narrateur = Héros (personnage) = Auteur = fabuliste ?

Cette équation a-t-elle lieu d'être ? L'identité de l'auteur / fabuliste serait- elle identique à celle du narrateur / héros ?

Compte tenu de toutes ces indications implicites, sommes-nous en présence d'une écriture intimiste ou de ce qu'on appelle une « autofiction » ? Faudrait-il retenir le genre autofictionnel ? S'agirait-il d'un de ces récits de vie inscrits dans le champ de la littérature personnelle (à la première personne), celle des confessions et journaux intimes ?

Tout texte fait l'objet de plusieurs lectures, d'interprétations diversifiées, notre corpus y compris. Celui-ci, au-delà des différentes interprétations qu'il suggère, donne lieu à une véritable ambiguïté générique. Il offre au lecteur des indices variés porteurs de sens et révélateurs de la stratégie d'écriture de l'auteur Daoud.

En effet, l'analyse accomplie de l'appareil paratextuel (Titre, page 4 de couverture et épigraphe), permet de mettre en évidence différentes indications qui manifestent la difficulté de classer le texte dans un genre en particulier. Par conséquent, Les indications génériques fluctuantes du paratexte (Fable, Roman, récit à la première personne, confidences, etc.) suscitent bien des incertitudes.

Cette divergence des données génériques est déterminée par le projet intentionnel de l'auteur, qui est celui d'orienter indirectement le lecteur potentiel vers une conclusion tacite qu'il ne choisit pas de proclamer explicitement mais qu'il énonce implicitement, entre les lignes, de sorte à la rendre décelable par le récepteur.

Quant aux effets de concordance ou de discordance qui résultent de la construction autour du texte de l'appareil paratextuel, ces faits ne peuvent relever que d'une étude approfondie qui débute inéluctablement par une approche générique du texte. En d'autres termes, un ensemble paratextuel composé entre autres : d'une partie titulaire (« *La Fable du nain* »), d'une indication générique incompatible (« Roman ») contenue dans la page 4 de couverture, et d'une épigraphe en tête de texte, dénotant des allusions autofictionnelles confortées par le contenu même du récit, donne à lire une œuvre qui fait preuve d'un amalgame générique que le lecteur est convié à éclaircir.

Une question s'impose: Dans quel genre ou dans quelle catégorie littéraire allons-nous classer ce texte ?

En réponse à cette question, nous tenterons de déterminer l'appartenance générique du texte à l'aide de critères de catégorisation bien fondés. Au-delà des faits narrés qui constituent la trame narrative du récit, nous pourrions aisément inscrire comme l'indique le titre « *La Fable du*

nain » en tant que *fable*. Seulement, l'auteur emploie délibérément un vocabulaire éclectique : Fable – Roman - Récit à la première personne – Histoire – Confidences...

Pour Daoud, les frontières entre les genres semblent floues. La difficulté tient à la complexité de classer le corpus dans telle ou telle catégorie générique, d'où l'apparition de cette ambiguïté formelle que le lecteur est invité à résoudre. C'est bien sur ce terrain complexe et fluctuant que nous nous aventurons pour tenter d'élucider le genre du texte.

2.1.2 Une appartenance problématique : un texte au carrefour des genres.

« *La Fable du nain* » intègre manifestement de nombreux genres. De ce fait, en tant que forme, elle paraît assez complexe. Il s'agit à première vue d'un récit. Pourtant, les obstacles surgissent dès que nous envisageons de le classer dans une catégorie précise en nous appuyant sur les codes culturels à l'origine de la catégorisation des genres. Nous entendons par code culturel, « *une convention (sociale, religieuse, éthique et esthétique) alors que l'état de la société, à tel moment de son évolution, impose, et qui est implicitement accepté par l'auteur et son public* »¹

C'est pourquoi nous procéderons par une définition, à chaque fois, du genre tel que le code culturel l'a forgée pour la confronter ensuite aux stratégies scripturales spécifiques mises en œuvre dans le texte. Notons qu'il est question là d'une entreprise d'écriture située au sein d'une sphère culturelle et sociale bien déterminée.

Trois possibilités ou hypothèses retenues comme pertinentes s'offrent à nous :

- a) Première possibilité : La Fable.
- b) Deuxième possibilité : Le Roman.
- c) Troisième possibilité : L'Autofiction.

a) « *La Fable du nain* » est-elle réellement une **Fable** ?

Qu'est-ce qu'une fable ?

¹ Roland Barthes écrit à ce propos : « *Les Codes sont des sortes d'institutions qui ont une base sociologique* », dans « *L'Analyse Structurale du récit* » in « *Exégèse et Herméneutique* », Paris : Seuil, 1971, p. 261.

A l'instar du conte et du mythe, la fable¹ fait partie d'un patrimoine culturel dans lequel nombre d'écrivains ou moralistes ont puisé. Le terme « Fable » a désigné l'ensemble de la mythologie grecque et latine, ou encore la totalité des récits fictionnels (par opposition aux récits « vrais »). Le terme s'est ensuite spécialisé pour qualifier un récit symbolique à dimension allégorique et démonstrative, ayant des voisinages avec l'apologue² et dans lequel l'imagination occupe une place prépondérante.

Du latin « *Fabula* » qui veut dire fiction, récit. La fable peut être définie comme :

*« Un court récit, écrit en vers ou en prose et ayant un but didactique(...). Elle se caractérise généralement par l'usage d'une symbolique animale ou avec des personnages fictifs, des dialogues vifs, et des ressorts comiques. La morale est soit à extraire de l'implicite du texte, soit exprimée à la fin ou, plus rarement, au début du texte(...) La fable s'inscrit dans le genre de l'apologue. »*³

Dans le premier recueil des « *Fables* », Jean De La Fontaine donne sa conception du genre :

*« En ces sortes de feinte, il faut instruire et plaire (...). Une morale nue apporte de l'ennui. Pour plaire, il faut introduire de la gaieté...; un air agréable qu'on peut donner à toutes sortes de sujets, même les plus sérieux. »*⁴

Selon La Fontaine, le genre de la fable associe à la fois l'instruction et l'agrément. Le principe de base de ce type de récit est bien : instruire et plaire. La fable est donc un texte bref, de forme narrative, mettant en scène un univers symbolique : des êtres fictifs, des animaux auxquels on attribue des comportements humains. Ils agissent, parlent à l'image des hommes et sont, de facto, pourvus de leurs qualités comme de leurs vices.

C'est bien la société humaine que la fable évoque à travers une personnification d'animaux, d'objets ou d'êtres fictifs. Les personnages d'une fable correspondent toujours à des figures types de la société. Les protagonistes relèvent d'une transposition allégorique de l'individu dont

¹ « *La Fable est, sans doute, aussi vieille que le monde ; elle conserve et conservera toujours son empire... C'est une immortelle dont la voix mensongère en tout temps nous charme et nous amuse ; c'est une enchanteresse qui nous entoure de prestiges ; qui, à ses réalités, substitue, ou du moins ajoute des chimères agréables et riantes.* » Selon Bailly.

² Apologue : Mot issu du grec « *Apologos* », qui veut dire « récit » à intention didactique et moralisatrice. L'apologue renvoie aux courts récits construits en vue d'illustrer une vérité morale.

³ *Dictionnaire Le Robert, Dictionnaire de la Langue Française*, Tome IV, Paris, 1995, p. 347.

⁴ La Fontaine, Jean (De) ; « *Fables* », Dédicace du 1^{er} recueil, I, 1668.

ils imitent les traits de caractère et la façon d'être. Les situations narrées permettent de dévoiler les méandres de la nature humaine et ses travers.

A dessein d'ausculter l'homme sous tous ses aspects, la fable aborde des thèmes très divers : elle critique aussi bien la vie sociale et politique que les relations humaines, familiales. Le genre met en scène une histoire singulière destinée à transmettre sous une forme imagée et ludique une leçon de morale ou une réflexion critique. Considérée comme valable de tout temps, la morale revêt une dimension collective et universelle.

En outre, nous avons démontré précédemment que la partie titulaire « *La Fable du nain* » est mixte, c'est-à-dire qu'elle englobe à la fois la désignation du genre et la désignation d'un élément diégétique. De là, une tendance à allier catégorisation générique et titre.

Au plan de la fable, le texte appartiendrait au champ de la littérature orale de forme narrative. A y regarder de près, le texte traité est un récit prosaïque, de forme narrative, mettant en scène une histoire imaginaire assez singulière. Le récit orchestre, de manière palpitante, la descente aux enfers de la déchéance d'un héros dépourvu de nom, et immergé dans les troubles de l'identité individuelle avec comme seul adjuvant la quête du Moi.

Il serait intéressant de saisir le caractère allégorique de la figure du Nain. Ce « lutin de malheur », comme le désigne le narrateur, hante les jours et les nuits de celui-ci, il confectionne inlassablement des stratagèmes aussi hideux que malicieux dans le but de dérober la personnalité de ses victimes, les poussant, de ce fait, au renoncement. La seule issue pour le narrateur dans cette période de crise est l'enferment dans une « Grotte ».

Cette séquence d'isolement absolu place effectivement le héros dans une situation d'aliénation, mais aussi d'analyse intérieure. Or, le périple s'intensifie et révèle à l'initié une découverte insolite : le Nain s'avère être le jumeau consanguin et malsain du héros. Le truisme du Nabot révèle au sujet cette seconde nature qu'il a en lui, cette haine envers les autres car il s'agit bien d'un personnage misanthrope et dépravé : « *Vous pouvez vous l'imaginer comme une petite vengeance qui vit en vous au secret et qui trompe son porteur.* » (99)

La figure du Nain n'est donc que cette projection allégorique de l'idée de déperdition qui tente les hommes, cette tendance à la déchéance, au mal le plus terrible et le plus obscur auquel est confrontée l'humanité depuis toujours. Le combat du narrateur consiste à se délivrer de ses maux obscurs et pernicious afin de retrouver son identité et d'atteindre une forme de Salut :

« Contrairement à beaucoup d'autres qui croient vivre et décider, je savais que j'étais un otage, et mon Nain ne pouvait plus me susurrer une fausse histoire pour me faire dormir sur ma paille. Mon regard changea depuis, et je sus que j'étais quelque part libre et vivant de ne plus confondre ma vie avec l'intraitable vêtement qui l'entourait. » (92)

Aussi, le récit se caractérise-t-il par l'usage d'une forte symbolique à dimension allégorique, construite sur fond de dialogues vifs, incisifs, déployant un registre comique et ludique à valeur didactique : les mésaventures relatées suscitent le rire et permettent justement d'évoquer de façon détournée la complexité d'une réalité critique.

Comme le veut la « fable », le récit est subordonné à une moralité dans la mesure où il cherche à instruire moralement son lecteur, lui montrer comment il doit se comporter. De ce point de vue, « *La Fable du nain* » recèle une moralité implicite, le message à caractère didactique est glissé à l'intérieur du récit, mais demeure néanmoins perceptible par le récepteur :

« On puise dans la même source empoisonnée. Ce qu'on croît être un destin façonné n'est finalement qu'une horlogerie de sentiments puissants et peu nombreux qui décident. On ne les voit pas, mais ils sont là autour de nous jusqu'aux étoiles et dans les petits tics de la vieillesse. Comme des anneaux de fatalité qui sanglotent ou jouent de la musique. Selon les caractères et les individus. » (84)

Ou encore, « *Ainsi, je savais, désormais, ce qu'était un Destin et d'où lui venait cette force de la fatalité. Il n'était plus seul à choisir : je pouvais le faire moi aussi.* » (103)

Voici donc la signification transcendante du récit : Le Destin que l'on s'imagine comme une écriture préalable indélébile, n'est en réalité que ce qu'on en fait. L'avenir de chacun n'est pas écrit, ce sont les hommes qui écrivent leur histoire et leur destin. C'est une belle leçon de courage, de bravoure et de survivance qu'offre ce récit à ses lecteurs : il faut que chacun parvienne à dépasser ses obsessions, et ses peurs refoulées qui ont la plus grande emprise sur lui car c'est là où naissent et s'accroissent les sentiments dépravés de la déchéance et de la perte.

L'existence précède l'essence, l'homme naît, vient au monde, puis choisit librement son avenir en son âme et conscience. L'être humain a cette liberté inhérente à sa condition existentielle, celle de choisir en toute autonomie son devenir. Il s'agit là d'une véritable leçon ontologique et philosophique que nous livre cette fable.

Par ailleurs, Christian Vandendorpe a démontré dans ses travaux sur le genre de la fable que celle-ci repose sur une structure typique dite de « double renversement » qui aide le lecteur à prévoir les tournures que peut prendre l'histoire. Cette structure constitue la construction interne globale du récit : « *C'est ainsi que la fable s'organise selon une structure antithétique faite d'oppositions statiques, de simple ou encore de double renversement.* »¹

Dans notre cas, la diégèse se construit implicitement sur une double structure de type antithétique : dès le départ, nous sommes en présence d'une opposition conflictuelle entre deux personnages dont les positions subjectives sont divergentes. Le Nain est situé en position élevée, d'ailleurs le titre « *La Fable du nain* » l'atteste pleinement de par le fait que le personnage du Nain y figure et non le narrateur. Cela démontre que c'est lui qui est placé d'emblée en position haute. A cet égard, le Nain détient initialement la position de force et exerce son emprise malveillante sur le héros.

Dans ce contexte, le héros se retrouve dans une position basse car ayant succombé au pouvoir vénéneux du Nabot, il est victime d'une véritable érosion identitaire qui le plonge dans les gouffres vertigineux de l'aliénation. Nonobstant, grâce à un événement narratif inopiné, l'ordre préétabli se voit complètement renversé. Celui qui se trouvait en position haute bascule en position basse et vice versa. C'est ainsi que le narrateur, après s'être reclus dans une « Grotte » et avoir mené une introspection en profondeur, parvient à s'affranchir de la possession sinistre du Nain et à reconquérir son identité.

Quant au Nain, ses atteintes destructrices se sont érodées et son pouvoir maladif s'est estompé face au courage d'un personnage déterminé à reprendre sa vie en main. Il s'agit là manifestement du schéma narratif dit de « double renversement » dont parle Ch. Vandendorpe.

Au vu de tous ces éclairages, nous pouvons affirmer que le texte de Daoud répond conformément aux critères définitoires de la fable. Le récit concorde parfaitement avec les perspectives du genre tel que le conçoivent les théoriciens et analystes. D'ailleurs, le narrateur qui se veut être également auteur et fabuliste, atteste lui-même du genre de son récit par le biais de nombreuses mentions et indications relatives à la fable, énoncées en cours même du récit. Le vocable « Fable » resurgit à maintes reprises afin d'assigner le texte à un genre précis, comme l'indique les passages suivants :

¹ Canvat, K., Vandendorpe, Ch., « *La Fable comme genre* », *Essai de construction sémiotique*, In « *Pratiques* », n° 91, 1996, p. 52.

« Raconter et raconter et raconter toujours une fable sans queue ni tête qui vous mène en bateau. Une même histoire mille fois enrichie, gommée, répétée et corrigée pour convaincre et égarer. » (56-57)

« L'histoire de mon histoire, si je peux la désigner ainsi, paraîtra sûrement invraisemblable et tissée dans le délire ou dans le mensonge (...). Elle en a le ton trébuchant et les petites faiblesses mécaniques des confidences qui veulent maquiller la honte. Une fable d'instituteur en somme. » (92)

« C'est mon trophée de traversée acquis après cette fable maladroite où la fascination pour le métier d'instituteur fait poids de juge face à ma culpabilité. » (94)

Toutefois, Qu'en est-il de l'inscription « roman » mentionnée sur la quatrième page de couverture ?

b) « *La Fable du nain* » serait-elle également un « roman » ?

Tout d'abord, qu'est-ce qu'un roman¹ ?

Si nous nous référons aux dictionnaires et encyclopédies, nous retrouvons quelques définitions d'ordre général. Le Robert : « *Œuvre d'imagination en prose, assez longue, qui présente et fait vivre dans un milieu des personnages donnés comme réels, nous fait connaître leur psychologie, leur destin, leurs aventures.* »²

Quant au Larousse : « *Œuvre d'imagination constituée par un récit en prose d'une certaine longueur, dont l'intérêt est la narration d'aventures, l'étude des mœurs ou de caractères, l'analyse de sentiments ou de passions.* »³

Michel Raimond⁴ écrit :

« *Le roman, c'est de la vie, certes, mais mise en ordre et mise en mots, c'est du réel devenu langage. (...) Le roman nous propose une réalité représentée, pensée, mise en*

¹ Selon Bernard Valette : « *Ecrire un roman signifie peut-être simplement, aux yeux du lecteur moderne " raconter des histoires" avec tout ce que cela implique de distanciation, morale et de fascination esthétique.* » in « *Le Roman : Initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire* », Editions Nathan, 1992.

² Cf. Chartier, Pierre, « *Introduction aux grandes théories du roman* », éd. Dunod, Décembre, 1998, P. 1-2.

³ Ibid. P. 1-2.

⁴ Michel Raimond signale d'autant plus la dimension vraisemblable du roman situé entre le réel et l'imaginaire : « *Le roman nous livre à la fois les prestiges de l'imaginaire et la saveur du réel* », ⁴ dans « *Le Roman* », éd. Armand Colin, Juin 2000, p. 7.

perspective, éclairée d'un sens. Cette transmutation du réel, cette mise en mots de la vie s'accomplit d'abord selon une sensibilité particulière de l'auteur. »¹

Ces différentes définitions ne peuvent que nous servir dans notre quête générique du texte. Nous pouvons assimiler le roman comme l'action originale d'imaginer un sujet et de le composer au moyen des techniques mises en œuvre par la rhétorique.

Le roman relate, le plus souvent, une histoire. Il crée par le truchement des mots l'illusion d'une réalité. L'auteur nous y offre une réécriture du monde à travers son imaginaire. Aussi persévérant soit-il à reproduire le réel dans lequel nous évoluons, le romancier y parvient grâce au pouvoir de l'imagination créatrice. Celle-ci lui permet de produire une fiction sous forme de récit prosaïque dont les structures compositionnelles et les règles de fonctionnement sont agencées intrinsèquement par la narration d'aventures imaginaires vraisemblables, introduisant divers éléments représentatifs de la psychologie des personnages.

Dans cette optique, le genre romanesque s'assigne pour principal objectif la reconstruction d'un univers cohérent, plausible, ressemblant à la réalité. Inhérent au roman, l'effet de réel s'exerce grâce à des événements fictifs mais tout autant vraisemblables pour créer l'illusion référentielle. Les personnages et leurs aventures témoignent d'une vision particulière de l'homme et de ses problématiques.

Même si la lecture du roman procure plus ou moins un « effet de réel », de ressemblance entre deux réalités hétérogènes, il n'en demeure pas moins que le contenu de la narration est toujours fictif quel que soit le degré de référentialité de l'histoire racontée.

Dans notre cas, Est-ce que l'écriture de notre texte correspond aux critères du genre romanesque ? Le texte développe-t-il un « effet de réel » ?

Dans « *La Fable du nain* », l'auteur développe une nouvelle forme de réalisme dite « Réalisme Magique » comme l'atteste l'indication mentionnée sur la quatrième page de couverture. Sans avoir à revenir à un historique de l'expression, nous proposons quelques éclairages permettant de mettre la lumière sur cette nouvelle forme de dire.

Le « réalisme magique » est apparu vers 1925, il s'agit d'un simple courant littéraire rassemblant des écrivains de toutes les contrées, et qui s'intègre dans le réalisme élargi du XX^{ème} siècle. Le réalisme magique correspond à une nouvelle manière assez spécifique d'envisager la

¹ Ibid. P. 9-10.

réalité et le monde alentour. Tout y est façonné de sorte à y retrouver le fondement ontologique du monde. Dans ce contexte, la magie naît de la transformation du réel par la perspective qu'en a un individu en particulier. Dans le domaine littéraire, c'est l'attitude adoptée par le narrateur, son point de vue, qui est en mesure de conférer de la « magie » à un sujet quotidien, ordinaire :

« Le Réalisme magique est, avant tout, une attitude devant la réalité (...). Il ne crée pas de mondes imaginaires où se réfugier pour fuir la réalité quotidienne. Dans le réalisme magique, l'écrivain affronte la réalité et tente de la déchiffrer, de découvrir ce qu'il y a de mystérieux dans les choses, la vie, les actions humaines. »¹

Le recours au réalisme magique met en lumière une vision spécifique, une manière hors du commun de percevoir le réel, de regarder le monde et, par là même, de traiter le réel selon une procédure qui le transfigure. Le monde sensible devient décidément problématique, la réalité objectale et passive est remise en question. L'instance chargée de sonder le réel, soupçonne l'existence d'un univers second, un niveau insoupçonné de mystère latent au sein du monde : *« Dans le réalisme magique, le mystère ne descend pas dans le monde représenté ; il se cache et palpite derrière lui. »²*

Il ne s'agit nullement de regarder différemment le réel, ni de le pressentir incohérent et instable. Au contraire, le réaliste-magique bouleverse l'ordonnance et la cohérence de l'univers objectal, ébranle son aspect logique et conforme pour, à contrario, mettre en exergue son caractère problématique émaillé de mystères.

De ce fait, l'expérience de la réalité ainsi accomplie, ouvre presque inévitablement sur quelque Vérité supérieure : elle porte généralement sur un savoir métaphysique relatif à l'être humain, sa destinée, les lois universelles régissant le monde et l'humanité entière, etc.

C'est dans cette perspective qu'est élaboré l'univers fictionnel par Daoud. Le récit met en scène un sujet qui sonde la réalité selon une perception insolite, hors du commun, déterminée par l'angoisse, l'inquiétude, voire la névrose. Ce n'est plus le personnage qui est confronté à un monde en déséquilibre ; c'est plutôt un personnage déséquilibré qui porte à l'égard de l'univers un regard déréalisant tributaire des lois d'une certaine déviance. Le problème n'est plus extérieur au personnage, mais se trouve enfoui en lui.

¹ Weisgerber, Jean, *« Le Réalisme magique : Roman-Peinture-Cinéma »*, Cahiers des Avant-gardes, Le Centre d'Etude des Avant-gardes Littéraires de l'Université de Bruxelles, Editions l'Age d'Homme, 1987, p. 124.

² Ibid. P. 125.

C'est véritablement une conscience troublée qui tente de décrypter le réel. Le héros adopte un point de vue assez extra-ordinaire sur un monde neutre, toutefois sujet à un décryptage et à une prospection enrichissante. En effet, le héros est d'une certaine manière brouillé avec la raison, traversant une période de désintégration psychologique, faite d'hallucinations ou encore de démence : il est convaincu de ne pas être maître de ses actes et de son devenir.

Il cultive cette conception selon laquelle le Destin imaginée par tous comme « *une roue fantastique de gigantisme, couverte d'une écriture inconnue* » (12), ne serait en réalité qu'un « *petit lutin difforme et souffreteux qui se venge de son sort sur votre vie* » (12), un Nain aussi hideux que maléfique, doué d'une nature démoniaque vouée à la destruction et l'anéantissement de l'humanité entière.

Le narrateur en vient à affirmer que ses échecs répétés et ses défaites accumulées ne sont guère le fait du hasard, mais bien ceux orchestrés par le Nain fourbe. C'est pourquoi, dans son cloître volontaire, il entame une introspection en profondeur, afin de débusquer le Nain et mettre fin à ses frauduleuses entreprises.

Néanmoins, au fur et à mesure que la traque avance, le narrateur découvre de manière fortuite cette autre réalité latente du monde : ce Diable tuberculeux qu'est le Nain n'est plus péril extérieur, passible de capture, il se hisse au fond de l'être et supplante le moi conscient.

Autrement dit, l'enquête existentielle révèle au héros que sa misanthropie ancestrale et son attrait à l'auto-destruction relèvent de son inconscient troublé ou de cette seconde nature obscure qu'il a en lui. Tel est cet autre niveau de mystère inclus dans le réel : le Destin de l'homme n'est que ce qu'il en fait. Tout est une question de choix et de lucidité : la tentation macabre à la démission de toute chose qui habite tout un chacun, est inhérente à la condition humaine.

Le propre de l'individu est de transcender ses peurs, ses obsessions maladives, de s'armer de courage afin de déceler au-delà de ses comforts l'essence de son existence. Voici donc cette Vérité d'ordre supérieure livrée par le récit et qui transcende le cas particulier du héros. A noter les effets de concordance qui émergent par rapport aux perspectives du réalisme magique qui rejoignent celles de la Fable.

Dans le même cours d'idées, avant même que cette vérité ne soit dévoilée, le héros est en proie à un sentiment de mal vie qui traduit inévitablement un malaise social profond. Le narrateur tient à

cet égard un contre-discours pamphlétaire qui conteste l'ordre établi et la l'état critique de sa société:

« Moi qui n'étais rien de plus qu'un petit agent de bureau dans l'administration funeste de ce pays que j'ai toujours détesté. Car je n'ai jamais aimé ce pays. A quinze ans comme à trente ans, je l'ai toujours vécu comme un piège pour voyageur à court d'argent. Avec la découverte douloureuse du Nain, il se révéla sous mes fenêtres comme un cercle d'errance poussiéreux pour des millions d'affamés. » (106)

La société est vue et dénoncée comme funeste, infâme, étouffante, en voie de paupérisation et d'auto-dissolution. Le pays est à l'image d'un espace de déperdition inéluctable, sans échappatoire. L'expérience introspective du narrateur révèle le pays sous son vrai jour : le peuple est assujéti à la peur, à la débauche, car soumis à l'emprise du désespoir et de l'abandon. Il s'engouffre dans les abymes de la perte sans lueur d'espoir. Le fait est qu'il ne veut point changer le cours funeste des choses et devenir maître de son Destin. Ce mal ne lui est pas étranger, mais se hisse au fond de son être. Telle est la situation exécrationnelle et sinistre d'une société au quotidien déstructuré et au lendemain précaire.

Du point de vue de la vraisemblance, nombreux sont les procédés déployés pour renforcer l'historicité des faits relatés, visant à procurer au lecteur cet effet de ressemblance avec le monde. En effet, Le narrateur exige d'emblée de son lecteur d'être cru au moment même où celui-ci découvre son histoire :

« Je sais que c'est confus..., mais il faut me croire en attendant le reste de mon histoire où je rapporterai le récit de ma première rencontre avec Zimzim et sa face de souris intelligente. » (15-16)

Le narrateur intervient fréquemment au cours du récit pour revendiquer la véracité des faits narrés : du début à la fin, il ne cesse de réitérer la même formule, tant de fois répétée et corrigée pour convaincre le destinataire : *« Mon histoire est pourtant vraie. Il faut me croire... » (93)*

En somme, le récit développe une nouvelle forme de réalisme, dite « réalisme magique » qui aborde à la fois les problématiques d'ordre subjectif ou individuel et social en veillant à construire cet effet de réel, cette vraisemblance des événements racontés.

Ces éléments descriptifs pourraient conjointement nous conduire vers une perspective générique du texte. Comme l'indique le substantif même dans l'expression « Réalisme magique », cette

nouvelle forme de dire demeure étroitement liée à une « mimésis », et de ce fait au genre romanesque. Nous pouvons également affirmer à l'appui des éléments caractéristiques internes qui ressortent du texte que celui-ci se présente manifestement comme un roman, son écriture correspond aux différents critères de l'art romanesque.

Toutefois, notre quête générique du texte de Daoud se poursuit avec, cette fois-ci, comme hypothèse d'analyse générique : l'Autofiction.

c) « *La Fable du nain* » serait-elle également une **Autofiction** ?

Il nous paraît judicieux d'apporter quelques éclairages sur cette catégorie littéraire dite « Autofiction » afin de mieux asseoir notre analyse et de mettre en lumière quelques éléments de réponse susceptibles d'éclaircir l'ambiguïté générique constitutive du texte traité.

Depuis Jean-Jacques Rousseau, nombre d'écrivains ont retracé avec minutie l'histoire de leur propre existence en mettant l'accent sur leur vie personnelle, donnant naissance à des autobiographies. Néanmoins, l'histoire littéraire du XX^{ème} et du XXI^{ème} siècle témoigne de l'émergence de productions autobiographiques qualifiées de « rebelles » ou « transgressives » que S. Doubrovsky nomme « Autofictions » en 1977.

Ainsi, partirons-nous dans notre analyse de l'hypothèse que le terme d'« autofiction » est avant tout celui d'un genre ou d'une catégorie littéraire intégrant essentiellement des créations contemporaines.

Lors d'une Conférence intitulée « *De quoi l'autofiction est-elle le nom ?* »,¹ tenue par Philippe Gasparini en 2009, celui-ci donne sa conception de cette nouvelle catégorie textuelle :

« Le terme d'autofiction devrait être réservé aux textes qui développent, en toute connaissance de cause, la tendance naturelle du récit de soi à se fictionnaliser. Une situation, une relation, un épisode, sont mis en récit, scénarisés, intensifiés et dramatisés par des techniques narratives qui favorisent l'identification du lecteur avec l'auteur-héros-narrateur. »²

¹ Gasparini, Philippe, Conférence intitulée « *De quoi l'autofiction est-elle le nom ?* », tenue à l'Université de Lausanne, le 9 Octobre 2009.

² Ibid.

Cet état des lieux ainsi posé, suggère que le concept d'autofiction repose sur toute une ontologie de l'écriture du Moi¹. Il suppose d'emblée qu'un écrivain ne soit en mesure de se raconter que s'il se construit un personnage et tisse une histoire.

Par ailleurs, le créateur du néologisme « autofiction », Serge Doubrovsky définit le terme comme suit :

« L'autofiction c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner de moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique mais dans la production du texte. »²

Non seulement « *La Fable du nain* » retrace une expérience d'auto-analyse opérée par un héros cherchant à déceler un sens à son existence, mais aussi, le texte est produit selon une nouvelle manière d'écrire qui privilégie l'exploration et l'exploitation de techniques scripturaires inédites ou du moins renouvelées. Notre texte affiche donc une nouvelle poétique qui ne saurait se concrétiser en dehors de l'investigation et de la recherche créatrice. Il s'inscrit, de ce fait, dans une démarche de renouveau en matière d'écriture littéraire.

Cependant, Quels sont les traits qui distinguent une autofiction d'une autobiographie classique ?

D'après S. Doubrovsky, nous pouvons citer :

« D'une part, le bouleversement de la chronologie : " la Fragmentation du récit, les caprices de la mémoire (...) abolissent toute prétention à une vérité unifiée, interdisent la visée globale de la référence". D'autre part, un commentaire interne qui trahit constamment les doutes de l'auteur quant à la validité de son entreprise mémorielle : le texte " s'avoue lacunaire, incertain, incohérent ". »³

Dans « *La Fable du nain* », il est question de ressusciter le passé, le temps d'autrefois en se remémorant. Sauf que l'ordre chronologique des épisodes est totalement ébranlé, la notion de temps semble s'amenuiser. Le narrateur procède plus ou moins adroitement à l'exploration de la mémoire. A noter la présence de plusieurs niveaux temporels exprimés par : le passé simple, le plus que parfait, le passé composé, le présent et enfin le futur.

¹ Paul Nizon souligne la dimension intimiste de l'écriture autofictionnelle caractérisée par l'exploration des méandres de l'univers psychique profond à dessein de le reconstruire : « Il s'agit, en écrivant, de descendre vers ce Moi inconnu afin de le constituer d'une manière ou d'une autre, comme personnage. »¹ Cf. Doubrovsky, Serge, Lecarme, J., et Lejeune, P., in « *Autofictions et Cie* », n° 6 de la Revue RITM, Université Paris X-Nanterre, 1993, p. 13.

² Doubrovsky, Serge, « *Autobiographie / Vérité / Psychanalyse* », Paris, Grasset, 1993, p. 77.

³ Doubrovsky, Serge, « *L'Après-vivre* », Paris : Grasset, 1994, p. 302.

Le récit met en scène la figure fragmentaire d'un sujet (Je) auquel viennent s'accorder des fragments d'une vie par le biais d'une mémoire désordonnée :

« Ma mémoire de cette période, où je doutais encore de ma découverte, reste cependant désordonnée et capricieuse. » (47)

Les souvenirs ressuscités sont des fragments épars. Le mode d'énonciation anachronique correspond parallèlement au dire de l'énoncé : l'écriture morcelée renvoie à la division du sujet et de son Moi.

De plus, le récit éclaté est sujet à un doute systématique. Ce doute concerne à la fois l'authenticité des événements remémorés, la pertinence du mode narratif mis en œuvre, et la sincérité du sujet-narrant :

« Mais il me semble que je vais trop vite en racontant mon histoire encore une fois. Elle devrait surtout rappeler mes souffrances de noctambule forcené. Déchiré par ce Savoir qui menaçait de faire exploser ma poitrine. » (64)

« L'histoire de mon histoire, (...) paraîtra sûrement invraisemblable et tissée dans le délire ou dans le mensonge inhabile de celui qui ne sait pas raconter. Elle en a le ton trébuchant et les petites faiblesses mécaniques des confidences qui veulent maquiller la honte. (...) Mon histoire est pourtant vraie. » (92-93)

Après s'être référé aux travaux critiques de Doubrovsky consacrés au genre autofictionnel, nous allons maintenant énumérer les différents critères définitoires de l'autofictionnalité, rassemblés en trois catégories :

« 1- Les indices de référentialité : l'homonymat ; un engagement à ne relater que des " faits et événements strictement réels " ; la pulsion de " se révéler dans sa vérité ", en s'exposant, en prenant des risques. 2- Les traits romanesques : le sous-titre " roman " ; le primat du récit ; une prédilection pour le présent de narration ; une stratégie d'emprise du lecteur. 3- Le travail sur le texte : la recherche d'une forme originale ; une reconfiguration non linéaire du temps (par sélection, intensification, stratification, fragmentation, brouillages, ...) ; une écriture visant la " verbalisation immédiate ". »¹

Compte tenu de toutes ces indications, le texte remplit-il ces critères définitoires de l'autofiction ?

¹ Op. Cit. P. 304.

En premier lieu, concernant le travail sur le texte, « *La Fable du nain* » s'érige comme un véritable chantier ou « récit-laboratoire » où ont lieu diverses expérimentations d'ordre scriptural.

En outre, comme indiqué plus haut, la restitution du temps passé se fait selon une perspective non linéaire, qui privilégie davantage le morcellement de la texture narrative comme témoignage d'une situation existentielle elle-même brouillée.

Par ailleurs, à y regarder de plus près, l'écriture s'apparente fortement à une sorte « d'écriture - parole » dans le sens où le texte est à dominante orale, car marqué par de fortes relations avec le champ de l'oralité. Il s'affiche en ce sens comme un espace scriptural où s'entremêlent le proverbe, la fable, le mythe, la légende ; où s'entrecroisent également le discours périphérique et le discours sacré (le Coran). Il s'agit là d'une totalité d'éléments associés qui s'établissent en tant que matériaux à référent oral :

« Pour revenir à mon exemple : ne dit-on pas depuis toujours que "les plus beaux cadeaux de la vie sont ceux qu'on n'attend pas ?" ... Je cite la parole du Prophète : "Aidez-vous dans vos entreprises par le silence." (...) On dit aussi : "Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse ". » (15-16)

« J'étais, comme l'on dit, entre deux rives. » (47)

En deuxième lieu, pour ce qui est du critère romanesque, nous avons pu démontrer au préalable que le texte répond conformément aux diverses conditions posées par le genre romanesque. Du coup, « *La Fable du nain* » peut être considérée, sans ambiguïté, comme un roman où prédomine le récit, c'est-à-dire la narration d'événements imaginaires vraisemblables.

Dans ce contexte fictionnel romanesque, l'auteur déploie une véritable stratégie d'emprise du lecteur. Ce dernier est sans cesse interpellé, mis dans la connivence dans la mesure où il semble institué comme confident et témoin des faits. Le « Je » personnel du narrateur se voit dès lors court-circuité de diverses manières : par un « On » impersonnel ; un « Nous » associatif ; un « Tu » complice ; ou encore un « Vous » inclusif.

Par ailleurs, en dépit du jeu constant sur les temps de la narration (plus que parfait- Imparfait-futur-passé composé-passé simple), nous constatons une prééminence du présent de narration (présent de l'indicatif) qui domine le récit.

En dernier lieu, le texte est émaillé d'indices de référentialité multiples : le narrateur s'engage envers le lecteur à ne lui relater que des événements réels, non imaginaires. Il insiste et persiste dans son entreprise d'authentification et d'historicisation : il répète fréquemment que l'histoire racontée est "vraie", que les faits narrés ne sont guère le produit de l'imagination, mais relèvent plutôt de la réalité. L'auteur laisse ainsi transparaître cette pulsion particulière, celle de se révéler à son lecteur dans sa vérité sans faux-semblant, de s'exposer en livrant ses confidences les plus intimes : « *Mais je jure que jamais je ne doutais de mon Enquête et ne pensais que rarement à abandonner.* » (71-72)

« *Je le jure : il y avait toujours une pièce sombre avec un couloir et une ampoule triste au plafond. L'ombre avait des heures fixes pour resurgir dans la niche du fond et jouer avec des sortes d'objets brillants...* » (40)

Enfin, confronté au critère de l'homonymat (Auteur/héros/narrateur), le texte s'avère être implicitement autoréférentiel : le héros-narrateur n'est pas nommé, son identité n'est révélée à aucun moment du récit, bien qu'il réfère indirectement via maintes indications intra- et extra-textuelles à l'auteur lui-même.

Nous sommes bien, dans ce cas, en présence d'une forme de fiction non homonymique, portant l'étiquette de « roman », dont l'instance énonciative et narrative serait sans référence explicite, mais renverrait de manière implicite à l'auteur sans le nommer. C'est ce que Serge Doubrovsky appelle une « quasi-autofiction. »¹

Philippe Vilain écrit à ce propos :

« *Ne pas nommer sa première personne n'est-elle pas une façon de se nommer par défaut, quand l'identité de cette première personne réfère tacitement à celle de l'auteur ? Disant " Je " sans désigner nominalement un autre personnage, l'auteur n'a pas besoin de se nommer pour suggérer que l'histoire qu'il raconte le concerne.* »²

Selon Vilain, l'absence de dénomination de l'instance énonciative peut être considérée comme une caractéristique de l'autofiction. Le critique parle à ce sujet d'« autofiction anominale » ou « nominalement indéterminée ». ³ Ce type d'« autofiction anominale » ou de « quasi-autofiction » permettrait à l'auteur de prendre en charge les pensées et le discours de son

¹ Vilain, Philippe, « *L'Autofiction en théorie* », suivi de deux Entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune ; Les Editions de La Transparence, Collection « Cf. » essais d'esthétique ; 2009, Septembre, p. 70.

² Ibid. P. 70.

³ Ibid. P. 70-74.

narrateur tout en basculant vers l'impersonnalité. Le récit transcende le niveau de la simple quête introspective vers l'accès à une dimension universelle. Le subjectivisme n'est que relatif et se transforme aussitôt en une certaine forme d'objectivité.

Au surplus, en mettant au centre de l'action un « Je » sans référence, l'autofiction le rend de ce fait appropriable par tout lecteur. La figure du « Je » serait dès le départ vouée à une certaine altérité, à la fois illustration de la condition humaine et représentation typique de l'anonymat auxquelles pourrait s'identifier tout un chacun.

A présent, Il est possible d'affirmer sur la base d'éléments théoriques vérifiés, que « *La Fable du nain* » se veut être une autofiction ou plutôt une autofiction anominale selon les termes de Vilain, ou encore une quasi-autofiction comme l'appelle Doubrovsky. Le texte remplit les différentes conditions posées par la catégorie textuelle.

Compte tenu de toutes ces constatations, il nous faut avouer que ce premier texte analysé refuse de s'assujettir à toute forme de classification générique uniforme. Il est considéré, par conséquent, comme un texte hybride qui se joue des conventions génériques et brise toute norme jusque là établie. Ceci ne va pas sans générer une certaine confusion dans la mesure où plusieurs genres s'entrecroisent au sein du même espace textuel.

2.2 « *Meursault, contre-enquête* » :

Si « *La Fable du nain* » affiche dès l'entame un appareil paratextuel composite comme signe d'un texte formellement éclectique, « *Meursault, contre-enquête* » manifeste une indication générique uniforme présente dès la page de couverture et semble confiner, à priori, le texte dans la catégorie du roman. Toutefois, à la lecture intégrale du texte, des indices de diverse nature émergent et fondent sa forme multiple : la part du mythe, les techniques du théâtre, les marques de l'oralité, entre autres. D'où l'interrogation qui suit : le texte serait-il réellement un roman ? Dans quelle catégorie générique allons-nous le classer ?

Rappelons que nous avons dressé auparavant un large éventail de définitions concernant le roman. C'est pourquoi, nous tenterons d'éluder toute redondance possible.

La mention « roman » concorde avec le contenu de l'histoire car le récit offre au lecteur une peinture de la société ou du monde grâce au pouvoir de l'imagination créative. C'est une fiction qui prend la forme d'un récit prosaïque où se mêlent narration et description d'aventures imaginaires vraisemblables.

Comme l'indique son titre, « *Meursault, contre-enquête* » fait écho à « *L'Étranger* » d'Albert Camus. Daoud revisite de façon assez singulière le chef d'œuvre Camusien, sans doute le plus célèbre livre produit par cet écrivain grand interrogateur de la condition humaine et de l'existence des hommes.

Dans son remake, Daoud insuffle vie au personnage du frère de l'Arabe, victime innocente de « Meursault ». C'est donc le frère de l'Arabe qui occupe le devant de la scène diégétique ; un frère cadet, orphelin sans père et qui mène sa propre enquête sur le décès de l'Arabe pour rétablir la justice. Mais au fur et à mesure que la prospection avance, ce héros-narrateur tend à investir paradoxalement la figure de l'assassin en s'affirmant comme le « jumeau » de Meursault.

Ainsi, le texte se présente-t-il comme une œuvre d'imagination en prose, assez longue (environ 191 pages), qui met en scène dans un univers bien particulier des êtres fictifs donnés pour réels. Le récit retrace leurs aventures, brosse leur psychologie et révèle progressivement leur destinée. De ce point de vue, le texte concorde parfaitement avec la catégorie du roman. Notons que le genre romanesque s'attribue pour tâche fondamentale l'élaboration d'un univers plausible et référentiel. Inhérent au texte traité, l'effet de réel s'accomplit via la narration de faits dotés d'une dimension vraisemblable. Les personnages, leurs quêtes tout autant que les péripéties auxquelles ils sont confrontés, tout témoigne d'une vision spécifique de la société actuelle et des problématiques de l'homme contemporain.

Eu égard au principe de l'illusion réaliste inhérent au roman, le récit veille à construire et renforcer l'historicité des événements à dessein de procurer au lecteur un certain confort de lecture. L'« effet de ressemblance » avec la réalité doit être omniprésent afin de permettre au récepteur potentiel de se projeter dans le monde de la fiction et d'y adhérer pleinement sans quoi il ne pourrait y croire. D'ailleurs, le narrateur exige, dès le départ, d'être cru et surtout de ne point remettre en question le bien-fondé de ses propos :

« Comprends-moi bien, je n'exprime ni tristesse ni colère. Je ne joue même pas le deuil, seulement... Seulement quoi ? Je ne sais pas. Je crois que je voudrais que justice soit faite. Cela peut paraître ridicule à mon âge... Mais je te jure que c'est vrai. » (18)

Dans cette optique, le narrateur intervient à maintes reprises pour revendiquer la véracité des faits narrés :

« Cette histoire devrait donc être réécrite, dans la même langue, mais de droite à gauche. (...) J'ai donc appris cette langue, en partie, pour raconter cette histoire à la place de

mon frère qui était l'ami du soleil. Cela te paraît invraisemblable ? Tu as tort. Je devais trouver cette réponse que personne n'a jamais voulu me donner au moment où il le fallait. » (19)

Du début à la fin, le sujet ne cesse de réitérer la même formule : « je te le jure » comme pour prêcher sa bonne foi, pour mettre le lecteur dans la connivence et l'inciter de force à croire que l'histoire est vraie :

« Incroyable quand même, non ?! Il est mort parce qu'il aimait la mer et en revenait chaque fois trop vivant, selon M'ma. Une vraie folle ! Et cette histoire n'est pas inventée par le vin qu'on partage, je te le jure. » (150)

En somme, le récit confectionne et amplifie constamment ses formules d'authentification de l'histoire destinées à convaincre le lecteur et le conforter dans ses habitudes.

Les divers éléments descriptifs relevés participent conjointement à une « première » catégorisation générique du texte. Ce dernier demeure étroitement rattaché à l'art romanesque.

Toutefois, ce processus de signification fixe est perturbé par l'intrusion d'éléments hétérogènes qui relèvent de l'art dramatique et du domaine de l'oralité. Le texte en question semble encore une fois ébranler les conventions en privilégiant la dispersion et l'amalgame générique. A nouveau, la problématique du genre est posée, incitant à revoir la relation « œuvre / genre » ou « texte / genre ».

Vu sous un autre angle, « *Meursault, contre-enquête* » se prête à une réception inédite en s'affichant comme une « lecture-conversation » entre un narrateur-héros (un vieillard ivrogne assis dans un bar) et un narrataire fictif (un Ami universitaire parisien) à la fois auditeur et lecteur. L'instance chargée de la narration ne cesse d'interpeler son narrataire lequel se voit adressé très souvent des consignes impératives ou même des interrogations rhétoriques. Le narrateur va parfois jusqu'à prévoir la réaction de son destinataire. Bref, toute une procédure qui est en usage afin de conserver la relation de « narration-conversation » :

« En poussant la porte de ce bar, tu as ouvert une tombe, mon jeune ami. Est-ce que tu as le livre dans ton cartable ? D'accord, fais le disciple et lis moi les premiers passages... Tu as compris ? Non ? Je t'explique. » (16)

« Ah la plaisanterie ! Tu comprends maintenant ? Tu comprends pourquoi j'ai ri la première fois que j'ai lu le livre de ton héros ?... » (162)

« Cela te déstabilise, hein, que je résume ainsi ton livre ? C'est pourtant la vérité nue. (...) C'est lui (l'Arabe), le deuxième personnage le plus important, mais il n'a ni nom, ni visage, ni paroles. Tu y comprends quelque chose, toi, l'universitaire ? » (75)

Ce type de procédés secoue les lois qui régissent le genre romanesque en y inscrivant l'oralité, ce qui représente une transgression par rapport aux canons classiques d'écriture du roman. Le narrateur établit effectivement un pacte de lecture qui correspond au schéma de la communication orale. L'espace traditionnel du récit devient le lieu d'« écoute » car des échanges perpétuels s'établissent entre un narrateur qui gère et détient le processus narratif et un lecteur en situation d'écoute, dont les attentes sont pris en charge par le premier.

Cette dimension orale du texte se traduit au niveau des structures syntaxiques et des signes typographiques qui submergent le tissu textuel. L'écrit semble dirigé vers une verbalisation immédiate. L'absence de jonction entre les propositions fait que les phrases paraissent comme hachées voire déstructurées. Les ruptures intra-phrastiques à l'instar des séquences suspendues ou encore des propositions fissurées, se reproduisent au niveau de la ponctuation par des pauses et des arrêts fréquents. La fragmentation que subit chaque phrase se fait comme l'écho de la stratégie de verbalisation employée où l'oral l'emporte sur l'écrit.

Prenons ces exemples en guise d'illustrations :

« C'est le grand défaut des meurtriers que personne n'a encore punis, ton écrivain en savait quelque chose...Ah ! Juste une dernière blague de mon cru. Tu sais comment on prononce Meursault en Arabe ? Non ? El –Merssoul. "L'envoyé" ou le "messenger". Pas mal, non ? Bon, bon, cette fois il faut vraiment que je m'arrête. » (191)

« ...Ton Caïn a tué mon frère pour...rien ! Pas même pour lui voler son bétail. On devrait s'arrêter là, tu as de quoi écrire un veau livre, non ? L'histoire du frère de l'Arabe. Une autre histoire d'Arabe. Tu es piégé... Ah, le fantôme, mon double...Il est derrière toi, avec sa bière ? » (80)

Le texte nous livre ainsi une forme d'écriture-sonore. L'édifice scripturaire est entièrement voué à sa dimension orale. Il serait important de souligner que l'ensemble des fragments oraux repérés participent à l'inscription voire l'intrusion de l'oralité dans un espace romanesque, ce qui bouscule l'uniformité textuelle et engendre inévitablement une hétérogénéité. Cette démarche génère une macro-structure scripturale caractérisée par la coprésence de plusieurs codes.

Par ailleurs, à y regarder de plus près, derrière la figure du narrateur se profile l'image d'un homme tel un spectre qui soliloque dans un bar. Frondeur et affabulateur, ce narrateur divague et se noie dans un récit adressé à son interlocuteur imaginaire, assis près de lui autour d'un comptoir. Le texte reprend à son compte une technique théâtrale dite : le soliloque.

Qu'est-ce que le soliloque ?

D'origine latine, le mot « soliloque » provient du latin « solus » qui veut dire « seul » et « loqui » qui signifie « parler ». Il désigne le discours de quelqu'un qui parle seul. Il renvoie particulièrement aux réflexions qu'on fait avec soi. Le soliloque est une sorte de discours qu'une personne seule se tient à elle-même. Une espèce de conversation qu'on établit avec soi-même comme avec un second sans pour autant désigner cet autre de manière manifeste :

« Le soliloque n'imité pas simplement le dialogue ; tout dialogue pour être fécond doit devenir à un moment donné soliloque, sans quoi question et réponse ne se rencontreraient pas ; la rencontre ne pouvant avoir lieu que dans un entendement. »¹

Le soliloque se distingue du monologue qui est une auto-conversation dans laquelle le personnage accomplit en même temps son rôle et celui du confident.

La soliloquie est un terme employé fréquemment dans la comédie dramatique lorsqu'un personnage raconte seul ses sentiments / émois à vive voix devant des spectateurs. Il y a lieu de souligner donc que le soliloque représente à l'origine une technique théâtrale² propre à l'art dramatique.

Dans le texte étudié, c'est le procédé énonciatif du soliloque qui est usité du début à la fin. Cette technique domine et couvre le dispositif énonciatif mis en place dans le texte. C'est une mise en scène vertigineuse déployée par l'auteur : tout au long de son parcours narratif, le personnage entretient une sorte de monologue tout en interpellant sans cesse son interlocuteur silencieux au profil flou et dissipé. Voici quelques passages qui illustrent l'emploi du procédé du soliloque :

¹ Marcel, G., « Journal », 1918, p. 140.

² Le théâtre est un genre littéraire dit dramatique, art où se manifestent toutes sortes de techniques d'expression vocale et corporelle, auditive, visuelle en un même espace (la scène) et au même moment grâce aux acteurs de toute représentation. Sans omettre bien entendu la part des spectateurs sans lesquels le jeu dramatique n'aurait pas lieu. Les comédiens incarnent des personnages et jouent des rôles en se mettant dans des situations créées par un texte, ils suivent ainsi les consignes du metteur en scène pour emporter l'adhésion du public.

« Il refuse de te répondre ou quoi ? Eh bien trouve la bonne formule, je ne sais pas, moi. Ne te laisse pas intimidé par ses coupures de journaux et son front de philosophe. Insiste. Tu as bien su t'y prendre avec moi, non ? » (157).

« Etrange non ? Partir en quête de la vie dans la preuve étincelante de la mort ! Mais je m'égarerai à nouveau, ces digressions doivent t'agacer. Et pourtant... » (178)

« Tu me demandes si je veux continuer ? Oui, bien sûr, pour une fois que j'ai l'occasion de me débarrasser de cette histoire ! » (29)

Au vu de toutes ces observations, le roman intègre au sein de sa matrice textuelle des techniques hétérogènes à savoir le procédé du soliloque qui appartient au genre théâtral. En ce sens, roman et théâtre dialoguent et interagissent à l'intérieur de la même sphère d'écriture.

Dans cette perspective, nous sommes en présence d'un roman qui emprunte des techniques théâtrales pour les faire fusionner avec ses propres procédés. Il y a lieu de parler dans ce cas de roman théâtralisé dans la mesure où le modèle dramatique se marie efficacement avec le style romanesque et ce, dans une optique de subversion et de renouvellement. Dès lors, le genre romanesque se meut en genre hybride qui intègre aussi bien l'oralité avec tout ce qu'elle implique comme fragments hétéroclites, que le théâtre avec la confection d'un roman à l'allure pseudo-dramatique. « *Meursault, contre-enquête* » s'affirme, à cet effet, comme un texte au statut problématique.

Par ailleurs, nous sommes tentés d'exploiter une autre piste, celle du mythe et de sa réécriture. Pourquoi le mythe ?

Dès les premières lignes, le narrateur lance de manière lapidaire quelques résumés de l'histoire en cours d'exécution. Citons cet extrait :

« C'est un Robinson qui croit changer de destin en tuant son vendredi, mais découvre qu'il est piégé sur une île et se met à pérorer avec génie comme un perroquet complaisant avec lui-même. » (16-17)

Robinson ou plus précisément Robinson Crusoé nous fait directement penser au livre de Daniel Defoe (1660 -1731) : « *La vie et les Aventures étranges et surprenantes de Robinson Crusoé.* »¹

¹ Il s'agit d'un roman d'aventure paru en Angleterre en 1719.

Le personnage de Robinson¹ qui prête généralement son patronyme au titre du livre, est devenu au fil des siècles une figure quasi mythique de dimension planétaire, dotée d'une valeur universelle.

La question qui se pose à présent est la suivante : quels rapports d'influence existe-t-il entre le livre de Defoe et celui de Daoud ?

Il n'y a nul doute que « *Meursault, contre-enquête* » fait de la production de Defoe une œuvre de référence et d'inspiration essentielle, en se voulant être une réécriture du chef d'œuvre mondial. Dans ce contexte, le terme de robinsonnade serait plus approprié. Le petit Robert définit la robinsonnade comme un « *récit d'aventures de vie loin de la civilisation, en utilisant les seules ressources de la nature.* »²

La robinsonnade est un genre littéraire qui tient son nom de Robinson Crusoé. Elle est quelques fois vue sous l'angle du « sous-genre » du roman d'aventures. Le mot « robinsonnade » a vu le jour en 1731, sous la plume de l'écrivain Allemand Johann Gottfried Sehnabel dans la préface de son ouvrage « *Die Insel Felsenburg* ».

En outre, d'illustres écrivains comme Michel Tournier ou encore Jules Verne considèrent la robinsonnade comme un genre à part entière et non pas comme un simple sous-genre.

Une robinsonnade affiche trois principaux critères : le naufrage, l'isolement ou la vie d'exil sur l'île et enfin la délivrance ou le retour au monde. Aussi, peut-on y additionner un quatrième critère, celui de la rencontre avec l'Autre.

La réécriture du mythe chez Daoud voit quelques motifs actualisés et la signification du mythe évoluée voire renversée. Il serait intéressant de signaler que la signification du mythe de Robinson varie et change en fonction de l'époque et du contexte de production.

Si pour Robinson l'île représente un lieu isolé, espace d'exclusion où il fait face à sa solitude et opère sa transformation ; le héros de Daoud choisit délibérément de s'écarter de la société pour se reclure dans son appartement ou dans un bar. Il vit dans un espace de cloître choisi, confronté moins à sa solitude qu'aux maux qui le rongent de l'intérieur. Pour le frère de l'Arabe, l'« île » est une prison choisie en ce sens où elle représente un refuge. C'est le portrait d'un personnage dépravé qui est brossé.

¹ Robinson est un marin originaire de York, qui a passé vingt huit ans de sa vie seul sur une île déserte de la Côte de l'Amérique après avoir été le seul survivant à un naufrage. Il fut délivré et sauvé inopinément par des pirates.

² Le Petit Robert. Op Cit.

Avant l'assassinat de son frère « Moussa », le héros menait une existence tranquille aux côtés de ses parents et du défunt. Sauf que la disparition macabre de Moussa a sonné l'heure du naufrage pour lui :

« Chaque soir, mon frère Moussa, alias Zoudj, surgit du Royaume des morts et me tire la barbe en criant : " Ô mon frère Haroun, pourquoi as-tu laissé faire ça ? Je ne suis pas une génisse, bon sang, je suis ton frère ! " » (19-20)

Depuis le meurtre impunie de Moussa, le frère endeuillé bascule dans une dégénérescence corrosive : il est fonctionnaire dans une administration fiscale mais ne se soucie guère de son emploi et s'adonne a fortiori à la débauche. Il est d'autant plus hostile envers sa mère, la hait et se complait à la faire souffrir. C'est un ivrogne qui passe ses journées et ses soirées dans un bar, un athée qui abhorre la religion et sombre dans une haine enragée envers la société et les hommes.

Le naufrage prend ici la forme d'une prise de distanciation vis-à-vis de la société environnante, mais également une forme de descente aux enfers de la dépravation d'un héros marginal et égaré. A dessein de se délivrer de son mal et de rendre justice à son frère, il décide d'exécuter un inconnu à l'heure exacte à laquelle Moussa fut abattu, c'est-à-dire à Quatorze heure. Cet acte vindicatif lui procure un sentiment d'immense allègement et une liberté profonde tant escomptée. Il dit enfin vivre après un long deuil épuisant et renaître de nouveau :

« La vie m'était enfin redonnée même si je devais traîner un nouveau cadavre. Du moins, me disais-je, ce n'étais plus le mien, mais celui d'un inconnu. » (109)

Il parvient de la sorte à se libérer du cadavre de son frère et conçoit cette nouvelle vie qui lui est redonnée comme une « restitution ».

A l'image de Robinson qui entame sa propre transfiguration sur l'île en attente du sauvetage, le héros mène lui aussi une sorte de quête initiatique, comme s'il était à la recherche d'une « révélation essentielle » en mesure de le libérer de l'enfer qu'il subit loin de la foule oppressante. La forme de rémission que vit le personnage est synonyme d'une délivrance absolue : il jouit d'une liberté démesurée et conteste par là même tout ordre établi.

Quant au motif de la rencontre avec l'Autre, il représente dans le récit la séquence où le héros rencontre un Imam venu le réorienter vers le droit chemin. Toutefois, le sujet persiste dans son

blasphème et ne daigne pas se soumettre aux consignes de l'imam. Il poursuit dès lors une existence dépravée marquée par la révolte et la marginalité.

Compte tenu de toutes ces considérations, il nous semble que « *Meursault, contre-enquête* » s'affiche comme une variante moderne du mythe universel de Robinson ; l'histoire d'un homme isolé, reclus au plus profond de son désespoir et qui parvient au terme d'un périple rude à retrouver force et courage lui redonnant le goût de vivre. Le texte se veut être une robinsonnade, les divers critères définitoires du genre concordent parfaitement avec le contenu du récit, le statut et le parcours du personnage.

Chez Daoud, la robinsonnade devient une élaboration expérimentale, ludique qui reprend les thèmes récurrents du genre tout en les adaptant aux préoccupations de l'auteur. Le Robinson de Daoud est arraché à la vie sociale en raison de circonstances tragiques et est placé dans des situations extrêmes de lutte. Le naufragé surmonte seul la crise, survit et rencontre l'Autre. La survie est acquise mais la conversion religieuse et le salut ne sont pas pour autant au rendez-vous. Le parcours s'achève sur le retour au monde ; une fin qui est loin d'être euphorique puisque le sujet demeure contestataire et en dé-liaison totale avec le monde.

Pour conclure, il nous faut admettre que « *Meursault, contre-enquête* » est un texte composite et fluctuant qui déploie intrinsèquement plusieurs registres et met en corrélation des éléments : romanesques, mythiques, oraux, théâtraux, etc. Du roman à la robinsonnade en passant par le soliloque théâtral, l'oralité ou encore le mythe, plusieurs voies génériques sont empruntées. C'est une véritable dynamique subversive qui gère le texte, celle-ci obstrue le système de signification univoque et replace au cœur du questionnement la notion de genre.

Nous sommes une nouvelle fois confrontés à la confection de combinaisons inédites (roman, théâtre, mythe, robinsonnade) qui témoignent d'une certaine créativité en matière d'écriture littéraire. Néanmoins, ce type de procédures transgénériques ne conforte guère le lecteur, mais vise plutôt à le déconcerter voire le décontenancer.

Alors, qu'en est-il du troisième texte « *La Préface du nègre* » ?

2.3 « *La Préface du nègre* » :

« *La Préface du nègre* » est un recueil de quatre nouvelles intitulées comme suit : « *L'Ami d'Athènes* », « *Gibril au Kérosène* », « *La préface du nègre* » et « *l'Arabe et le vaste pays de Ô* ». Ces quatre nouvelles sont menées à la première personne et brossent le tableau à la fois

dramatique et noir de l'Algérie actuelle, d'un pays qui tente vainement de fuir un passé qui le rattrape constamment.

« *L'Ami d'Athènes* » est le récit d'un coureur de fond engagé dans une course aux jeux olympiques. Il court, court sans cesse pour échapper au passé et fuir le présent d'un « pays à moitié desséché ». L'athlète mène une course de forcené sur une piste d'un autre temps. La course est infinie et la mémoire reprend ses droits. Le coureur se rend compte que le passé finit toujours par rattraper l'individu en dépit des efforts fournis pour s'en affranchir.

Enchaînons avec une autre nouvelle tout aussi allégorique : « *Gibril au Kérosène* » qui relate l'histoire d'un militaire reconverti en constructeur d'avion et qui a créé un Ange. Ce dernier est en réalité un avion fabriqué et exposé à la foire internationale où il passe inaperçu. L'invention ne récolte que l'indifférence des visiteurs qui ne lui accordent aucun intérêt. Dès lors, l'aviateur réalise que son « peuple ne fonctionne pas normalement » car rétrograde, désœuvré et résigné.

« *La préface du nègre* » est une nouvelle qui met en scène un ancien combattant de la guerre de Libération qui décide d'écrire un livre pour raconter son histoire. Faute d'être analphabète, il engage un nègre comme scribe pour retranscrire littéralement son récit. Le nègre qui a du mal à assimiler les réelles motivations du vieil homme, modifie intégralement sa version des faits pour y laisser son empreinte personnelle. A la fin, le faux livre rédigé par le nègre censé contenir le récit héroïque du vieux, est brûlé.

« *L'Arabe et le vaste pays de Ô* » est le récit d'un Vendredi Arabe perdue sur l'île de son isolement volontaire où il se bat contre ses propres démons. Ses conflits prennent l'allure d'une reconfiguration ontologique. En effet, l'être tente de s'affranchir des contraintes religieuses, sociales et morales pour vivre en totale liberté et ressentir enfin le réel pouvoir, celui de choisir son mode de vie au-delà de toute préoccupation.

Ces différentes nouvelles évoquées placent au cœur de l'intrigue un certain nombre de questionnements : Qu'est-ce qu'être Algérien aujourd'hui ? Comment être Algérien alors que le passé est embrumé, le présent figé et l'avenir sans perspectives ?

Autant d'interrogations qui trouvent leurs réponses dans le recueil de Daoud où les nouvelles se transforment tour à tour en chroniques puis en essais. Comment est-ce possible ?

Tout d'abord, comme l'indique la mention inscrite sur la couverture, le recueil comprend des « nouvelles ». Notre inspection du statut générique du corpus débute donc par l'analyse des textes en tant que nouvelles.

Qu'est-ce qu'une nouvelle ?

La nouvelle¹ est un genre littéraire de fiction narrative, écrite en prose et qui se distingue du roman par sa brièveté. Les sujets abordés sont extraits du quotidien et de la réalité. La nouvelle raconte des événements donnés pour réels. Edgar Poe est l'un des auteurs à avoir mené une réflexion sur le genre. Baudelaire traducteur de Poe, avance une théorie de la nouvelle :

« Elle a sur le roman à vastes proportions cet immense avantage que sa brièveté ajoute à l'intensité de l'effet. (...) L'unité d'impression, la totalité d'effet est un avantage immense qui peut donner à ce genre de composition une supériorité tout à fait particulière, à ce point qu'une nouvelle trop courte vaut encore mieux qu'une nouvelle trop longue. L'artiste, ... ayant conçu délibérément, à loisir, un effet à produire, inventera les incidents, combinera les événements les plus propres à amener l'effet voulu. »²

Selon cette théorie, la nouvelle se caractérise par une unité d'intrigue, une concentration de l'histoire qui renforce l'effet sur le lecteur. D'après Poe, elle doit graviter autour d'une idée fondamentale qui n'est dévoilée explicitement que vers le dénouement. La construction dramatique de la nouvelle est marquée par son action plus resserrée car focalisée sur un seul événement, par le nombre restreint des personnages, par le début dit « In media res », c'est-à-dire une entrée abrupte et rapide.

Aussi, tout le processus narratif est-il construit en vue d'assurer un effet unique et de préparer une fin souvent inattendue. Nul mot n'est inscrit s'il ne contribue à renforcer l'effet ou préparer la chute.

Au vu de ces préliminaires théoriques, nous sommes en mesure d'affirmer la concordance des 4 nouvelles traitées avec les critères définitoires du genre. En effet, chaque récit se veut être une brève histoire de fiction prosaïque. La problématique autour de laquelle s'articule chaque nouvelle, est inspirée de la réalité présente : le recueil témoigne à cet égard d'une vision

¹ Le terme « nouvelle » provient de l'Italien « novella » (1414), mis au point par Boccace. Le Dictionnaire Robert présente la nouvelle dans son acception littéraire comme suit : « Genre qu'on peut définir comme un récit généralement bref, de construction dramatique (unité d'action), présentant des personnages peu nombreux dont la psychologie n'est guère étudiée que dans la mesure où ils réagissent à l'événement qui fait le centre du récit ». Dictionnaire Robert, IV, 2006, p. 236.

² Baudelaire, Charles. « Notes Nouvelles sur Edgar Poe ».

disloquée voire fracturée de l'Algérie contemporaine, un pays dont le passé demeure présent, son présent est comme mis entre parenthèses et son devenir absent.

De plus, les divers textes sont caractérisés par leur unité d'intrigue centrée sur un seul événement. La concentration des actions et le peu de personnages agissant au premier plan, assurent conjointement une unité d'impression sur le lecteur. Chaque récit met en scène un nombre assez réduit de personnages si ce n'est un personnage unique : un athlète marathonnien, un militaire aviateur, un scribe serviteur et enfin un Arabe en perte de soi, aux allures d'un Vendredi¹ sauvage.

Quant à l'univers psychique de ces héros, l'ambivalence caractérise la description de la réalité psychologique de ces êtres qui sont tantôt horrifiés, tantôt empathiques envers l'état chaotique de leur peuple. L'entrée « in media res » est de loin ce qui marque l'entame de toute nouvelle avec son aspect direct qui embarque d'emblée le narrataire dans le flux narratif.

En ce qui concerne les notations indiquant le temps, l'espace ou encore le référent social, celles-ci font dans la discrétion puisqu'elles se réduisent à quelques données inscrites en filigrane du récit. Le lieu reste enseveli d'imprécision, ce n'est que grâce à quelques indices implicites que le récepteur parvient à déceler qu'il s'agit de l'espace algérien actuel et du réel social vécu par les algériens aux temps présents.

Par ailleurs, si chaque texte s'affiche foncièrement comme une nouvelle, ce n'est pas pour autant qu'il se cloître dans cette catégorie et se détourne d'autres perspectives génériques. « *L'Ami d'Athènes* », « *Gibril au Kérosène* » et « *La préface du nègre* » sont trois nouvelles qui se réclament également de la chronique et de l'essai.

Comment une nouvelle se meut en chronique et / ou essai ?

Au départ, une chronique² est un recueil d'événements historiques rassemblés selon l'époque et présentés selon l'ordre de leur déroulement. Dans le domaine littéraire, une chronique peut être définie comme un récit mettant en scène des personnages fictifs ou réels, relatant des faits historiques ou sociaux formulés en fonction de leur ordre d'avènement chronologique.

En tant que genre littéraire, la chronique essaie d'adopter une vision objective des faits historiques bien qu'il s'agit d'une œuvre fictionnelle où la fiction prend l'ascendant sur

¹ Vendredi : le compagnon et le serviteur de Robinson dans l'œuvre de Defoe.

² Le mot « chronique » découle du grec « Khrônos » qui veut dire « temps ».

l'Histoire. La poétique d'une chronique est marquée par la brièveté, le flux narratif rapide qui s'apparente au style de la conversation, c'est-à-dire une histoire narrée à vive voix.

Donc, notre conception de la chronique est la suivante : récit d'événements sociaux ou historiques raconté par un personnage contemporain des faits qu'il évoque. Ses propos sont entremêlés de souvenirs personnels et constituent, du coup, un témoignage.

L'écriture de l'histoire chez Daoud s'entrecroise avec celle de la fiction au sein du même espace scripturaire. Le texte tente de faire cohabiter une mémoire collective marquée du sceau de l'historiographie et un imaginaire littéraire créatif. A y regarder de près, le marathonien court sur la surface du stade mais en réalité, il mène une course effrénée depuis sa naissance pour fuir quelque chose, sans doute le lourd poids d'un passé inextricable :

«...Mais la course parfaite, celle que visent en secret tous les coureurs de fond, celle qui leur permet de continuer à l'infini, de ne jamais s'arrêter, de ne presque jamais mourir et dont la récompense n'était pas l'arrivée mais l'indépendance profonde, le détachement.»
(27)

Il s'agit là d'une image parabolique de dimension métaphorique, car le coureur n'est qu'un « prétexte » pour évoquer la situation dramatique des algériens post 62 : tous tentent de s'affranchir d'un temps passé en quête d'une indépendance profonde. C'est une lutte acharnée d'un peuple désorienté suite au départ du colon français car ne parvenant point à se sentir profondément émancipé. C'est bien une course sans fin, la course d'une vie dont témoigne le récit.

Le militaire aviateur constate, pour sa part, qu'il construit des avions dans un pays qui n'en rêve point car tout juste arrivé à posséder enfin une terre. Le sujet décide de faire voler son Ange, celui-ci finit par décoller mais personne n'y croit :

«Cet avion était unique, orphelin, sans ancêtres et peut-être sans descendance dans l'histoire de ce pays et de ce peuple qui jamais ne rêva des airs mais seulement d'avoir une terre ou d'en posséder un morceau. Personne à la fin, comme au début, ne nous a crus.» (43)

Le vol de l'avion est ici synonyme de liberté et d'évasion. Le héros tente d'évoluer, en revanche, son peuple ne cesse de ressasser l'histoire sans fin d'une guerre acquise. Cet aviateur continuera de mettre sur pied des avions, à l'image de l'athlète qui persiste dans sa course, les

deux ne s'arrêteront que lorsque les algériens auront compris que le changement est imminent. Pour ce peuple, l'histoire est embellie de mythes et d'épopées, le passé est célébré à outrance, et l'issue est hors perspectives.

Entre le scribe et le vieillard, un faussé se creuse : l'ancien combattant clame son mérite qu'il promène comme gloire d'une victoire non révolue. Selon lui, le nègre n'aurait jamais pu prétendre à l'éducation ou à l'enseignement sans le dévouement et le sacrifice des Moudjahidines. D'ailleurs pour le nègre, il est impossible d'échapper à l'histoire nationale d'une Libération. Ceci génère chez lui des sentiments de répulsion et d'amertume profonde.

Le narrateur affirme avec frustration que la Révolution tant encensée a abouti au désœuvrement. C'est une Algérie postcoloniale complètement déchiquetée qui est dénoncée, poursuivie par le spectre d'une guerre non encore dépassée.

C'est en ces faits que les trois nouvelles se transforment en chroniques dotées d'un aspect historiographique assez contesté. En fait, si les textes intègrent la part de l'Histoire au sein de la fiction, ce n'est guère pour glorifier un passé héroïque mais plutôt pour dire l'impossibilité d'écrire l'Histoire tant que celle-ci est devenue un objet de culte qui freine toute élan vers l'avenir.

L'auteur prend position et témoigne de « l'histoire en cours » d'une nation tombée dans la désuétude après la grande « Histoire ». Le procédé d'incorporation de l'histoire dans la fiction est ici marqué du sceau de la rupture, c'est un traitement subversif que subit le modèle historique par la fiction : l'Histoire, à ce titre, est révoquée car considérée comme référence absolue qui tend à glorifier le collectif en portant atteinte à l'individuel. Il y a constamment chez Daoud une négation de l'Histoire collective du fait que celle-ci entrave l'Histoire individuelle.

En somme, chaque texte, à priori nouvelle, endosse également l'allure d'une chronique où l'écriture de l'histoire se fait frondeuse et provocatrice. Du coup, la fiction reprend ses droits sur l'Histoire tout en la désarçonnant et refusant de l'instaurer comme valeur absolue.

Dotés d'une tonalité polémique et satirique, ces textes empruntent un mouvement de décroissement générique allant de la nouvelle à la chronique, tout en se réclamant, en d'autres aspects, de l'essai. Les écrits traités s'apparentent fortement aux essais en développant nombre de caractéristiques fondamentales.

Quels critères sont nécessaires pour reconnaître un essai ?

1/ L'essai est l'expression d'une subjectivité : l'essayiste mène une réflexion et s'adresse au lecteur.

2/ L'essai vise la production d'un effet : l'énonciateur tente de convaincre son énonciataire.

3/ L'essai propose un débat d'idées : il pose le problème de l'existence humaine et la condition sociale. Le genre s'attaque aux questions relatives à l'humain.

L'essai est un genre littéraire qui se veut être une œuvre de réflexion plaçant au cœur du débat un sujet précis exposé selon une vision personnelle :

« L'essai est un texte " libre" qui permet d'exprimer ses idées et ses opinions de façon subjective et originale mais cohérente et organisée. Dans un essai, on ne traite pas un sujet de façon exhaustive, mais on exprime ce qu'on pense, au moment actuel, sur la question. »¹

Aussi, faudrait-il indiquer que l'essai fait partie du registre didactique car il transmet une leçon de vie ou un enseignement en un texte bien agencé. Sa forme est assez libre, sans contraintes particulières.

De ce point de vue, les différents textes composant le recueil de Daoud pourraient à juste titre être désignés d' « essais ». L'auteur s'y adonne librement à des réflexions sur l'Algérie actuelle : la situation de l'algérien en ce début du XXI^{ème} siècle, plus de cinquante ans après l'indépendance. Sur un ton corrosif, les écrits fustigent l'état actuel de la société qui a basculé dans un sommeil profond après avoir fourni des efforts terribles pour se réapproprier sa terre. Un peuple mort-né qui a oublié d'écrire l'histoire du présent, tellement il s'est acharné à ressasser celle d'autrefois. L'individu incarne dans ce type d'écrit le point focal autour duquel s'articule la réflexion d'ordre existentiel.

Le point de vue frondeur n'a pas pour visée de déstabiliser le lecteur mais bien de lui proposer un enseignement susceptible de le faire réagir. Il est question d'inciter le peuple égaré à retrouver son chemin ou du moins s'en frayer un dans le monde actuel. C'est une prise de parole et de position qui tente de faire revivre un présent désormais « figé » dans la conscience d'un peuple au lendemain fermé. C'est en cela que « *La Préface du nègre* » intègre pleinement le genre en question et se présente comme un recueil d'essais conformément aux critères.

Pour conclure, nous sommes tenus de souligner cette association inédite qui jaillit encore une fois à travers l'écriture de Daoud : « nouvelle – essai – chronique » en ce sens où le recueil se

¹ Article consulté sur le site Fabula : www.fabula.com. Vu le 10 février 2013.

joue des catégories génériques fixes et opte pour l'ouverture qui donne lieu de facto à une polygénéricité. L'aspect polymorphe du texte est la résultante directe d'une disparité formelle. Ceci porte atteinte aux principes de lisibilité et de transparence en matière de création scripturale. De la nouvelle à l'essai en passant par la chronique, il faut dire que l'écriture chez Daoud ne cesse de surprendre le lecteur, portée par un élan d'innovation et de transgression.

3. Les enjeux d'un éclatement des genres : la dynamique de l'hétérogène.

L'analyse générique de l'œuvre de Daoud via la mise en relief des formes disparates que revêt le récit, nous permet de mettre en lumière une caractéristique non négligeable de l'écriture : l'éclatement des frontières séparant les genres, générant de ce fait, une confluence des codes narratifs.

L'auteur Daoud a créé une œuvre qui amalgame plusieurs genres à la fois : de la fable au roman en passant par le mythe ou encore la nouvelle, nous assistons à une véritable abolition des barrières entre les genres littéraires. La question du décloisonnement des catégories est vue sous l'angle du mélange, du pluralisme et de la diversité.

Cette multiplicité implique également une certaine transgression qui se traduit par le refus manifeste des murailles établies entre les genres, par la subversion des normes génériques partagées et par l'éclatement des formes narratives en usage. Il nous semble judicieux de retenir le terme d'« éclatement »¹ :

«... Parce qu'il avait l'avantage de mettre en lumière l'explosion positive, l'émergence, la floraison de combinaisons inédites qui favorisait la créativité au-delà des limites génériques. On entendait mettre ainsi l'accent sur une dynamique plus que sur un résultat.»²

Bruno Blanckeman écrit à cet égard :

¹ Certains critiques parlent d'« indétermination générique », d'autres préfèrent employer le terme de « composite », d'autres encore, de « dérive ». Cf Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, dans « *L'éclatement des genres au XX^{ème} siècle* », Société d'Etude de la Littérature Française du XX^{ème} siècle, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 05.

² Ibid. P. 05.

« On pourrait distinguer aujourd'hui des tentatives avant-gardistes qui travaillent le phénomène littéraire par éclatement (écritures néo-textuelles). (...) Certains récits suivent ainsi une ligne d'obédience textuelle, démontant les catégories du littéraire, jouant des identités de genres, des instances de fiction, des systèmes de signification fixes. »¹

C'est pourquoi nous privilégions le terme d'« éclatement » pour qualifier cette entreprise scripturale composite qui subsume plusieurs catégories génériques. L'objectif étant de mettre l'accent sur la dynamique textuelle, c'est-à-dire le processus d'implosion ou d'explosion des frontières génériques au profit de l'émergence d'associations inédites de formes différentes, donnant naissance à un texte particulièrement atypique.

Dans sa préface à un recueil d'articles intitulé « *Postmodern Genres* », Marjorie Perloff écrit :

« Le plaisir du texte est régulièrement vu comme celui de la " transgression " et de la " contamination " ...par son appropriation d'autres genres, à la fois élevés et populaires, par son désir de situations du type " à la fois/et plutôt que soit/soit ". »²

Tel est le cas du texte de Daoud qui dénote un intérêt particulier pour la transgression des catégories inscrites comme références, en affichant ostensiblement des marques génériques multiples, tout en éludant de favoriser l'une d'entre elles. De par son refus patent du principe de différenciation formelle, l'œuvre pose explicitement la question de l'identité générique en exposant son caractère composite. Le plus souvent, ce rejet des catégories traditionnelles, consiste non pas seulement à abolir ces genres, mais aussi à les transcender, allant dans le sens d'une ouverture générique imprégnée du sceau de l'inventivité.

Cette contestation des normes génériques a pour effet de générer, selon R. Barthes « *la polyphonie du texte* »³. L'abolition des barrières entre les genres fait de chaque texte une œuvre englobante où règne une polyphonie explicite. Le processus d'hybridation générique qui s'accomplit au nom de l'œuvre polyphonique - ou « impure » -, a pour dessein de restituer à la littérature son intransitivité et sa « pureté » fondamentales. A cet effet, décroiser les genres, construire une œuvre « impure », permet étonnamment à la littérature d'accéder à sa

¹ Blanckeman, Bruno, « *Les Fictions Singulières* », "Etude sur le roman français contemporain", Prétexte Editeur, Octobre 2002, Paris, p. 75-77.

² Perloff, Marjorie, « *Postmodern Genres* », University of Oklahoma Press, 1988, p. 08.

³ Barthes, Roland, « *De L'œuvre au texte* », O. C. II, 1966-1973, Seuil, 1994, p. 121.

« pureté » : « *C'est par l' " impureté" que la littérature touche paradoxalement à son essence – à sa " pureté".* »¹

Par ailleurs, ce qui nous semble pertinent, ce n'est pas d'observer l'effondrement des frontières génériques, mais plutôt de décrypter la manière dont ces genres multiples sont mis en jeu, leurs corrélations ainsi que le mécanisme intrinsèque qui les sous-tend. De plus, l'injection de l'ensemble des genres évoqués lors de l'analyse, génère la fragmentation du tissu narratif et offre, de facto, de multiples interprétations.²

C'est ainsi que la construction générique fragmentaire du texte donne lieu à une pluralité de lectures qui suscitent à leur tour une multitude d'interprétations. D'ordinaire, l'attribution d'un texte à un genre en particulier induit un type de lecture précis. Le lecteur se met en situation et adopte une stratégie de réception spécifique, son horizon d'attente étant éclairé.

En revanche, l'écriture transgénérique de l'œuvre de Daoud sous-tendue par un processus d'hybridation complexe, offre au récepteur un texte assez ambigu. Les habitudes conformistes du destinataire se trouvent ébranlées. Le décryptage d'un tel produit ne le laisse point impassible, il le déstabilise du fait qu'il se voit confronté à une pratique littéraire "hors-piste". Ce type de création iconoclaste s'avère difficile d'accès ; le décryptage du sens se heurte à de multiples écueils. Le lecteur est embarqué dans une sorte d' « aventure de l'écriture », en quête de techniques situées à contre-courant des catégories littéraires unifiées.

Au surplus, l'œuvre parcourue est avant toute chose un produit d'auteur. Ce dernier ne peut se cantonner aux critères génériques et mettre à mal sa créativité. Il s'agit là d'une véritable innovation dans le champ de la littérature, qui tente de se concrétiser par une sorte de distinction de l'acte d'écriture du choix générique : réfléchir sur la pratique d'écriture littéraire en dehors de toute préoccupation générique.

¹ Combe, Dominique, « *Modernité et refus des genres* », Université Paris III ; cité par : Dambre, Marc, et Gosselin-Noat, Monique ; Op. Cit. P. 58.

² Vincent Jouve évoque la pluralité des lectures que peut offrir toute production littéraire hybride en ces termes : « *C'est donc la multiplicité des codes (et non l'unicité d'un modèle atemporel) qui fonde l'écriture littéraire. Le pluriel est constitutif du texte ; l'événement raconté est toujours susceptible de plusieurs interprétations...* » Dans « *La Littérature selon Roland Barthes* », éditions De Minuit, 1986, p. 37

La confluence des codes deviendrait l'issue qui permettrait à l'écrivain de s'affranchir des contraintes génériques, afin de laisser libre cours au pouvoir fondateur de la créativité.¹

Notre œuvre se présente comme anticonformiste et favorise ainsi la fusion délibérée de codes divergents. C'est en cela qu'elle amorce une progression de l'écriture vers le décloisonnement, où la notion de « genre » elle-même évolue. Une telle œuvre s'inscrit de manière implacable sous le signe de la Modernité littéraire.

Maurice Blanchot fait remarquer à propos de « *cette pression impétueuse de la littérature qui ne souffre plus la distinction des genres et veut briser les limites* », qu'elle serait de manière indéfectible « *un signe de la Modernité authentique.* »² Enfreindre les lois s'avère, sans conteste, un pas en avant pour entrer dans l'ère de la Modernité esthétique et littéraire.

¹ Louis – Sébastien Mercier souligne que l'effondrement des cloisons génériques favorise l'épanouissement d'une paraxis d'écriture originale, synonyme de liberté de création : « *Tombez, tombez, murailles qui séparez les genres ! Que le poète porte une vue libre dans une vaste campagne et ne sente plus son génie resserré dans ces cloisons où l'art est circonscrit ou atténué.* »¹ Dans « *Dissertations Littéraires générales* », sous la direction d'Yves Baudelle, Armand Colin, 2007, p. 32.

² Blanchot, Maurice, « *Où va la littérature* », in « *Le Livre à venir* » ; Gallimard, 1959), cité par : Dambre, Marc, et Gosselin-Noat, Monique, dans « *L'éclatement des genres au XX^{ème} siècle* », Société d'Etude de la Littérature Française du XX^{ème} siècle, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 50.

Ce premier chapitre illustre bien la difficulté d'assigner un genre précis au texte. L'œuvre apparaît, après une lecture approfondie, comme un ensemble composite, éclectique, voire rebelle. La machine textuelle déploie conjointement une multitude de registres soumis à de multiples distorsions ; elle met en jeu des éléments mythologiques, légendaires, fabuleux, magico-réalistes, etc., qui brouillent les processus de signification fixe.

Porté par une dynamique réfractaire, le « livre » produit par Daoud, transcende toute catégorisation générique précise, en privilégiant de suivre plutôt un mouvement de dissémination générique qui déboucherait presque inévitablement sur une polygénéricité, une diversité ou un métissage générateur d'une ambiguïté fondamentale.

Une telle entreprise iconoclaste est à l'origine de l'émergence de combinaisons inédites : dans « *La Fable du nain* », le roman, la fable et l'autofiction sont amenés à coexister et se mouvoir dans un même univers scripturaire. Songeons aussi à « *Meursault, contre-enquête* », un texte initialement romanesque mais qui fonde sa nature multiple en convoquant aussi bien la théâtralité que l'oralité en son contexte de fiction. Le mythe infiltre, lui aussi, la matrice textuelle ; sa réécriture emprunte des chemins inverses en ce sens où elle n'hésite pas à renverser les schémas établis en donnant à lire une robinsonnade atypique. Tout Cela révèle une praxis d'écriture peu habituelle car entièrement vouée à sa dimension polymorphe.

« *La préface du nègre* » subit le même traitement transgénérique et se révèle au lecteur comme un texte qui associe de manière vertigineuse les formes les plus disparates : chaque nouvelle se meut en essai et / ou en chronique. Bref, la dispersion règne en maître dans un univers fictionnel dont l'objectif premier n'est plus de mettre en scène des sujets ou des péripéties, mais plutôt de « se mettre en scène » dans ses disjonctions et ses incohérences, dans ses expériences et ses innovations.

Portée par un élan de créativité, l'écriture pose la problématique du genre qu'elle abolit de sa trajectoire pour se frayer des chemins d'expérimentations formelles et esthétiques. Une telle pratique nuit aux principes d'homogénéité au même titre qu'elle rend la lisibilité du texte très faible. Le lecteur ne peut qu'en être déstabilisé voire déconcerté.

La poétique de Daoud se veut être une tentative avant-gardiste de renouvellement, qui amorce son entrée dans la sphère de la Modernité avec tout ce qu'elle suppose comme brisure, détachement et éclatement.

En outre, la confluence des codes génériques repose sans doute sur tout un dispositif narratif interne lui-même désarticulé et qui sert d'assise à cette disparité formelle. Etant donné que l'identité générique est foudroyée, celle-ci fait éclater du même coup les structures sous-jacentes de la narration. Notons que l'éclectisme de l'appareil générique fédère dans son exécution une panoplie de procédés non conventionnels tenus pour responsables de la fragmentation de la texture narrative et de ses composants. Ces points seront traités dans le chapitre suivant.

Chapitre 2 :

*Les systèmes spatiaux- temporels et la
représentation des personnages.*

La problématique de la dimension générique abordée au premier chapitre, est devenue pour nous le fil conducteur de notre analyse, puisque nous avons décelé que l'éclatement des genres se présente comme la première stratégie de transgression déployée par l'œuvre. Ainsi, nous paraît-il judicieux de tenter, à présent, de décrypter le processus narratif interne mis en place pour soutenir cette hétérogénéité générique. L'enchevêtrement des codes s'appuie intrinsèquement sur tout un éventail de stratégies narratives elles-mêmes situées dans une distanciation vis-à-vis des normes déjà établies.

Ce chapitre a donc pour vocation de décrypter la fragmentation de la composante narrative en mettant en évidence ses formes et ses structures déconstruites. Il va de soi que la réflexion tournera autour des instances narratives, des personnages mis en scène, leur statut, leur psychologie et leurs quêtes, sans omettre la prospection des systèmes spatio-temporels instaurés.

Dans quel contexte vivent et évoluent les personnages de la fiction ? Quels sens prend leur périple dans la diégèse ? Quel mécanisme préside à la confection du cadre spatial et temporel ?

L'analyse structurale nous sera utile car elle permettra sans doute d'ausculter en profondeur l'ossature narrative et formelle de l'œuvre en révélant ses fondations elles-mêmes fracturées et fissurées. Nous aborderons les axes suivants :

- Temps et espace.
- Projection dans les foyers énonciatifs : Les instances narratives.
- Le système des personnages.

1. Temps et espace :

1.1 La spatialité : un système en mal d'uniformité.

En tant que cadre principal de l'évolution de la diégèse et du déploiement des événements narratifs, l'espace représente un des opérateurs fondamentaux qui participent à la construction de l'édifice fictionnel. Toute fiction est bâtie par rapport à un lieu et un temps où se déploient les faits. L'espace se constitue d'abord et avant tout comme le lieu où se déroulent les actions et les événements rapportés par le narrateur. Il est contexte d'émergence et d'articulation des faits diégétiques d'autant plus qu'il est considéré comme un agent de la fiction : « *L'espace est un des opérateurs par lesquels s'instaure l'action* », ¹selon H. Mitterand.

¹ Mitterand, H., « *Le Discours du roman* », Paris, Presses Universitaires de France, 1980, p. 201.

Les propos du personnage central qui dit « Je », sont émis dans un contexte spatial déterminé qui n'est pas sans quelques fonctionnalités décisives. Christiane Achour et Amina Bekkat déclarent dans leur ouvrage « Clefs pour la lecture des récits » :

« Il est essentiel de déterminer, en fonction de la quête du personnage déjà circonscrite dans l'étude des forces agissantes, la prescription locative imposée au personnage en question. »¹

Ainsi, l'espace se présente-t-il comme le lieu d'accomplissement de la quête du personnage, de la réalisation de ses expériences inscrites dans le cadre de la diégèse.

Par ailleurs, les indications spatiales contribuent à produire l'effet de réel. Lorsque le récit donne à voir des indications locatives précises qui correspondent à l'univers réel, il ancre l'histoire racontée dans la réalité en construisant l'effet de vraisemblance. C'est ce que H. Mitterand nomme la « narrativité » :

« Je suggérerai d'appeler la "narrativité" du lieu qui fonde le récit (...) le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la vérité. (...) Le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui court – circuite la suspicion du lecteur : puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé est vrai. »²

De ce fait, le récit focalise sur les repères spatiaux pour produire l'illusion référentielle, et ce, en vue d'emporter l'adhésion du lecteur. Ce dernier croit à l'existence de l'univers fictif dépeint puisqu'il semble correspondre au monde alentour. A vrai dire, il faut signaler que l'illusion réaliste de la fiction est essentiellement tributaire de la construction textuelle de l'espace plus que de la dimension vraisemblable ou non du lieu représenté.

La notion d'espace que nous allons aborder à travers l'analyse des différentes indications locatives dans l'œuvre interrogée, se doit d'apporter quelques éléments de réponse aux questions suivantes :

- Dans quel contexte spatial se déroulent les événements relatés ?
- Comment se configure la construction textuelle de l'espace représenté ?
- Comment la texture narrative fracturée, organise-t-elle les éléments locatifs ?

¹ Achour, Christiane, Bekkat, Amina, « Clefs pour la lecture des récits », « Convergences Critiques II », Algérie, Editions du Tell, 2002.

² Mitterand, H., Op. Cit. P. 194.

- Quelles fonctions / fonctionnalités tiennent les lieux évoqués dans la diégèse par rapport aux protagonistes et leurs quêtes ?

Dans « *La Fable du nain* », nous constatons, dès l'incipit, une dualité fondamentale dans la représentation de l'espace. Deux termes ordinairement opposés sont mis en contact : "Grotte" et "traversée", comme le montre le passage suivant :

« En vérité, ma traversée ne dura pas trois mois, comme je me le répétais. A ma sortie de la Grotte, je réalisais brusquement que j'ai été absent beaucoup plus longtemps. De retour à la vie, je constatais que beaucoup de choses avaient changé. » (09)

Une traversée suppose un mouvement dynamique, itinérant tandis que la Grotte est un lieu clos, d'immobilité statique. Compte tenu du parcours initiatique à caractère mystique effectué par le personnage, nous déduisons que le terme "traversée" possède une double signification contextuelle : si le terme désigne une activité itinérante, il revêt dans le contexte de la fiction une autre acception, une acception contraire : le statisme et l'immobilité indiquant par là même la dimension de l'imaginaire (positionnement vertical et fixe).

L'association étroite des deux termes "Grotte" et "traversée" soutient un paradoxe et crée une tension interne dans le récit. L'espace est alors à la fois statique et dynamique, clos et ouvert. Il peut être à la fois limité et infini. La spatialité endosse donc de multiples dimensions dans le récit.

La "traversée" est doublement significative, à priori dynamique, elle devient statique puisque associée au mot "Grotte". Les deux termes habituellement antinomiques, deviennent complémentaires dans le contexte fictionnel, du fait qu'ils installent un renversement des significations établies.

De plus, les deux vocables impliquent conjointement une dimension de l'imaginaire. En effet, songeons au cloître volontaire du héros qui s'arrache au monde sensible du quotidien, pour se reclure chez lui dans l'univers de l'informel régit par son imaginaire (rêves – visions et hallucinations).

Au plan de la représentation spatiale, le récit est bâti sur une dichotomie fondamentale dans la mesure où deux mondes ordinairement opposés sont mis en coprésence : d'un côté, le monde du quotidien, réel tel qu'il est perçu par les sens et la raison. De l'autre, le monde de l'immatériel, de l'impalpable qui relève d'une logique interne, celle de l'imaginaire. Ces deux univers distincts

sont amenés à trouver une sorte de consensus. Dès lors, nous sommes tentés de connaître la finalité d'une telle ré – union des contraires.

Constituent-ils des domaines séparés à l'intérieur de la diégèse ? Ou, au contraire, se confondent-ils pour ne former qu'un seul et même domaine ?

La coexistence interne à l'œuvre du quotidien et de l'imaginaire crée une dichotomie qui paradoxalement n'est pas résolue. Les deux univers entretiennent un rapport antithétique à l'intérieur de la fiction. Cette dualité se maintient comme un paradoxe, sans que disparaisse l'opposition entre les deux. Si les deux termes "Grotte" et "traversée" renvoient au monde de l'imaginaire dans le récit, Les expressions "De retour à la vie" ou "A ma sortie de la Grotte" indiquent pour leur part le retour dans le monde réel.

Voici un schéma permettant de clarifier ces faits :

- Espace clos, statique ——— Grotte "Chambre" ——— Dimension de l'imaginaire.
- Espace ouvert, dynamique ———> Monde extérieur ———> Dimension du réel, du quotidien.

Cette bipolarité génère une ambivalence au niveau des sphères spatiales dépeintes : il question d'une véritable binarité qui divise incontestablement l'espace dans « *La Fable du nain* » entre celui de l'intranéité et l'autre de l'extranéité, du dedans et du dehors, de la clôture et de l'ouverture.

En effet, dès l'abord, le lecteur est informé d'une certaine réclusion du personnage à l'intérieur d'une "Grotte", un isolement du monde qui a duré plus de trois mois. La dé- liaison des rapports familiaux et sociaux, suscite chez le personnage une sensation d'étrangeté à l'égard du monde sensible, d'où la séparation radicale qu'il opère avec la réalité. Le lieu isolé symbolise à la fois l'aliénation et la purification spirituelle.

C'est ainsi que le personnage en perte de lui-même, décide de se cloîtrer dans une Grotte afin de mener une introspection analytique pénible. Au départ, le lecteur "croît " que l'intrigue se déroule dans une "Grotte", comme l'indique jusqu'ici le début du texte. Ce n'est qu'au milieu du récit, que le narrateur dévoile que la dite " Grotte " n'est en réalité que sa chambre

d'appartement HLM, assimilée pour la circonstance à un espace hostile, exotique, et surtout propice à l'accomplissement d'un examen approfondi de soi :

« *C'est ainsi que je m'enfermais chez moi pour traverser le fameux Désert.* » (38)

« *Dans le Désert de ma chambre...* » (49)

« *Son visage me revint en force dans la solitude de ma Grotte, isolé dans ma chambre d'appartement.* » (59)

« *Je passais alors la journée à faire des détours exténuants pour finir par rejoindre mon appartement et m'allonger sur mon lit de voyageur.* » (65)

« *Avant de m'isoler du monde dans ma Grotte, ...* » (119)

Notons d'ailleurs que l'espace dans la fiction, soit-il celui de la chambre ou par correspondance celui de la Grotte, reste complètement enseveli d'indétermination qualificative. Charles Bonn écrit à cet égard :

« *Tout espace est d'abord représentation d'espace, projection depuis le dire qui le nomme. La description précède en quelque sorte son objet. Un espace ne peut avoir de sens qu'à travers une grille de déchiffrement : celle-là même de la description qui le prend pour objet.* »¹

Dans cette optique, le texte n'offre point d'indications précises correspondant à l'espace dépeint, et encore moins des descriptions détaillées renvoyant au contexte spatial diégétique. Aucune caractérisation des lieux n'est identifiable à l'intérieur du récit. Le lecteur a de la peine à se reconstituer imaginativement l'univers spatial.

C'est ainsi que les lieux évoqués manquent de renvois directs à la réalité extratextuelle ; ils sont donc purement symboliques et participent à la construction d'une histoire à dimension parabolique et universelle, ce qui est le cas de la fable.

La "Grotte" suppose la présence d'un espace de transition dans une vie, qui s'avère d'autant plus labyrinthique et prend une dimension de refuge. La chambre dite "Grotte" est ainsi dotée d'un potentiel symbolique, et devient l'espace où s'accomplit la quête initiatique du héros. Paradoxalement, c'est un espace statique d'un dynamisme interne car psychique. D'autre part, si

¹ Bonn, Charles, « *Le Roman Algérien de langue française* », Presses de l'Université de Montréal, Editions l'Harmattan, Paris, 1985, p. 35.

la Grotte revoie à l'espace de la réclusion et de l'intranéité, elle s'oppose à un autre espace, celui du monde extérieur et de l'extranéité.

Le réel est, de surcroît, problématique puisqu'il n'offre plus aucun repère. Cet univers est d'autant plus insupportable et absurde puisqu'il fait l'objet d'une détérioration implacable : univers dénoncé virulemment comme celui de la misère, de la sécheresse, de la marginalité, de la dépravation et de la violence :

« ...Je n'ai jamais aimé ce pays. A quinze ans comme à trente ans, je l'ai toujours vécu comme un piège pour voyageur à court d'argent. Avec la découverte du Nain, il se révéla sous mes fenêtres comme un cercle d'errance poussiéreux pour des millions d'affamés. Le pays n'avait pas de portes de sortie et était le contraire absolu de l'univers du conte. Je l'ai détesté, un jour, pour de bon... » (106)

Cet espace du dehors est essentiellement représenté par " le café " et " les places publiques " :

« ...Il y a toujours en moi quelqu'un qui "raconte une histoire" pour tromper sa misère. Celle-ci. Et celles qui suivront un jour dans ma courte vie de prophète des cafés et places publiques. Là où les gens crédules s'amassent comme autrefois dans les marchés de la semaine pour être délivrés de la pesanteur. » (100-101)

« Dans la vie, l'on ne sort pas facilement d'une histoire, (...) Et la mienne a abouti à ce café sale où je cherche un interlocuteur et une fin digne de mon statut de pèlerin menteur. » (118)

Ces lieux correspondent à un nouvel itinéraire du personnage. En effet, après avoir accompli son périple spirituel, le héros est de retour au monde, il endosse des haillons et erre dans les cafés et places publiques à la recherche d'interlocuteur pour lui raconter son parcours extraordinaire. De ce fait, le café est associé à un nouveau trajet impliquant un déplacement constant, une sorte de « voyage » mais sans destination fixe. Bref, une errance ci et là en attente de l'ultime délivrance : la mort.

Au surplus, nous constatons au niveau de la représentation de l'espace que celui-ci ne participe aucunement à la production d'un effet de réel. La référence précise au « hors-texte » ne semble guère être la préoccupation principale du récit. Le narrateur évoque « le pays », « ce monde », « dehors » de manière générale sans souci de précision ou d'identification minutieuse.

Cet état des lieux ainsi posé suggère que la construction textuelle de l'espace ne s'inscrit nullement dans une logique réaliste référentielle. « La narrativité » comme définit plus haut par Mitterand, ne semble pas être un enjeu décisif pour l'entreprise scripturale de l'auteur.

Si le récit traditionnel se focalise sur les repères spatiaux pour créer l'illusion réaliste et produire l'impression d'analogie ; Les catégories de lieux convoqués dans le texte et leur mode d'élaboration, se situent aux antipodes des conventions littéraires réalistes de la fiction. Marqués du sceau de l'opacité narrative, ces lieux ébranlent l'authenticité de l'histoire racontée du fait que l'axe référentiel se trouve atteint.

Dans ce contexte, le lecteur a du mal à se projeter dans l'univers fictionnel spatial non détaillé. C'est alors qu'émerge une sorte de suspicion chez lui : si les catégories spatiales convoquées ne s'inscrivent pas dans une logique réaliste, alors l'authenticité de tout ce qui est mis en relation, se voit remise en doute.

Qu'en est-il de « *Meursault, contre-enquête* » ?

Ce que nous remarquons dès l'entame, c'est qu'encore une fois l'espace déroge aux normes réalistes conventionnelles. Le monde extratextuel et sa représentation spatiale est loin d'être la priorité de l'auteur. S'il est vrai que ce dernier ancre ses personnages dans des espaces précis, ceux-ci sont toutefois dépourvus de toute caractérisation.

L'espace est avant tout le fruit de l'imaginaire de l'auteur, il s'agit d'une construction langagière qui ne saurait se restreindre à une simple évocation laissant le lecteur aux prises avec l'imprécision topographique.

Il est question d'« Oran », d'« Alger », du « Pays » ou encore du « bar », etc. ; des lieux ensevelis de généralité. Bien que le référent spatial soit véritablement visé, celui-ci demeure indéterminé et trouble eu égard aux carences détectées en matière de description locative.

En effet, le personnage central est assis autour d'une table dans un bar et soliloque dans le délire et l'ivresse dus à l'emprise du vin. Le bar nommé « Le Titanic » ou encore « Djebel Zendel », devient le lieu central qui permet l'évocation au fil du récit d'autres lieux. Le personnage donne l'impression d'y être cloîtré, il s'y meut dans une sorte d'immobilisme à l'origine de sa déchéance. Les développements descriptifs ne semblent point être dignes d'importance pour le narrateur :

«Tiens, revoilà le fantôme de la bouteille. (...) Oui, il vient presque toutes les nuits, comme moi. Moi, je tiens un bout du bar, et lui l'autre bout, en quelque sorte, côté fenêtres. » (58)

« Les bars encore ouverts dans ce pays sont des aquariums où nagent des poissons alourdis raclant les fonds. On vient ici quand on veut échapper à son âge, son dieu ou sa femme, je crois, mais dans le désordre. Bon, je pense que tu connais un peu ce genre d'endroit. (...) Tu sais comment s'appelle ce bar pour les intimes ? « Le Titanic ». Mais sur l'enseigne est écrit le nom d'une montagne : Djebel Zendel. Va savoir. » (39-40)

« Putain ! Ce bar me rappelle parfois l'asile de la mère de ton Meursault : même silence, même vieillissement discret et même rites de fin de vie. » (40)

Il faut dire que le projet descriptif de l'espace est quasi inexistant comme si l'auteur optait pour une forme d'économie langagière. Dans le même cours d'idées, il est question du « Pays » sans jamais le nommer. Le lecteur averti saura, en décryptant les sous-entendus du discours, qu'il s'agit de l'Algérie actuelle. En voici un exemple :

« J'ai vécu dans le pays comme les autres, mais avec plus de discrétion et d'indifférence. J'ai vu se consumer l'enthousiasme de l'Indépendance, s'échouer les illusions, puis j'ai commencé à vieillir... » (186)

Il y a lieu de préciser que si les passages descriptifs se font rares, nous repérons cependant quelques indices porteurs de significations pertinentes. Ces données là intègrent le discours subjectif de l'énonciateur, à travers lequel se traduit son impression. Lorsque le narrateur évoque la ville d'Alger, sa vision est teintée de haine et de dégoût. La ville le dérouté et l'horripile :

« J'ai été quelques fois à Alger... Cette capitale grotesque qui expose ses viscères à l'air libre m'a semblé la pire insulte faite à ce crime impuni (le meurtre de l'Arabe). Des millions de Meursault, entassés les uns sur les autres, enfermés entre une plage sale et une montagne, hébétés par le meurtre et le sommeil, se heurtant les uns aux autres, faute d'espace. Dieu que je déteste cette ville, son monstrueux bruit de mastication, ses odeurs de légumes pourris et d'huile rance ! Ce n'est pas une baie qu'elle a, mais une mâchoire. » (186-187)

Alger est une ville qui attise l'aversion et la répugnance du héros, lequel semble ne pouvoir la supporter. D'autre part, quand le sujet évoque la ville d'Oran où il habite d'ailleurs, il bascule

vers un langage obscène et vulgaire pour la décrire. Ses propos frôlent le langage érotique et traduisent un regard subjectif dépréciatif et virulent :

« C'est une ville (Oran) qui a les jambes écartées en direction de la mer...Cela sent la vieille pute rendue bavarde par la nostalgie. Je descends parfois vers le jardin touffu de la promenade de L'étang(...). J'aime l'endroit, mais parfois j'y devine les effluves d'un sexe de femme, géant et épuisé. Cela confirme un peu ma vision lubrique, cette ville a les jambes ouvertes vers la mer, les cuisses écartées, depuis la baie jusqu'à ses hauteurs... »
(24-25)

A l'image de la capitale, Oran est une ville maudite et haïe par le personnage qui méprise son architecture, ses mosquées et ses minarets « hideux ».

Notons que la dynamique descriptive est infiltrée par un discours subjectif acerbe qui s'énonce comme une parole contestataire. Même la représentation de l'espace d'habitation du personnage traduit une certaine négativité en ce sens où tout lieu évoqué reste étroitement traversé par des sentiments d'antipathie et de répulsion :

« ...C'est le vendredi que je n'aime pas. C'est un jour que je passe souvent sur le balcon de mon appartement à regarder la rue, les gens et la mosquée. Elle est si imposante que j'ai l'impression qu'elle empêche de voir Dieu. J'habite là-bas, au troisième étage, depuis vingt ans, je crois. Tout est délabré » (93)

« Il y a, en face de mon balcon, juste derrière le dernier immeuble de la cité, une imposante mosquée inachevée (...). Je la regarde souvent depuis ma fenêtre et j'en déteste l'architecture, son gros doigt pointé vers le ciel, son béton encore béant. » (187)

Dans sa chambre d'appartement, le héros abhorre le monde qui l'entoure. Quand il se rend tous les soirs au bar, il s'empêtre dans un dire véhément qui prend sévèrement pour cible un passé infernal vécu et un présent insurmontable. Cette isotopie de la négativité marque indéniablement le registre descriptif déployé, celui-ci atteint son paroxysme lorsque le langage devient licencieux et trivial. C'est une écriture qui fourche et perturbe le récepteur par ses connotations qui manquent de raffinement.

Une nouvelle fois la logique de binarité est à l'œuvre dans le texte de Daoud. « *Meursault, contre-enquête* » joue sur la dimension dichotomique de l'espace représenté : un espace clos,

celui du bar¹ et de l'appartement qui suggèrent d'autant plus la marginalité du personnage. Ce dernier existe, agit et évolue dans un contexte antinomique dyadique. La prise de distanciation du sujet vis-à-vis du monde est responsable de cette dualité émergente : l'intériorité et l'extériorité représentatives de la relation conflictuelle qu'entretient le héros avec lui-même et avec les autres.

En somme, loin de se conformer aux conventions, le texte se construit sur la base d'un réseau d'ambivalence locative. Située à l'encontre du procédé référentiel forgé par la tradition, la description se fait le vecteur d'une perception insolite. Souvent laconique et lapidaire, la caractérisation des lieux ne fait point dans la profusion réaliste. Du coup, l'espace reste englouti d'opacité. Une telle composition textuelle ne participe guère à la production de l'illusion référentielle, ce qui ne va pas sans porter préjudice à la crédibilité de l'histoire.

Qu'en est-il de la construction textuelle de l'espace dans « *La Préface du nègre* » ?

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. La description de cet espace est intégrée au discours subjectif énoncé par le personnage lequel laisse transparaître ses impressions :

« Le Stade était immense comme la création de Dieu mais les bruits y étaient encore plus gigantesques comme le bruit d'un océan volumineux que l'on retrouve entier dans l'oreille coupée de l'un de ses coquillages : j'y voyais toutes couleurs possibles et toutes les folies et les choses qui vous rapetissaient jusqu'à faire de vous un grain de sable impossible à numéroter au creux des gradins géants. » (12)

Encore une fois, il n'est pas question pour le texte de présenter les catégories locatives comme l'entend la tradition. A y regarder de près, le récit retrace le parcours interminable d'un héros, qui se veut être en réalité celui de toute une nation. 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

¹ Bien que le bar soit un lieu se référant au monde externe, il représente toutefois dans le récit un espace de réclusion où le personnage s'isole pour noyer son chagrin.

tournent en rond depuis 1962. Ils sont comme aspirés par une boucle, un cercle vicieux : le peuple n'est pas encore parvenu à dépasser l'épisode de la guerre :

« Les autres coureurs de fond couraient plus vite et moi je voyais devant moi les choses qui empêchent tout Algérien de courir avec ardeur dans le monde : lui-même, la certitude que cela ne sert à rien, l'évidence que ceux qui ont couru l'ont fait les premiers jours de l'Indépendance en 1962. (...) Toutes les histoires de mon pays, même celles destinées aux enfants ou celles qui expliquent les noms des villages..., commencent par celles-ci curieusement, à la date du 05 juillet 1962. » (12-13)

Tout comme le marathonien qui court sans fin, le peuple court depuis 1962 ou plutôt fuit son histoire comme pour ne pas être rattrapé par cette même année 62. Sauf que la mémoire reprend souvent ses droits et le passé est restitué de gré ou de force.

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 voitures, les dernières portières, puis j'ai dépassé les postes frontières et j'ai couru. Eperdu. » (29)

Notons 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 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 l'espace 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. Puis, 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 « *Gibrîl 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 :

« Je suis au même endroit depuis l'ouverture des portes de l'immense foire internationale dans cette salle qui ressemble presque à la Création. Une création pauvre cependant, écaillée par endroit, destinée à abriter le troc plutôt que l'Adoration, une sorte de baraquement céleste où le cosmos est éclairé par néons plutôt que par des étoiles. » (34)

A noter que l'énonciateur traduit un sentiment, une impression selon un regard singulier. La salle d'exposition est assimilée au monde, à la Création aussi vaste qu'elle puisse être, cependant précaire et misérable. Le dire se fait alors dépréciatif et demeure teinté d'une certaine négativité.

Par ailleurs, le texte n'offre pas de descriptions détaillées correspondant au contexte spatial de déroulement des actions. Aucune caractérisation n'est perceptible. Alors, le lecteur peine à se projeter dans un tel monde fictionnel chaotique. Un peu plus loin dans la narration, le récit évoque « une haute toiture », « une banderole » que le militaire a accrochée en haut du « stand » et un « drapeau » placé à côté :

« 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. » (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. D'autres lieux apparaissent au fil du récit, notamment le « douar » où le militaire est né, présenté furtivement sans détails précis :

« Je suis né dans un douar dans le sud-ouest du pays, avec le désert derrière le dos, et le vide à mesure que l'on marchait vers le nord pour trouver un emploi ou de l'eau. » (40)

L'espace du douar est synonyme pour le personnage d'isolement du monde civilisé, de déclin. Lieu de réclusion sans lueur de vie et sans perspectives d'avenir. Le « Pays », la « terre promise », la « géographie » sans autant de lieux nommés mais jamais décrits comme l'illustrent ces extraits :

« C'est ainsi que ma mission commença dans l'endroit le plus mort de ma géographie... »
(41)

« Personne n'a pris la peine de me poser la moindre petite question sur mon avion ou comment se présente le pays vu d'en haut. "Il n'existe même pas ", répond une petite voix à ma place. » (48)

La spatialité est 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.

Bien que l'espace du « pays » soit dépouillé de renvoi direct au domaine du « hors-texte », il est toutefois dépeint selon une optique corrosive via un discours critique et satirique. Le pays tel qu'il est vu et ressenti par le héros, est en perte de lui-même, en proie à un passé qui leste encore le présent. Le peuple est resté attaché à sa terre à tel point qu'il ne lève plus les yeux vers les cieux.

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

1.2 Ecriture du discontinu : Temps et fragmentation.

1.2.1 Poétique narrative du discontinu : Les procédures de disjonction.

Toute fiction est construite dans un cadre spatio - temporel où s'accomplissent les actions menées par les personnages. En tant qu'agent essentiel de la fiction, l'espace demeure étroitement lié à son corolaire direct à savoir le Temps. Nous ne pouvons parler de l'espace sans évoquer le temps car les deux fonctionnent dans un rapport de corrélation, et la présence de l'un nécessite obligatoirement celle de l'autre. Paul Ricœur écrit :

« Le caractère commun de l'expérience humaine, qui est marqué, articulé, clarifié par l'acte de raconter sous toutes ses formes, c'est son caractère temporel. Tout ce qu'on raconte arrive dans le temps, prend du temps, se déroule temporellement ; et ce qui se déroule dans le temps peut être raconté. »¹

Dans notre entreprise d'investigation des procédés narratifs déployés par l'esthétique transgressive de Daoud, il nous paraît essentiel de prêter plus d'attention à l'organisation temporelle des événements dans le récit. Si toute fiction est construite sur l'articulation d'une suite d'actions et d'événements, ceux-ci prennent du temps et se développent dans le temps :

« Le récit est une séquence deux fois temporelle : il y a le temps de la chose – racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant). »²

Notre objectif, dans un premier temps, est d'élucider la double temporalité interne du texte : c'est-à-dire le temps fictif propre à l'histoire racontée (temps diégétique), et en parallèle le temps de la narration lié à la linéarité des faits narrés. Puis, nous nous attellerons dans un second temps à mettre en relief l'écriture fragmentaire du récit dans ses configurations et ses effets.

Tout d'abord, un récit comme l'entend la norme littéraire classique, est censé dès le départ définir la cadre temporel de l'histoire racontée. Or, dans « *La Fable du nain* », les indications temporelles relatives à l'univers fictif sont complètement passées sous silence. Le lecteur n'est informé premièrement que de la durée approximative du parcours initiatique entrepris par le personnage :

« En vérité, ma traversée ne dura pas trois mois comme je me le répétais. A ma sortie de la Grotte, je réalisais brusquement que j'ai été absent beaucoup plus longtemps. » (09)

Ainsi, le récit nous informe-t-il d'emblée de la durée de la quête qui semble avoir dépassé les trois mois de réclusion, sans pour autant en déterminer la durée exacte.

Ensuite, ce n'est qu'au milieu du récit qu'émergent les premières indications plus ou moins précises qui constituent des références temporelles : « *Vers la fin du siècle* » (51), qui renvoie sans doute à la fin du XX^{ème} siècle. « *L'été de la fin du millénaire* » (64), été de l'année 1999. A signaler aussi des indications relatives à la situation de parole (« Ici » et « Maintenant »), (« Hic

¹ Ricœur, P, « *Du Texte à l'action* », *Essais d'herméneutique*, éd. Du Seuil, 1986, p. 12.

² Metz, C, « *Essai sur la signification au cinéma* », 1968, p. 27 ; cité par Jean Michel Adam et Françoise Revaz dans « *L'Analyse des récits* », Collection « *Mémo* », *Lettres*, Seuil, Février 1996, p. 43.

et Nunc ») en rapport avec le contexte. Voici donc les seules indications révélant le cadre temporel dans lequel a lieu l'histoire.

Ces éclairages contribuent à fonder l'ancrage réaliste de l'histoire : plus ces références sont précises et en adéquation avec l'univers réel, plus elles participent à construire l'effet de vraisemblance.

Sur le plan narratif, quelques questions se posent au sujet de l'organisation temporelle des événements : Dans quelle perspective temporelle sont inscrits les faits et actions narrés ? Comment est organisé et structuré le matériau fictionnel sur le plan temporel ?

Le texte nous offre le récit d'une expérience en parcelles. Le narrateur usant du regard rétrospectif, retrace des périodes ou des étapes décisives de sa vie, ressuscitées sous forme de souvenirs et narrées dans un ordre discontinu. Nous remarquons la récurrence de l'expression « Je me souviens » ou « Je me rappelle » qui revient à maintes reprises dans le récit. La narration des faits semble relever du mécanisme d'une mémoire décousue et disloquée, qui erre, se perd, dévie puis retrouve son cours initial :

« Ma mémoire de cette période, où je doutais encore de ma découverte, reste cependant désordonnée et capricieuse. » (47)

« Il m'est difficile de raconter avec plus de talent cette histoire, car j'en ai oublié le fil et les raisons. » (77)

Une mémoire trouble qui s'égare souvent d'où les digressions, les déviances multiples et les précipitations vers la fin de l'histoire :

« Mais je m'égare, encore une fois, loin de ma vraie histoire. » (25) ; « Mais il me semble que je vais trop vite en racontant mon histoire encore une fois. » (64) ; « Mais je crois raconter trop vite l'une des fins possibles de cette mémoire » (62) ; « Voilà que je me perds dans mon Enquête : je ne voulais que vous raconter l'histoire du Nain ... » (75) ; « Mais je me perds dans une rime. » (44).

En effet, le narrateur se précipite, nombre de fois, vers la chute et raconte comment le périple se clôt avant même d'avoir terminé de relater les différentes étapes constitutives de ce parcours. Par exemples :

« Maintenant le comble de ma lucidité, étant le poids du Nain qui relisait ces lignes par-dessus mon épaule gauche et la douceur de l'ange juché sur mon épaule droite. Tous deux écoutent mon histoire et glissent leur lapsus lumineux ou caillouteux dans ma bouche. »
(61)

« Maintenant, il m'arrive de goûter simplement à la chaude lumière comme un enfant. Je suis comme revenu à l'amour de mes mains et de ce qu'elles peuvent faire : ménage, pot de fleurs et bricolage. » (97)

A la lecture du texte, le récit s'ouvre au premier chapitre sur un épisode censé figurer plus loin dans la narration : il s'agit de la sortie de la "Grotte", lorsque le personnage-initié revient à la vie après avoir accompli pendant des mois une quête analytique rude. La Fin du récit figure contre toute attente au début, et relate le retour au monde du personnage en exposant son état transformé après un long périple. Le lecteur est informé de prime abord du sort réservé au héros, de l'issue de l'histoire avant même que celle-ci n'ait été entamée :

« A ma sortie de la Grotte, je réalisais brusquement que j'ai été absent beaucoup plus longtemps. De retour à la vie, je constatais que beaucoup de choses avaient changé. (...) Je flottais dans les airs nouveaux comme un revenant accueilli par le vertige et le regard étonné des gens. Je suis aujourd'hui presque un homme libre qui regarde une porte fermée. » (10)

Cette ouverture du récit correspond paradoxalement à la Fin du parcours. L'état final et la résolution de la tension sont dévoilés en amont, avant même le déploiement de la dynamique événementielle. Le temps emprunte donc un mouvement circulaire où la fin figure dès le début, puis sont racontés les actions et faits diégétiques sans ordre logique, et enfin est relatée une nouvelle fois l'issue de l'histoire. La structure interne adoptée se présente, à cet effet, comme circulaire. La forme classique conventionnelle avec un début, un enchaînement d'événements et une fin, ne correspond point au schéma interne du récit.

D'autre part, plusieurs des événements remémorés par le narrateur, forment des anticipations dans son énoncé. Ces faits acquièrent, de facto, la double valeur d'un passé et d'un futur tout à la fois, ou d'un passé et d'un présent. Le temps revêt du coup de multiples dimensions : il peut avoir valeur d'un passé qui se trouve être en même temps futur ou présent, comme l'illustrent les passages suivants : *« A l'époque, je ne savais pas que Zimzim était là. »* (19)

« Je ne doutais pas alors que, comme tous les autres, j'étais seul à vivre sous ma peau et à décider de mes pas. Je ne soupçonnais pas la toute – puissance de celui qui me volait ma vie et l'immense ombre qu'il avait sur mes environs. » (30)

« Le Diable était aussi menteur et fourbe, comme je le sus plus tard. Il provoquait même la pitié dangereuse qui immobilise comme un poison. » (45)

« Je sus, lorsque je revins à la vie, que c'est cet homme, pauvre vendeur de journaux du voisinage, qui eut le malheur d'incarner le déclin de ma traversée. » (121)

La mémoire se fait donc moteur du récit, les souvenirs jaillissent éparpillés, brusques sans prolongement temporel. Les faits narrés sont rassemblés en fonction des réminiscences fortuites et selon un rapprochement parfois thématique. Le mouvement incessant de flux et de reflux qu'emprunte la mémoire est à l'origine du jeu temporel constant entre passé, imparfait, présent et même futur.

Cette variation temporelle tend à provoquer un bouleversement au niveau de l'ordre chronologique des événements. Le narrateur a tendance à ressasser de brefs épisodes de son vécu, ce qui justifie l'optique rétrospective adoptée. Ensuite, il revient au présent. Ce va - et - vient incessant détruit toute chronologie linéaire possible. La construction temporelle oscille donc entre analepses et prolepses, lesquels opèrent de multiples dérèglements engendrant une véritable discontinuité voire une atemporalité.

L'analepse se définit par le retour au temps passé, par la restitution d'événements antérieurs. Le narrateur a fréquemment recours à ce procédé qui lui permet de rendre présent un passé révolu et d'expliquer le présent à la lumière des faits antérieurs. Plus nous avançons vers la fin du récit, plus le narrateur use d'un autre procédé : la prolepse ou l'anticipation qui constitue par définition une projection dans le temps à travers l'emploi du futur.

Julien Gracq, 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". »¹

¹ Cf. Baudelle, Yves, « *Dissertations littéraires générales* », Armand Colin, 2007, p. 36.

A travers sa texture, « *La Fable du nain* » traduit cette écriture du discontinu, de l'incohérence et du désordre. Cette procédure reproduit la figure fragmentaire du personnage en juxtaposant des morceaux de vie ressuscités par une mémoire trouble et dont il est difficile de saisir l'unité. Ces épisodes juxtaposés paraissent comme autant de fragments disparates.

La cohérence du texte est ainsi défaire, le déconstruit et le discontinu y règnent en maîtres. Les unités narratives compositionnelles du récit à savoir : chapitres – scènes – séquences, etc., s'organisent comme autant de fragments morcelés, très divers dans leur contenu dont il est complexe de cerner le centre :

« Les fragments sont alors des pierres sur le pourtour du cercle : je m'étale en rond, tout mon petit univers en miettes ; au centre, quoi ? »¹

Dans cette optique, chaque fragment apparaît comme une totalité distincte et une partie où se rassemble le tout. Daoud subvertit dès lors les normes littéraires, en se situant à l'écart par le morcellement du matériau narratif à travers le procédé du collage. L'écriture fragmentaire renvoie à l'agitation du « Je » narrateur du personnage. L'émiettement du tissu narratif reproduit la dispersion de l'être. Le grand désordre interne du personnage est ainsi retranscrit à l'échelle de la narration par une technique qui subvertit toute logique de linéarité ou de cohésion. Dans ce contexte, comme l'affirme Barthes, « *l'incohérence est préférable à l'ordre qui déforme.* »²

Par ailleurs, le texte est divisé en chapitres de longueur variable, qui sont au nombre de 19, accompagnés d'une dernière partie intitulée « Une Fin ». Les chapitres ne comportent aucun titre et ne sont que numérotés. La division mécanique chiffrée est donc essentiellement rhématique (texte considéré comme "objet") puisqu'elle n'indique qu'un emplacement particulier par la mention du numéro de chaque chapitre.

Le texte apparaît alors dans son intégralité divisé et non unitaire. Il s'apparente de ce fait, à un recueil de fragments, c'est-à-dire de souvenirs qui envahissent tout le récit. L'ensemble qu'est le texte est subdivisé ainsi en sous-ensembles qui obéissent à une logique davantage thématique que chronologique. A vrai dire, la disposition formelle par chapitres traduit le contenu même du texte : une mémoire lacunaire et défaillante qui rend difficile la restitution des expériences d'une vie, une réminiscence aléatoire et fortuite. Alors, le narrateur accole les événements d'un vécu,

¹ Ibid. P. 89.

² Ibid. P. 89.

mais ne parvient plus à les organiser. A l'intérieur d'une même partie, le désordre plane, d'où peut-être la difficulté d'attribuer un titre précis pour désigner un ensemble composite :

« Dans un tel projet, déclare Blanckeman, les récits tendent à se déconstruire, pour adhérer aux mouvements impromptus de la vie. (...) Situations, épisodes, incidences anecdotiques s'entremêlent sans convergence apparente. (...) Ceci disloque toute perspective unitaire, toute représentation unilatérale, ... d'autant plus qu'elle se répercute à l'échelle des unités narratives mineures : le chapitre et la phrase. »¹

Les techniques syntaxiques sont, à cet égard, très significatives : nous remarquons un usage fréquent de l'asyndète², d'où cette impression que les phrases semblent déstructurées. La fragmentation touche, en l'occurrence, la phrase dans sa construction interne décousue de par les césures incessantes et les ruptures qui bouleversent toute perspective unitaire. Par exemples :

« Zimzim est finalement là où vous n'êtes pas pour surveiller vos mains. Vos pieds. Et votre tête. » (17)

« Tout ce que je faisais et prétendais réussir finissait régulièrement en piètres poteries : ma vie professionnelle surtout. Ma tentative de mariage. Ma carrière nocturne et esseulée de raconteur d'histoires silencieuses. Le choix de mes pantalons. De mes chemises... » (17-18)

« J'avais un travail enviable, car stable, dans un pays menacé par la sécheresse. De l'argent. Et un appartement à moi seul. » (19)

En outre, nous observons également une pratique exagérée de la conjonction de coordination « Et » qui devient inefficace du fait qu'elle n'accomplit plus sa fonction de jonction, mais souligne à contrario l'absence de liaison, voire la discordance des données :

« Le suicide étant arrivé à la nature molle du gémissement. Et lorsqu'à cette époque je jetais un regard par ma fenêtre, je ne voyais rien... Un ciel sans infini. Et cette vanité qui servait à tous de religion à bûcher. » (23-24)

¹ Blanckeman, Bruno, « *Les Récits indécidables* », Op. Cit. P. 125.

² Définition de l'asyndète : « *Suppression (à effet stylistique) des mots de liaison (conjonctions, adverbes) dans une phrase ou entre deux phrases.* », Dictionnaire « *Le Petit Larousse* », Compact, Larousse, Paris, 1996, p. 98.

D'autre part, l'analyse de l'organisation temporelle du récit nous conduit à déterminer un autre aspect de la temporalité dans « *La Fable du nain* » : la dualité fondamentale du temps représenté, celle du quotidien et de l'imaginaire.

En effet, le moment de la tentative de suicide, de l'arrachement au foyer familial, et le cloisonnement dans la "Grotte" correspondent au Temps du quotidien, du « réel ». Tandis que la période de la traversée analytique, de la quête introspective sont comme extirpées à l'ordre du Temps et s'identifient au domaine de l'imaginaire. Les différents événements relatés correspondent alternativement à chacun des deux pôles opposés :

- Le Quotidien de la réalité sensible.
- L'imaginaire dont la logique relève du sujet imaginant.

Dans le contexte de la diégèse, le temps du quotidien et celui de l'imaginaire tendent à se confondre, ils s'interpénètrent à tel point qu'ils opèrent une fusion qui rend difficile la distinction des deux.

La texture narrative du temps dans « *Meursault, contre-enquête* » ne diffère pas de celle analysée dans « *La Fable du nain* ». L'esthétique déployée demeure transgressive et ne respecte point les règles. Il nous faut signaler que la présence d'indications temporelles éparses n'est guère le signe d'une linéarité narrative normative. Nombre d'indices surgissent furtivement dans le désordre et l'ambiguïté. Le héros se rend « chaque soir » ou « toutes les nuits » dans un bar pour rencontrer l'Ami universitaire, destinataire de sa version inédite sur le décès de Moussa : « *C'est moi qui paie l'addition ce premier soir.* » (26) « *Oui. Il vient presque toutes les nuits, comme moi.* » (58)

Au fur et à mesure que le récit avance, des précisions temporelles affleurent en se constituant comme des références au temps de l'action. Le narrateur se situe au présent à travers des signes comme « maintenant », « aujourd'hui » qui renvoient au contexte de parole. C'est à partir de cet axe temporel principal de l'histoire qu'est le présent, que sont situées les diverses autres marques temporelles : en évoquant la disparition macabre de son père, le héros dévoile la période de sa venue au monde (durant les années 30). Il a rejoint les bancs de l'école pour la première fois pendant les années 50. Les années 30 sont à placer dans le contexte de la colonisation française en Algérie. Ce temps d'autrefois marqué par des dates clés à savoir

« l'Indépendance » et la « Guerre de Libération » du pays, s'oppose au temps d'aujourd'hui, celui de l'après-colonialisme et de la contemporanéité.

Par ailleurs, Quatorze heures devient une référence temporelle capitale voire symbolique, elle se fait redondante au fil du récit et s'accorde à tous les événements passés ou présents. En voici quelques exemples :

Le frère du héros fut assassiné sur une plage à « quatorze heures ». Dans un esprit de vengeance, le frère endeuillé abat un français un jour d'été de 1963 à « quatorze heures » précisément. Lorsque les soldats viennent rendre visite au héros et sa mère afin de s'enquérir des coups de feu perçus lors du meurtre du français, ils débarquent à « quatorze heures » aussi. « Quatorze heures » est l'heure symbolique de toute une période funeste à laquelle des millions d'algériens ont été assassinés froidement par les Français.

Sur le plan narratif, la procédure déployée par le sujet narrant est celle de la rétrospection : le narrateur reprend sous forme de souvenirs flous des bribes d'un passé tourmenté, d'où la récurrence de la formule « Je me souviens » qui prend des allures variées :

« Je ne me souviens pas de tout... » (151) ; « Je me souviens vaguement... » (167) ; « Je me rappelle... » Ou « Je me souviens de sa formule... ».

Les diverses parties éparses d'une vie fracturée sont ressuscitées sous forme de réminiscences agencées selon une logique beaucoup plus thématique que chronologique. C'est une anachronie totale qui règne en maître de la structure temporelle discontinue. La résurrection du passé se fait au gré d'une mémoire assez déficiente.

Rappelons aussi que le personnage se trouve dans un bar et ressasse péniblement les épisodes émiettés d'une vie dans un état d'ivresse totale. L'ébriété est à l'origine des multiples digressions du sujet au ton délirien. Celui-ci s'enivre, raconte, divague et s'enfoncé dans un dire qui peine à s'ordonner :

« Voyons, que j'essaie de me souvenir précisément... Comment a-t-on appris la mort de Moussa ? Je me souviens d'une sorte de nuage invisible planant sur notre rue et d'adultes en colère, parlant à voix haute et gesticulant... A l'aube, j'ai eu très faim et j'ai fini par

m'endormir je ne sais où. J'ai beau fouiller dans ma mémoire, de ce jour-là, du lendemain, je ne garde plus aucun souvenir, sinon celui de l'odeur du couscous. » (38)

Des souvenirs jaillissent ainsi brusquement sans aucune logique continue. Le mécanisme mnésique emprunte un mouvement d'aller-retour constant entre passé, présent et futur. L'usage des analepses et des prolepses détruit toute chronologie linéaire :

« Et quand on aura atteint le dernier bar, il faudra jouer des coudes, on sera nombreux, vieux. Un vrai Jugement dernier que ce moment. Je t'y invite, c'est pour bientôt...Non, je ne veux pas parler de mon frère aujourd'hui. » (40)

Un autre exemple est représentatif de la fragmentation que subit l'ossature textuelle au plan temporel :

« Vois-tu ce que deviennent les gens quand ils se désunissent ? Des griffures sur une porte fermée. Veux-tu un autre vin ? Oran ! On est au pays de la vigne ici, c'est la dernière région où tu en trouveras on les a arrachées partout ailleurs. Le serveur parle mal l'oranais, mais il s'est habitué à moi...Je vais lui faire signe. Meriem. Oui. Il y a eu Meriem. C'était en 1963, l'été. » (156)

Au niveau de ce même et unique paragraphe, le narrateur parle de l'amour, du vin, d'Oran, puis du serveur, ensuite de Meriem, ce qui donne lieu à une linéarité chaotique. A ne pas omettre le fait que la composition en fragments du texte rappelle la figure elle-même disloquée d'un héros en perte de soi, enclin au vin et donc à la déperdition. Un personnage qui réitère maladroitement des morceaux enfouis d'une vie déchiquetée en quête de délivrance. Barthes souligne à ce propos :

« Peut-être, par endroits, certains fragments ont l'air de se suivre par affinité ; mais l'important, c'est qu'ils ne glissent pas à un seul et grand réseau qui serait la structure du livre, son sens. »¹

¹ Barthes, Roland, « Roland Barthes par Roland Barthes », Seuil, 1975 / 1995, p. 131.

Le chapitre II est composé de deux parties : le début de la seconde partie n'a aucun rapport explicite ou implicite avec le dénouement de la première partie. Voici la fin de la 1^{ère} partie suivie de l'enchaînement de la seconde :

« C'est ce qui prouve le mieux notre condition absurde, cher ami : personne n'a droit à un dernier jour, mais seulement à une interruption volontaire de la vie. Je rentre. Et toi ? »
(39)

« Oui, le serveur s'appelle Moussa - dans ma tête en tous cas. Et cet autre, là-bas, au fond, je l'ai, lui aussi, baptisé Moussa. Mais il a une toute autre histoire, lui. Il est plus âgé, moitié veuf ou moitié marié sûrement. » (39)

Les sujets abordés par le narrateur n'ont aucun lien, nulle transition cohérente n'est visible. Il passe d'un thème à l'autre, d'une idée à l'autre sans se soucier du principe de cohésion sémantique. Le paragraphe qui inaugure le chapitre VII dénote une discontinuité temporelle manifeste où le sujet se complait à évoquer divers faits aussi disparates que dispersés, sans lien logique :

« Non merci, je n'aime pas le café au lait ! J'ai horreur de cette mixture. D'ailleurs, c'est le vendredi que je n'aime pas...J'habite là-bas, au troisième étage, depuis vingt-ans, je crois. Tout est délabré...J'observe les jeunes enfants jouer, il me semble voir, en direct, les nouvelles générations toujours plus nombreuses, repousser les anciennes vers le bord de la falaise...Hier, j'ai très mal dormi. Mon voisin est un homme invisible qui, chaque week-end, se met en tête de réciter le Coran à tue-tête durant toute la nuit. » (93)

D'ailleurs, « *Meursault, contre-enquête* » est composé de XV chapitres de longueur différente, non intitulés et seulement numérotés en chiffre romain. A l'image de « *La Fable du nain* », le texte apparaît comme étant scindé. Cette disposition formelle correspond fortement au recueil de fragments. La forme subdivisée du texte entend restituer encore une fois l'image d'un être perdu, d'une conscience troublée.

Au sein même de chaque chapitre, le discontinu domine d'où la complexité d'accorder un titre désignant un ensemble fluctuant. En outre, une partie incluse dans le chapitre XIII est exclusivement intitulée « Meriem » comme pour consacrer à ce personnage féminin qui émerge ponctuellement dans la diégèse, un espace privilégié qui lui est uniquement réservé.

C'est au niveau de ce même chapitre que le narrateur-personnage admet le désordre et avoue le caractère discontinu du récit. Il lance un appel au lecteur pour lui assigner la tâche de remettre de l'ordre, et d'élucider le sens à décrypter :

« Bon, j'aurais préféré te raconter les choses dans l'ordre. C'aurait été mieux pour ton futur livre, mais tant pis, tu sauras t'y retrouver. » (161)

Vers le dernier chapitre, le narrateur entame ses propos en s'adressant au lecteur, lui demandant de pardonner le désordre du récit ; il tend à attiser la pitié et l'empathie du récepteur et remet le chaos narratif sur le compte de la vieillesse :

« Pardonne au vieillard que je suis devenu. C'est d'ailleurs un grand mystère. Aujourd'hui, je suis si vieux que je me dis souvent...qu'il y a nécessairement quelque chose à découvrir quand on vit aussi longtemps (...). Et maintenant, je suis là, assis dans un bar à te raconter cette histoire que personne n'a jamais cherché à écouter, à part Meriem et toi, avec un sourd-muet pour témoin. » (185-186)

Dans le même cours d'idées, le sujet commente l'histoire dans une parenthèse métafictionnelle avant même de la raconter : *« Ce n'est pas une histoire normale. C'est une histoire prise par la fin et qui remonte vers son début. Oui, comme un banc de saumons dessiné au crayon. » (14)*

C'est en ces termes que la structure traditionnelle du récit semble renversée ou même prise de contre-pied ; la dynamique événementielle fait l'objet d'un éclatement sans précédent. Le temps suit donc une logique circulaire où la « fin » se fait commencement et le début se meut en « issue ». Le schéma circulaire narratif est, une nouvelle fois, à l'œuvre dans le texte générant une histoire dont les étapes conventionnelles de narration sont entièrement bouleversées.

Quant à « *La Préface du nègre* », le recueil se prête lui aussi 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. A l'image de son peuple, l'athlète fuit son histoire, en quête d'une indépendance non encore consommée, d'une reconstruction non encore entamée.

Le temps prend donc une dimension hautement symbolique : il s'agit de dire la situation chaotique d'un peuple qui tourne en rond depuis 62, il avance au pas haletant se détournant d'Hier et se tournant vers un Lendemain encore incertain. La quête interminable a pour but la délivrance ultime et le changement impératif.

D'autre part, le héros est 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. » (14-15)

Le personnage fuit une mémoire obsédante qui l'empêche d'avancer dans sa reconstruction. La formule « je me souviens » installe le sujet, malgré lui, dans une réminiscence tonitruante. Le passé se veut inhérent à la vie de l'homme incapable de s'en affranchir. Dès lors, des souvenirs jaillissent en bribes 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.

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.

A noter la présence au cœur du récit d'une phrase du type « fleuve » qui s'étale sur trois pages entières, entraînant le récepteur dans une lecture effrénée sur une piste narrative essoufflante. Le récepteur doit être en mesure de décrypter une écriture démesurée qui transcende les frontières de la ponctuation et de la morphosyntaxe. Une telle poésie donne à voir une sorte de montage de données divergentes à l'origine de l'hétérogénéité perceptible dans le récit.

En somme, l'absence de références temporelles couvre la texture d'une généralité assez préméditée. Les ruptures continues subvertissent toute perspective cohésive. La finalité est de transmettre un message de grande importance : l'heure est venue pour ce peuple de faire son

temps, d'enterrer le passé et de vivre le présent tout en se tournant vers le futur. Son Temps est encore à construire.

Dans une autre nouvelle, « *Gibrîl au Kérosène* », le tissu narratif s'avère assez pauvre en indicateurs temporels. Les faits et les actions sont énoncés sans aucune inscription temporelle. 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. » (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. Il s'agit là du seul ancrage temporel de l'histoire instituée en adéquation avec le réel, ce qui contribue à produire un certain effet de vraisemblance.

« Aujourd'hui » et « Maintenant » s'affichent comme des marques relatives à la situation de parole. Hormis ces données, aucune autre référence n'est détectée. Le cadre temporel demeure donc recouvert d'imprécision. Encore une fois chez Daoud, la notion du temps est subvertit du fait même de l'opacité narrative qui caractérise la structuration du matériau temporel. Le texte ne semble pas soucieux de dresser le cadre temporel immédiat de l'histoire et encore moins de l'explicitier.

A cet effet, le lecteur déconcerté se retrouve, malgré lui, en quête d'indices, de rapports avec le réel. Comme l'entend Julien Gracq, l'esprit du lecteur est constamment soucieux de construire du cohérent, du référentiel là où il est déficient.

1.2.2 Détruire le mythe de l'unité : enjeux d'une esthétique du fragment.

L'imbrication des événements, le chevauchement des épisodes, l'association incohérente de séquences disparates, génèrent une écriture fort complexe, une dynamique de l'enchevêtrement

qui ne s'inscrit plus dans une logique de continuité, mais s'articule plutôt en termes d'incohérence et de fragmentation.

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 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. »¹

La conception de Blanckeman suggère un rapport étroit entre la condition de l'être énonciateur et la composition de sa parole : le fragment traduit indéniablement une situation énonciative, à savoir l'état de l'individu qui s'exprime. L'incohérence et le désordre du dire fait écho à la dispersion du sujet en perte de repères. Aucune tentative de liaison n'est opérée du fait même que le sujet n'arrive pas à reconstituer les morceaux de son propre vécu, de sa propre pensée disséminée. Le morcellement de la trame temporelle est ainsi étroitement associée à l'agitation du « je » narrant. L'absence d'unicité reflète les fractures du personnage et ses ruptures internes.

L'usage d'un tel procédé ébranle toute perspective de récit unitaire au profit de la confection d'un ensemble composite. Il est question d'une sorte de montage par lequel sont rapprochées deux réalités lointaines et divergentes. Ce qui tend à disloquer toute convergence signifiante. Selon la célèbre formule de Reverdy : « *Plus les termes mis en contact sont éloignés dans la réalité, plus l'image est belle.* »²

Dans ce même cours d'idées, la beauté de la création littéraire serait paradoxalement liée à la technique de l'écart, par la discontinuité et le décalage. Plus les deux réalités juxtaposées sont distinctes, plus l'image façonnée sera pertinente. C'est la notion d'écart qui forge l'originalité et la créativité d'une œuvre littéraire. Cette recherche de la distanciation doit être vue et perçue comme une tentative de subversion scripturale qui fait violence à la matière textuelle en prônant

¹ Blanckeman, Bruno, « *Les Récits Indécidables* », Op. Cit. P. 197.

² Cf. Baudelle, Yves, « *Dissertations littéraires générales* », Op. Cit. P. 37.

la déconstruction narrative. La fragmentation serait alors à l'origine d'une violence textuelle qui prend forme à travers les « procédures de disjonction. »¹

De plus, une œuvre qui joue ainsi sur le discontinu dans sa forme comme dans son fond, pose la problématique de l'intelligibilité du contenu. Ce qui nous conduit à évoquer les problèmes suscités par l'écriture fragmentaire. C'est essentiellement l'accès au sens qui devient difficile.

A l'opposé de la transparence du récit classique, le texte de Daoud plonge le narrataire et avec lui le lecteur dans un état de désorientation complète. Le récepteur 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 signifiante afin d'en reconstruire le contenu sémantique. Il est amené alors 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.

2. Projection dans les foyers énonciatifs : Les instances narratives.

L'analyse de la composante narrative de l'œuvre ne peut s'effectuer sans le décryptage des foyers énonciatifs installés dans chaque texte. Il va de soi que la réflexion tourne autour des voix narratives, des points de vue et des corrélations entre les diverses voix. Mais avant, qu'entend-on par « instance narrative » ? Yves Reuter l'explique ainsi :

« L'instance narrative désigne les combinaisons possibles entre les formes fondamentales du narrateur (Qui parle ? Comment ?) et les perspectives (Par qui perçoit-on ? Comment ?), utilisées pour mettre en scène, selon des modalités différentes, l'univers fictionnel et reproduire des effets sur le lecteur. »²

Nous allons à présent tenter de déblayer quelques unes de ces combinaisons installées dans l'œuvre de Daoud, dont la fonctionnalité et l'impact demeurent non négligeables quant à la construction et le fonctionnement du mécanisme narratif.

A/ Projection dans le pronom « Je » :

¹ Marc Gontard évoque le bouleversement narratif en termes de violence textuelle, ce qui génère une œuvre « hors norme » s'affichant comme une sorte de « patchwork scripturaire » : « Contre la pensée unitaire et totalisante..., la discontinuité met au premier plan l'expérience de l'hétérogène, de l'altérité, du chaos. (...) D'où l'utilisation de procédés qui relèvent du collage, de la fragmentation et de l'hybridation. » . « Le Roman français postmoderne : Une écriture turbulente », p.75.

² Reuter, Yves, « L'Analyse du récit », Nathan Université, Paris, « Littérature 128 », 2000, p.49.

De type anthropocentrique, les récits de Daoud se concentrent d'emblée en une instance narrative « personnelle ». Notons que l'utilisation de la 1^{ère} personne du singulier est l'une des caractéristiques capitales de la narration dans le corpus. En effet, les textes traités relèvent d'un mode narratif singulier dans la mesure où le récit est à chaque fois mené par un « Je » acteur central, parfois unique agent dans la diégèse. Du coup, les récits livrent une perception intimiste et subjective d'un sujet portant un regard particulier sur le réel.

Nous pourrions dès lors parler de subjectivisme, mais il nous faudrait aussitôt corriger : en dépit de la prépondérance narrative et la domination du « Je » comme voix centrale dans le récit, celle-ci ne sous-tend cependant qu'un subjectivisme relatif allant dans le sens de l'objectivisme. En ce sens, le perspectivisme subjectif de l'instance personnelle se voit constamment court-circuité par différents dispositifs. Nous songeons à l'intrusion fréquente d'instances telles que : On – Tu – Il – Nous – Vous, autant de pronoms qui changent et réadaptent le champ de vision du narrateur en même temps qu'ils dévoilent une tension entre le subjectif et l'objectif.

Dans « *La Fable du nain* », le narrateur prend très souvent la parole au nom d'un « tu » ou d'un « on », ou d'un « vous » dont l'identité est tout aussi énigmatique que celle du « je » narrant :

« Ne ris pas, toi qui me regardes avec des yeux de bâtard féroce. Ton lieu d'épreuve, tu l'as rencontré dans la photo perdue de ton père. Tu n'écoutes plus personne. » (12)

« Ce n'est que lorsque vous êtes plongé dans la bassine sale du monde, la tête la première, qu'il commence à raconter la vie que vous croyez avoir et qui n'est pas la vôtre. (...) il vous tient les apparences d'une consolation racontée par votre cœur à vos bras fatigués. Alors, vous vous laissez faire... » (13-14)

Dans « *Meursault, contre-enquête* », le narrateur soliloque dans un bar, s'adressant à un interlocuteur imaginaire via un « tu » ; un procédé énonciatif qui permet une mise en scène vertigineuse car le monologue est passé sous silence tandis que le lecteur est placé au premier plan :

« J'ai passé une mauvaise nuit. Une nuit de colère. De cette colère qui te prend à la gorge, te piétine, te harcèle en te posant la même question, te torture pour t'arracher un aveu ou un nom. Tu en sors meurtri, comme après un interrogatoire (...). Tu me demandes si je veux continuer ? Oui, bien sûr, pour une fois que j'ai l'occasion de me débarrasser de cette histoire ! » (29)

« Tu as un frère ? Non. Bon. (...) Si tu sors du bar, prends sur la gauche, sous les arcades. C'est là que ton héros, malade et sans le sou, est venu habiter quelques mois il me semble, ou peut-être moins. Tu vérifieras dans tes livres, tu dois avoir tout noté. D'ailleurs je me demande qui t'envoie et comment tu m'as retrouvé. C'est à peine croyable, tu sais, pendant des années personne ne nous a crus, M'ma et moi. » (40-41)

Le duo « je » et « tu » ne saurait occuper à lui seul la scène narrative, car il est fréquemment suspendu par l'intrusion du « on », du « vous » et du « nous », lesquels inaugurent à leur tour de nouveaux foyers énonciatifs investis d'une perspective particulière :

« Nous venions de découvrir, en vrac, les dernières traces de pas de Moussa, le nom jamais connu de son meurtrier et son destin exceptionnel d'écrivain célèbre. (...) A-t-on éprouvé de la honte pour notre bêtise ? A-t-on retenu une irréversible envie de fou rire, nous, couple ridicule posté dans les coulisses d'un chef-d'œuvre dont nous ne connaissons pas l'existence ? » (172)

Ce changement d'instances énonciatives allant du personnel (je) à l'impersonnel (on) en passant par l'associatif (nous) ou encore l'inclusif (vous), a pour vocation de briser toute illusion du subjectivisme, laquelle se meut en quelque valeur objective à caractère général. Encore ne transparaîtrait-elle qu'au niveau du discours social polémique qui submerge chaque récit et transcende la situation individuelle du héros.

Dans « *La Préface du nègre* », les nouvelles se concentrent toutes en une instance narrative de nature personnelle « je ». Ce dernier détient les rênes de la narration et s'érige comme acteur central des faits. Néanmoins, cette instance se voit souvent perturbée par l'infiltration d'autres voix énonciatives.

Dans « *L'Ami d'Athènes* », la première personne grammaticale s'efface ponctuellement pour laisser place au (vous) ou (nous) qui prennent le relais narratif :

« Vous comprendrez alors mon drame et ces gestes de coureur hésitant, cafouilleux, les jambes nouées et la tête affolée d'un homme qui a perdu le cordage du réel. » (19)

« Nous ne tournions pas en rond, la dizaine d'autres coureurs et moi, mais foncions chacun dans le périmètre de son pays, vers le même but confus... » (18)

Dans « *Gibrîl au Kérosène* », nous constatons encore une fois une extrême mobilité des postures d'énonciation qui semblent les conditions incontournables à la mutation objective opérée par le récit :

« 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. (...) Peut-être aussi que nous sommes convaincus que tous les héros sont morts et que ceux qui ont survécu n'ont pu y arriver que parce qu'ils se sont cachés ou ont trahi. » (39)

Ainsi, chaque texte vu installe-t-il au premier plan un (je) narrant pour aussitôt l'associer à d'autres foyers énonciatifs qui réinitialisent le point de vue liminaire. A regarder de plus près le (je), celui-ci renvoie à un narrateur intradiégétique car il fait partie intégrante de l'histoire narrée dont il est le protagoniste central. De plus, il se trouve dans une relation autodiégétique aux événements qu'il relate : il est acteur, témoin mais aussi le héros dans la fiction.

B/ La focalisation ou les perspectives narratives :

La question de la perspective narrative ou de la focalisation s'avère être très importante pour l'étude de la composante narrative des récits. Ceci est dû au fait que le lecteur perçoit l'histoire relatée selon une vision, un regard ou un prisme spécifique. A la lecture des textes, nous pouvons connaître plus ou moins nombre d'informations sur le monde représenté et les personnages mis en scène ; nous pouvons d'autant plus découvrir leur univers intime, intérieur tout autant que leurs pensées et sentiments.

Bernard Valette écrit :

« La notion de point de vue intéresse le " mode " d'énonciation. Il s'agit évidemment de se poser les questions : " Qui voit ? Selon quelle perspective ? " Dans un rapport immédiat avec la réalité ou en respectant une certaine distanciation ? ».¹

Qui voit donc dans les récits étudiés ? Qui perçoit les faits narrés ?

Mené à la première personne du singulier, le récit de Daoud adopte des perspectives narratives particulières. L'instance à laquelle il est donnée de sonder la réalité, jette un regard singulier sur le monde. Le point de vue narratif adopté occupe une place prééminente qui détermine la nature

¹ Valette, Bernard, Op. Cit. P. 88.

et la quantité d'informations données au lecteur. L'emploi de cette première personne restreint l'information au point de vue du narrateur – personnage, d'où la **focalisation interne fixe**¹. Cette focalisation interne dominante dans le récit, est présentée par Yves Mauvais en ces termes :

« ... les diverses actions, tous les éléments du récit sont présentés selon l'angle de vue d'un personnage, tous les éléments de la diégèse ne prennent leur place que par rapport à lui. »²

Dans ce cas, le narrateur qui est également protagoniste principal dans la fiction, se définit comme sujet-témoin percepteur des faits, et livre l'histoire au lecteur selon son regard. Le personnage est dit « focalisé »³ puisque l'histoire est focalisée sur lui, il est l'objet de la focalisation. Mais il est aussi le « focalisateur »⁴ car donné comme étant l'« agent de la focalisation »⁵, celui qui porte une vue spécifique sur les faits. La perspective est dite « vision avec ».

Toutefois, le narrateur se met fréquemment en position de commentateur, de moraliste détenteur d'un savoir universel et d'une vérité d'ordre supérieure. Il se fait « instituteur » des mœurs et tient un discours didactique qui débouche presque invariablement sur quelque moralité. Par conséquent, le récit glisse subtilement d'une focalisation interne vers une **focalisation zéro** d'omniscience qui s'impose à son tour. A ne pas omettre la part du discours social dénonciateur qui vise la transmission d'un enseignement ou d'une réflexion au récepteur.

Le narrateur – personnage offre donc au lecteur des informations complètes sur le monde et les êtres de la fiction. Il est dit « omniscient » dans le sens où il sait tout, voit tout, ou du moins il en sait davantage que les autres personnages. Genette utilise pour qualifier ce type de récit les termes de « non focalisé » ou à « focalisation zéro », la perspective s'apparente à une « vision par derrière ».

Il nous faut souligner que l'instance énonciative (Je) déploie deux perspectives narratives différentes. Un changement s'opère au niveau des champs de vision, et donc au niveau de la perspective narrative que Genette appelle : « *Les variations de " point de vue", (autrement dit)*

¹ Selon la terminologie de Gérard Genette élaborée et exposée dans son ouvrage « *Figures III* », Seuil, Collection « *Poétique* », 1972, p. 211.

² Carcaud-Macaire, M., Mauvais, Y., « *La Fiction littéraire : Narratologie* » (Tome I et II), ILVE, 1979, p. 213.

³ « Focalisé », ainsi le nomme Mieke Bal, cité par Angelet et Herman, dans « *Narratologie* » in « *Introduction aux Etudes littéraires, méthode du texte* » de M. D et F. Duculot, 1987, p. 188.

⁴ Ibid. P. 188.

⁵ Carcaud-Macaire, M, Mauvais, Y, Op. Cit. p. 203.

focalisation variable. »¹ En effet, deux types de focalisation (zéro et interne) cohabitent et s'entrecroisent au sein d'un même foyer énonciatif. Nous pouvons évoquer, à cet effet, une sorte de dispersion des perspectives de la narration dans les récits.

3. Le système des personnages :

3.1 De la notion de personnage :

Qu'entend-on par « personnage » ? Comment est construite cette figure à l'intérieur de la fiction ?

Donnée fondamentale ou incontournable dans une fiction, le personnage peut être considéré comme l'un des pivots de l'édifice fictionnel :

*« Les personnages ont un rôle essentiel dans l'organisation des histoires. Ils permettent les actions, les assument, les subissent, les relient entre elles et leur donnent sens. D'une certaine façon, toute histoire est histoire des personnages. »*²

L'élaboration ou la confection de cet être fictif par l'écrivain, vise à mieux capter l'attention du lecteur, à faciliter sa projection dans le monde imaginaire de la fiction. Généralement doté d'une certaine teinte émotionnelle et sentimentale, la figure du personnage permet de susciter la sympathie du lecteur, ou à contrario, son rejet et sa répulsion. Qu'il soit compatissant ou répulsif à l'égard des protagonistes de l'action, il n'en demeure pas moins qu'il participe émotionnellement, d'une manière ou d'une autre, aux faits racontés et démontre un intérêt pour le parcours du héros.

En outre, la représentation des personnages dans une fiction relève d'une procédure destinée à garantir l'effet de réel. Le lecteur se positionne par rapport à ces personnages. La reconnaissance de soi qu'il opère à travers la figure fictive est accomplie par l'effet de vraisemblance qui a pour dessein de permettre au récepteur d'adhérer le mieux possible à l'univers diégétique.

Philippe Hamon définit le personnage en ces termes : « *Un signifiant discontinu renvoyant à un signifié discontinu.* »¹ Dans l'espace scriptural, la dimension véritable du personnage est sans

¹ Genette, Gérard, « *Figures III* », Seuil, Collection « *Poétique* », 1972, p. 211.

² Reuter, Yves, « *L'Analyse du récit* », Op. Cit. p. 27.

conteste, sa dimension textuelle en tant que support narratif primordial d'un investissement psychologique et idéologique pertinent. Ainsi, les personnages représentent-ils des éléments clefs de dimension centrale. Leur statut narratif, leur composante psychologique, leur construction textuelle ainsi que leur fonction narrative jouent un rôle déterminant voire stratégique. C'est pourquoi il nous semble intéressant d'interroger méthodologiquement ces points ci-dessus en vue d'en démontrer la fonctionnalité et les effets dans le contexte de la fiction.

Alors, quels sont les personnages qui habitent l'univers chaotique de la diégèse ? Quel système préside à leur élaboration ? Comment sont-ils confectionnés pour subsister dans un espace textuel déjà morcelé et disloqué ?

3.2 Etude de l'onomastique :

L'onomastique se présente comme un moyen d'approche des personnages. Christiane Achour et Amina Bekkat expliquent dans leur ouvrage « *Clefs pour la lecture des récits* » que la dénomination des protagonistes dans un récit relève de l'acte dit d'« onomatomanie », qui signifie l'art de deviner les traits de l'être fictif et ses fonctionnalités à travers son nom.

L'onomastique vise donc à décrypter toutes les informations possibles offertes par les noms des personnages, à dessein de mieux cerner leur psychologie, leur rôle dans le récit. Le nom « donne vie » au personnage, fonde sa présence « réelle » dans la fiction, établit son identité et produit par là même l'effet de vraisemblance.

A l'image des autres paradigmes linguistiques du texte littéraire, le nom propre est porteur de sens car chargé d'un contenu sémantique souvent révélateur de la signification générale de l'histoire. Le nom choisi, attribué à un personnage peut révéler au lecteur des indices sémantiques non négligeables qui lui permettraient de saisir les qualités et les travers de cet être fictif. Le nom propre s'avère, de ce fait, motivé et non pas arbitraire.

De surcroît, le nom² fonctionne en étroite corrélation avec l'être et les actions des personnages. Reuter le conçoit ainsi :

¹ Hamon, Philippe, « *Pour un Statut sémiologique du personnage* », *Littérature*, n° 6, 1972, article repris dans R. Barthes et al, « *Poétique du récit* », Paris : Seuil, 1977, p. 124-125.

² Pour Roland Barthes, ce désignateur fondamental qu'est le nom propre du personnage « est un signe, et non, bien entendu, un simple indice (...). Le Nom propre s'offre à une exploration, à un déchiffrement : il est à la fois milieu dans lequel il faut se plonger, baignant indéfiniment dans toutes les rêveries qu'il porte. »² . R. Barthes et al, « *Poétique du récit* », Paris, Seuil, 1977.

« *Le nom est l'unité de base du personnage ; ce qui le synthétise de manière globale et constante. Il identifie le personnage et le distingue des autres.* »¹

Grâce à l'onomastique, cet être de papier qu'est le personnage s'érige en une figure dotée de qualifications nominales, physiques, psychologiques, sociales, etc., qui permettent son identification et sa différenciation des autres protagonistes dans l'univers fictionnel. Sauf que, la difficulté surgit dans le cas où les sujets sont dépourvus d'identité nominale ou de référence. La construction de l'illusion référentielle s'appuie en majeure partie sur la stratégie de composition du personnage. En tant que figure indispensable à la fiction, cet être ne peut se réduire à un (je) anonyme non référencé et simple agent diégétique².

« *La Fable du nain* » est un récit qui met en scène deux personnages : d'un côté, le héros-narrateur, et de l'autre, un Nain surnommé « ZimZim » par ce même protagoniste. Le nombre des acteurs est manifestement assez maigre. Le héros principal est sans nom, réduit à une instance anonyme (Je) alors que celui-ci détient le rôle central dans l'histoire. Il s'avère d'autant plus mystérieux puisqu'il apparaît comme un personnage-fantôme, présent par ses faits et ses agissements, sans référence identitaire aucune. Au surplus, il n'est décrit que brièvement sur le plan physique :

« *Toute une histoire qui commença il y a quelques mois. En Juin, juste avant mes 32 ans.* »

(10) « *Je me retrouvais finalement assis sur une chaise à remplir des mandats et des chiffres dans une inspection du fisc.* » (23)

« *J'étais un homme de haute taille, maigre, avec des lueurs d'ascétisme discret.* » (46)

« *Moi qui n'étais rien de plus qu'un petit agent de bureau dans l'administration funeste de ce pays.* » (106)

Concernant son âge et sa fonction sociale, le personnage est entré dans sa 32^{ème} année et travaille comme agent de bureau dans une administration fiscale. Son portrait physique se veut très rudimentaire, réduit à quelques traits lacunaires glissés çà et là dans le récit : c'est un homme maigre et grand. Son apparence et son visage restent donc flous pour le lecteur. De plus, le narrateur garde l'anonymat jusqu'à la fin de l'histoire et n'y remédie à aucun moment.

¹ Reuter, Yves, « *L'Analyse du récit* », Op. Cit. p. 67.

² Alain Robbe-Grillet explique dans son ouvrage « Pour un nouveau roman » que l'être de fiction « doit être doté de qualifications nominales et physiques, professionnelles et sociales afin de fonder sa crédibilité et de permettre au lecteur d'adhérer au monde fictionnel et d'y croire : « *Ce n'est pas un "il" quelconque, anonyme et translucide, simple sujet de l'action exprimée par le verbe. Un personnage doit avoir un nom (...). Il doit avoir des parents, une hérédité. Il doit avoir une profession. (...) Enfin il doit posséder un "caractère", un visage qui le reflète, un passé qui a modelé celui-ci et celui-là.* », ² Essai, Les Editions de Minuit, Paris, Collection « Critique », 1961, p.27.

D'autre part, pour ce qui est du surnom du Nabot « ZimZim », nous tentons l'approche suivante :

« **Zimzim** » : Ce surnom est attribué au Nain par le héros en raison du vacarme que suscite la présence du Gnome autour de lui. Le narrateur affirme que :

« Il ne s'agit que d'un petit lutin difforme et souffreteux qui se venge de son sort sur votre vie. Je l'ai appelé Zimzim à cause du bruit qui l'accompagne dans ma tête et dans les airs. » (12)

Le paradigme choisi ne laisse guère le lecteur indifférent. « Zimzim » se rapproche beaucoup de l'arabe « زمزم », retranscrit phonétiquement [z i m z i m] : expression utilisée autrefois par Hager, épouse d'Abraham, lorsque celle-ci est face à une effusion d'eau bénite - qui sera appelée par la suite « zezem » -, elle prononce ces mots pour tenter d'atténuer le débit et la force de propulsion de l'eau afin qu'elle puisse s'en servir.

Cette dans cette conception que nous interprétons le surnom accordé au Nain. Ce dernier exerce une emprise insoutenable sur le héros, c'est pourquoi celui-ci le surnomme "Zimzim" comme pour essayer d'atténuer sa turbulence et le tumulte dont il est à l'origine. Le héros tente ainsi d'affaiblir la force malveillante du Gnome et d'amenuiser ses atteintes malades.

Dans « *La Préface du nègre* », la nouvelle dite « *L'Ami d'Athènes* » met en scène un seul personnage, unique figure de l'action qui se veut être un coureur de fond, athlète qui dispute l'épreuve du dix mille mètres lors des Jeux d'Athènes. Le sujet a 21 ans, il est pauvre et sans fortune :

« Mon père fut tiré du puits et sauvé de la mort trois semaines avant son mariage avec ma mère et je sortis de son ventre à elle, neuf mois après ce miracle (...) Je suis sorti de mon village dix ans plus tard avec mon cartable et mes jambes vers mon premier collège et je suis sorti du lot vingt et un ans après cette histoire en courant un peu plus vite lors d'un marathon... » (20)

Cet âge n'est que suggéré implicitement par la narration. Encore une fois, le personnage est sans identité et sans caractérisation physique ; seules quelques indications sous-jacentes permettent de mieux le reconfigurer sur le plan imaginaire. Le personnage est, dans ce cas, ce qu'il dit, vit et subit. Seule la première instance grammaticale (je) apparaît comme attribut nominal d'un sujet non identifié.

Il en est de même dans « *Gibrîl au Kérosène* » où un seul être fictionnel domine la scène diégétique et y évolue. Le protagoniste raconte avoir obtenu son bac, puis avoir intégré l'École d'Aviation pour s'y instruire. L'homme est un militaire âgé de plus de 40 ans, reconverti en constructeur d'avion et polyglotte car il maîtrise sept langues :

« *Je suis un militaire (...) Je pratique sept langues : l'arabe, le français, le russe, l'anglais, l'espagnol, l'italien et l'allemand... Ma vie a donc lentement servi à mon unique destin : celui de construire des avions dans un pays qui n'en rêvait même pas.* » (40)

Aucune autre indication n'est repérée, du coup, l'anonymat plane à nouveau. Dès lors, la première personne du singulier acquiert une certaine intensité qui la promeut en qualité de personnage à part entière et non simple embrayeur de la narration.

Dans « *Meursault, contre-enquête* », le héros est « Haroun » frère de « Moussa », l'Arabe abattu par Meursault dans le livre de Camus. Le père des deux frères travaillait comme gardien dans une fabrique d'où le patronyme (nom de famille) affiché par le héros : « Ouled el Assasse ». Le protagoniste est un vieillard ivrogne « grand buveur de vin », marginal, athée et révolté contre le monde qui l'entoure. Son âge n'est guère donné tout autant que les traits relatifs à son portrait physique. Le lecteur est informé cependant de la fonction professionnelle occupée par l'individu : il s'avère être un fonctionnaire dans une administration du fisc¹.

Il serait pertinent de souligner que le nom « Haroun » revêt une dimension symbolique assez importante dans le contexte fictionnel. En effet, il est le frère endeuillé de Moussa, l'Arabe assassiné impunément, celui-ci étant mort, ne peut plus parler pour raconter ce qui lui est arrivé. Alors Haroun endosse le rôle d'enquêteur, ce qui ne va pas sans rappeler l'histoire du prophète Moussa.²

En outre, la mère du héros n'est point nommée et encore moins décrite physiquement. Le narrateur n'évoque cependant que leurs rapports conflictuels : Il est hostile envers elle et la maudit avec haine.

Le frère assassiné surnommé « Moussa » représente la figure fraternelle disparue sans laisser de trace ou de corps ; un être pleuré mais vengé pour lequel le héros a sacrifié sa vie afin de lui

¹ A noter la ressemblance avec le héros de « *La Fable du nain* » lequel est lui aussi agent dans une administration fiscale.

² Le Coran raconte l'histoire du prophète Moussa ou Moïse qui libéra son peuple de l'esclavage en le guidant vers la voie du Salut. Le prophète ne s'exprimait pas clairement en raison d'un trouble langagier. Il fut donc aidé par son frère Haroun qui s'attela à communiquer avec les gens du peuple pour leur transmettre le Message de Dieu.

rendre justice et de lui restituer son Nom. Moussa est brièvement peint selon l'optique du frère-narrateur :

« Moussa était mon aîné, sa tête heurtait les nuages. Il était de grande taille, oui, il avait un corps maigre et noueux à cause de la faim et de la force que donne la colère. Il avait un visage anguleux, de grandes mains qui me défendaient et des yeux durs à cause de la terre perdue des ancêtres. (...) J'ai peu d'images de lui, mais je tiens à te les décrire soigneusement. » (20)

Moussa travaillait comme porte-faix et homme à tout faire dans le marché du quartier. Il errait les nuits dans les bars et revenait ivre à l'aube.

L'autre figure qui émerge dans la fiction est : Meriem, un amour perdu du héros. Elle est enseignante et prépare une thèse sur le livre de Camus à savoir « *L'Étranger* ». Intriguée par l'identité de l'Arabe, elle décide de mener sa propre enquête et de remonter la piste jusqu'au frère et sa mère. Meriem est née à l'Est (Constantine) et se présente comme une « femme libre et indépendante » selon les propos du narrateur. Ce dernier la dépeint de manière assez succincte sur le plan physique comme suit :

« Et je l'ai vue, cette petite femme frêle aux yeux vert sombre, soleil candide et incandescent. Sa beauté me fit mal au cœur. J'ai senti ma poitrine se creuser. » (166)

Compte tenu de toutes ces constatations, il nous faudrait admettre que l'indétermination nominale a 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.

D'ordinaire, le modèle narratif normatif ancre le personnage dans un contexte bien défini en lui attribuant des qualificatifs physiques, moraux, sociaux afin d'emporter l'adhésion du récepteur. Or, l'œuvre de Daoud met au centre de l'action un être anticonformiste, « hors-norme », dont la composition textuelle et la trajectoire s'inscrivent dans une isotopie de l'écart.

Par ailleurs, étant donné que le Nom fonctionne en étroite relation avec l'être et le faire des protagonistes, l'indétermination appellative peut alors correspondre à la situation psychologique et sociale du personnage dans chaque récit. En effet, celui-ci traverse un parcours rude, il est en proie à une perturbation existentielle insupportable à tel point qu'il ne parvient plus à se

reconnaître et encore moins à reconnaître son Moi défiguré. Victime d'une déperdition implacable, il n'arrive plus à construire sa vie. Il est comme inconnu à lui-même, son identité est comme désagrégée d'où l'effort de reconstitution de Soi.

L'anonymat se fait en quelque sorte l'écho d'un trouble identitaire intense. Il reflète l'état critique d'un sujet aliéné de son sort et de son destin, en quête de sa personne et de son Moi psychologique. Dans cette conception, c'est le (je) qui domine le récit et en devient le seul maître.

Selon la théorie de Barthes¹ 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.²

D'après Vilain, cette tendance littéraire à l'indétermination a pour finalité d'instituer le « je » comme figure de l'altérité : il serait à la fois celui de personne et de tout le monde. L'anonymat fait la part belle à l'altérité, au dialogisme dans le sens où le (je) non nommé serait orienté vers une perspective plus objective que subjective. Dans une certaine mesure, le récit crée en surface l'illusion du personnel au travers d'un « Je » anonyme, dont il jouerait subtilement pour le diriger en profondeur vers une dimension plus objective destinée au service d'une cause générale qui transcende le cas individuel du personnage.

3.3 Le héros marginal : ébranler les clichés.

Dans notre corpus d'étude, les personnages sont d'emblée inscrits dans une isotopie de la marge, ils incarnent des figures « anti-héros » évoluant au ban de la société et des normes.

Comment s'articule alors la construction textuelle du personnage de la marge ?

Dans chaque récit, le héros prend en charge la peinture de son portrait, il en présente les détails les plus laconiques et déconcerte le lecteur par l'image dépréciative qu'il cultive de lui-même.

¹ Barthes, Roland, « *S / Z Essais* », Seuil, Paris, 1970.

² En évoquant l'absence de paradigme nominal du sujet dans un récit, Philippe Vilain s'interroge : « *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 Editions de La Transparence ; Essais d'esthétique ; Collection « Cf. », Septembre 2009, p. 70.

Dans « *La Fable du nain* », le personnage a vécu une enfance particulière, élevé par son grand-père lequel agonisant, dialoguait avec un militaire turc imaginaire. Cet antécédent influe sur le développement psychique du héros et explique son comportement suicidaire marqué par l'annulation de soi.

Face à la situation de déséquilibre qu'il vit, le sujet entame une sorte d'auto-délivrance à travers la réclusion et l'analyse de soi. C'est alors que le récit donne à voir l'image fracturée d'un être désorienté, immergé dans les méandres de son théâtre intérieur :

« A la troisième semaine dans ma Grotte, je découvris les Voix. Les dizaines de voix qui se heurtent dans la tête de chacun sans qu'il y prête attention. Elles ne cessent jamais. Comme des moulins infatigables, entretenues par le fameux Nain. » (56)

« J'étais faux et souffrais de le savoir et de ne pouvoir guérir ce manque de naturel. (...) A un certain moment, la vie propre semble être celle d'un autre qui habille notre peau. Comme si un ample vêtement terrible vivait à notre place et lieu. Et qui maintenait la conscience dans un enclos figé d'où l'on regarde le drame et l'accident du train sans pouvoir intervenir. Ma vie devint une sorte d'enfer cloisonné... » (20-21)

L'être bascule dans une forte déliquescence où il est en constante dépossession. Alors que s'accomplit la traversée analytique, les différentes facettes du Moi émergent et s'y affrontent comme autant d'acteurs du conflit intérieur. Ceci laisse transparaître le portrait psychologique d'un sujet égaré, éparpillé. Barthes affirme à ce propos que :

« 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. »¹

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. Le rapport à la société s'efface pour laisser place à une forme de déliaison totale. En effet, le personnage quitte son emploi, sa famille et ses proches pour se reclure dans sa chambre d'appartement. Il hait les femmes tout autant que les enfants considérés comme des voleurs d'enfance. La plupart de ses romances ont fini en échecs.

¹ Barthes, Roland, « *Le Plaisir du texte* », Paris : Seuil, Collection « *Points* », 1973, p. 146.

Dans « *Meursault, contre-enquête* », Haroun est un ivrogne endurci qui ne dessoule jamais. La consommation excessive de boissons alcoolisées est l'occasion pour lui d'échapper à la réalité sombre de sa vie saccagée. L'espace du bar se fait celui de la marginalité et de la débauche.

Au surplus, il déploie un langage scabreux qui s'écarte des règles de la bienséance. Son récit est émaillé d'obscénités et de mot grossiers. Ce qui ne va pas sans choquer le lecteur. C'est un être qui ne travaille pas, il méprise les enfants vus encore une fois comme des pilleurs et se méfie grandement des femmes :

« Après toutes ces années de célibat, j'en suis arrivé à la conclusion suivante : j'ai toujours nourri une puissante méfiance à l'égard des femmes. Fondamentalement, je ne les ai jamais crues. » (94-95)

« ...J'observe les jeunes enfants jouer, il me semble voir, en direct, les nouvelles générations, repousser les anciennes vers le bord de la falaise. C'est honteux, mais j'éprouve de la haine à leur égard. Ils me volent quelque chose. » (93)

A vrai dire, avant l'assassinat de son frère, le héros menait une existence paisible aux côtés de son aîné et de ses parents. C'est la disparition macabre de Moussa qui provoque chez lui une désintégration identitaire et sociale ardue:

« J'ai vécu comme une sorte de fantôme observant les vivants s'agiter dans un bocal. J'ai connu les vertiges de l'homme qui possède un secret bouleversant et je me suis promené ainsi, avec une sorte de monologue sans fin dans ma tête. » (186)

De surcroît, le sujet déteste sa mère « encore vivante » et s'empresse de la voir enfin morte et enterrée. D'ailleurs, le récit s'ouvre sur la phrase suivante : « *Aujourd'hui, M'ma est encore vivante.* » (13) Son grand bonheur est de la voir souffrir et accablée d'amertume :

«Aujourd'hui, M'ma est encore vivante et ça me laisse complètement indifférent. Je m'en veux, je te jure, mais je ne lui pardonne pas. J'étais son objet, pas son fils...Je me rappelle encore et encore sa reptation à l'intérieur de ma peau, sa façon de prendre la parole à ma place quand on recevait de la visite, sa force et sa méchanceté et son regard de folle quand elle cédait à la colère. Je t'emmènerai avec moi assister à son enterrement. » (58)

En outre, il se qualifie lui-même de « marginal » en critiquant son voisin, fervent adepte du Coran : « *Je suis suffisamment marginal dans cette cité.* » (93) Le portrait qui en est brossé

donne à voir l'image désagrégée d'un individu déséquilibré : « *J'étais une sorte d'anomalie.* » (141)

Toute forme de religion ou de croyance l'écœure. Il se dit non croyant et n'hésite pas à crier son impiété sur les toits, vivant ainsi sa liberté au grand jour. Le marginal tient un discours quasi blasphématoire vis-à-vis de Dieu et des religions :

« *Crier que je ne prie pas, que je ne fais pas mes ablutions, que je ne jeûne pas, que je n'irai jamais en pèlerinage et que je bois du vin –et tant qu'à faire, l'air qui le rend meilleur. Hurler que je suis libre et que Dieu est une question, pas une réponse, et que je veux le rencontrer seul comme à ma naissance ou à ma mort.* » (187)

Le sujet n'a foi en rien, il nourrit une haine violente envers toutes les religions et mène une existence profondément affranchie de toute préoccupation morale ou autre. C'est une liberté démesurée et une indifférence excessive affichées par le sujet, ce qui ne manque pas de dérouter les gens de sa société. Cette grande impiété lui attire les foudres de son entourage qui le considère comme un « lascar », un « étranger » : « *Bon Dieu, j'étais maudit !* » (168)

« *Les gens me regardent curieusement parce qu'à mon âge je ne prie personne et ne tend la main à personne. (...) Mes voisins n'aiment pas cette indépendance qu'ils m'envient – et voudraient me faire payer. Les enfants se taisent quand je m'approche, d'autres murmurent des insultes sur mon passage, prêts à s'enfuir si je me retourne, les lâches.* » (98-99)

Les gens le méprisent donc, le dénigrent et évitent de l'approcher car il s'éloigne de toutes les valeurs sociales et s'affiche comme un dépravé. De plus, l'individu s'avère être un assassin impuni. A dessein de venger le sort macabre de Moussa, Haroun exécute, à son tour, un Français nommé Joseph Larquais à l'heure exacte où son frère fut tué, c'est-à-dire à Quatorze heures ou « Zoudj ». Cet acte vindicatif lui procure un sentiment impalpable de soulagement profond :

« *La vie m'était enfin redonnée même si je devais traîner un nouveau cadavre. Du moins, me disais-je, ce n'étais plus le mien, mais celui d'un inconnu.* » (109)

Vingt ans après la disparition de Moussa, ce sont deux coups de feu qui permettent au héros de reprendre le cours de sa vie en éliminant un inconnu dont la mort n'est pas « interdite » (106). L'exécution de l'étranger est porteuse d'apaisement profond et le « meurtrier » se sent comme délivré. Il n'est pas incriminé pour cet acte vindicatif, mais tout juste réprimandé par les policiers

qui lui reprochent de ne pas avoir pris les armes et combattu avec les frères en période de guerre de Libération nationale.

Comme Haroun n'a pas fait la guerre, il est vu comme un lâche par sa société. Lui et sa mère sont répulsifs à toute forme de sociabilité et vivent à l'écart des gens :

« Personne n'était jamais venu nous rendre visite. Notre couple à M'ma et moi dissuadait toute sociabilité, et puis on m'évitait moi tout particulièrement. Célibataire, sombre et mutique, j'étais perçu comme un lâche. Je n'avais pas fait la guerre et on s'en souvenait avec rancune et ténacité. » (165)

Quoique le sujet accède à une nouvelle vie où il jouit pleinement d'un sentiment de béatitude, il n'en demeure pas moins que le voyage mené reste ambigu. Le récit semble se clore sur un constat d'échec : en dépit du fait que le personnage soit parvenu à se réconcilier avec soi-même, il vit dans un monde où il n'a plus aucun repère, aucun lien. Si la réconciliation avec soi est accomplie, en revanche, la réconciliation avec la société reste non résolue. La situation critique du monde alentour l'importe peu :

« M'ma est encore vivante, mais elle est muette. On ne se parle plus depuis des années et je me contente de boire son café. Le reste du pays ne me concerne pas à l'exception du citronnier, de la plage, du cabanon, du soleil et de l'écho du coup de feu. J'ai donc longtemps vécu ainsi, comme une sorte de somnambule... » (185)

Haroun est un être en agitation, en désunion complète avec son Moi. Sa perception du monde est celle d'un « névrosé », car animée par l'anxiété et la rage. C'est une conscience critique qui promène son autonomie profonde comme une provocation.

« *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 :

« J'avais perdu la foi en ruminant cette seule phrase : " Si Dieu existe, alors pourquoi doit-il jeter au four les trois quarts de l'humanité qui le cherchent autrement qu'en suivant un chameau ?" » (105)

« 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. » (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 :

« Dans presque toutes les religions, ce sont les anges, les dieux, les diables qui tiennent le crachoir au-dessus de l'homme qui tire la charrette. Pourtant j'étais le seul à mourir et à naître douloureusement dans toute cette histoire bavarde. J'étais le seul à payer et j'étais le seul promis à l'arrachement comme à l'absurde. Pire ! J'étais le seul à devoir gagner sa vie et à devoir la perdre. Pourquoi était-ce donc à moi de les supporter sur mon dos ? » (108)

De plus, cet être marginal emploie souvent un langage trivial et licencieux, ce qui ne manque de gêner le récepteur. Ce langage bas s'organise en réseau lexical redondant d'où la virulence des propos émis.

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 dé- liaison avec dieu ou la religion d'où la projection sur l'île inconnue d'un être agité.

En dernier lieu, le seul vœu du héros 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.» (151)

Au final, l'œuvre de Daoud offre au lecteur des figures atypiques qui brisent les stéréotypes admis et désamorcent les clichés. Ce sont des lascars, des marginaux évoluant au rencart des codes, qui dominent l'espace fictionnel. Ces anti-héros se posent en sujets perturbés, en rupture avec le monde comme avec les différentes facettes de leur être profond.

Il serait judicieux de préciser que ce type d'agent fictionnel anticonformiste submerge la littérature maghrébine actuelle d'expression française dans la mesure où les écritures modernistes accordent une place prépondérante aux marginaux dans leur espace de fiction. Du névrosé au dépravé en passant par l'ivrogne ou le criminel, nombre de sujets « exceptionnels » occupent le devant de la scène littéraire comme actants d'une révolution scripturaire et narrative. Hans Mayer écrit à ce propos dans son ouvrage pionnier « Les Marginaux » :

« La littérature appartient à la catégorie du singulier. Qu'il s'agisse de la subjectivité créatrice ou de la singularité de la forme et du contenu. Elle traite toujours de cas exceptionnels. »¹

Tel est le cas de l'écriture au Maghreb à l'ère moderne où ce sont des figures aussi emblématiques que mythiques qui habitent la diégèse et affichent un statut bien spécifique, à la fois protagonistes et antagonistes des faits. Des êtres qui s'écartent des normes et s'érigent comme le centre du récit.

Sauf que, si la fiction chez Daoud met au premier plan la figure de l'anti-héros, le lecteur rencontre, toutefois, un profil inédit dans « *Gibrîl au Kérosène* ». En effet, 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'histoire de ce pays et de ce peuple qui jamais ne rêva des airs mais seulement d'avoir une terre ou d'en posséder un morceau. Personne à la fin, comme au début, ne nous a crus. » (43)

¹ Mayer, Hans, « *Les Marginaux* », Paris : Albin Michel, 1994, p. 13.

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, 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. (...) C'est le propre des prophètes que de voir leurs arbres pousser plus lentement que ceux du reste de l'humanité, mais moi je crois que le mien restera à jamais au stade de l'arbuste. 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. » (48)

Le vol de l'avion se veut être la métaphore de l'élévation, 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 met 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. Pourtant je n'attends plus l'Ange. Je l'ai fabriqué presque avec mes mains. » (33)

Après de multiples tentatives, le héros perd tout espoir en son peuple et pense fermement que celui-ci ne changera jamais, son présent est figé autant que son passé ou son avenir. Le militaire persiste toutefois dans sa mission d'éveilleur des consciences, il déploie toutes ses forces pour réveiller un peuple endormi depuis l'Indépendance, en dépit du déni et de l'indifférence auxquels il est confronté. Le récit se clôt sur un constat d'échec : c'est une quête désespérée menée par un héros qui admet amèrement qu'« il est déjà tard » pour ce peuple de se redresser.

Au niveau de ce chapitre, le décryptage de la composante narrative de l'œuvre a mis en évidence nombre de structures et de techniques situées en marge des normes. Ensevelis d'opacité, les lieux convoqués manquent de renvois au réel référentiel, ce qui affecte la vraisemblance de l'histoire et l'authenticité du dire énoncé. Une logique de binarité préside à la construction des espaces représentés, lesquels empruntent un mouvement dyadique régit par la perception fort singulière d'un sujet en mal de quiétude.

Parallèlement à l'espace, le temps fait l'objet d'une distorsion implacable générée par les multiples procédures de disjonction qui opèrent en masse dans les textes. Le discontinu et le déconstruit planent, à cet effet, sur l'univers fictionnel marqué par une fragmentation voire une dissémination du tissu narratif. Le mythe de l'unité semble anéanti pour faire la part belle à une esthétique du fragment, laquelle prône l'incohérence et l'écart comme critères fondamentaux.

Dans cet univers si démantelé, des personnages marginaux vivent et évoluent dans des sociétés dédaignées, au rencart des normes, incarnant de la sorte des figures « anti- héros ». A noter que la stratégie d'écriture de ces êtres fictifs est inscrite dans une isotopie de l'écart. A 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.

Paradoxalement, l'anti-sujet en conflit avec soi et avec les lois, est choisi par Daoud comme le porte-voix du peuple, l'éveilleur des consciences et le défenseur des droits de l'humain. En fin de compte, le marginal n'est pas aussi dépravé qu'il en donne l'impression, puisque son but n'est autre que de se redresser et a fortiori de rétablir la situation calamiteuse de sa société en crise.

Chapitre 3 :

*Le récit « hors-norme » : À la découverte
d'autres structures narratives.*

A l'instar des procédés génériques et narratifs transgressifs décelés au préalable, d'autres codes s'incrument dans l'architecture textuelle et en pulvérisent davantage l'uniformité. Ces codes investissent pleinement l'espace scripturaire déjà désarticulé et accentuent le procès du modèle esthétique normatif. Ils s'établissent comme autant de facteurs qui troublent le « lisible » et le vraisemblable. Leur nature hétérogène fonde leur effet dévastateur en ce sens où, ces formes pervertissent la cohésion et la linéarité du texte.

Quels sont alors ces autres structures convoquées ? Comment fonctionnent-elles en contexte fictionnel ? Quelles en sont les enjeux ?

Nous songeons au code générique dit le fantastique ou encore aux postures mouvantes de désinvolture et de délire adoptées par l'instance énonciative ou narrative. L'analyse s'articule alors autour des points suivants :

- Le chevauchement entre réel et imaginaire : le fantastique-étrange.
- Une poétique du (dél)ire et de la désinvolture.
- Les procédés de la redondance.

1. Le chevauchement entre réel et imaginaire : le fantastique-étrange.

Qu'est-ce que le fantastique ?

Pour répondre à cela, il nous semble opportun de convoquer quelques points de vue théoriques essentiels :

« Le fantastique ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries. (...) Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans la vie réelle...Le fantastique, le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle. Il est l'impossible, survenant à l'improviste dans un monde d'où l'impossible est banni par définition. »¹

Il est donc nécessaire de ne pas confondre le fantastique et les récits mythologiques ou féériques (les contes), dans un premier temps. Dans un second temps, le fantastique apparaît dans sa dimension générale en rupture avec les codes établis et s'érige dans un rapport transgressif. Il se

¹ Malrieu, J., « *Le Fantastique* », éd. Hachette, Paris, 1992, p. 38-39.

situé à l'encontre du rationnel car se basant sur l'intrusion dans le réel de phénomènes étranges et loufoques, ce qui ne manque pas de susciter l'effroi même l'angoisse chez le lecteur¹.

Phénomène étrange qui prend d'assaut le monde réel, le fantastique sème inopinément l'inexplicable et par là même l'effroyable dans le cadre de la vie réelle.

Notre démarche s'assigne donc pour objectif le décryptage du code fantastique intégré à l'œuvre de Daoud et en particulier à « *La Fable du nain* » où le genre se développe principalement comme procédure subversive à l'égard de l'esthétique réaliste. Le récit est marqué par l'inscription au centre de la diégèse d'une figure quelque peu cocasse : un Nain nommé « ZimZim ». La construction textuelle du personnage crée une certaine ambiguïté en ce sens où le lecteur ne parvient plus à en distinguer l'existence réelle ou imaginaire, d'où la coexistence interne à l'œuvre du naturel et du surnaturel.

Todorov définit à cet égard le fantastique comme : « *l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.* »² Ce sentiment d'hésitation est foncièrement présent dans le récit. Celui-ci met en scène un être en proie aux manœuvres sordides entreprises par le Nain. Ce dernier est d'une difformité atroce et prend du plaisir à harceler le personnage. Ses actes morbides suscitent la suspicion chez le lecteur quant à leur appartenance au réel ou à l'imaginaire.

Il nous semble nécessaire de rappeler que le héros affiche un antécédent familial particulier qui laisse entrevoir sa tendance à la folie, à la névrose. Victime d'hallucinations, le sujet anxieux imagine le gnome partout autour de lui. Il est sous l'emprise maléfique du lutin qui use de tous les stratagèmes pour l'agacer. Sauf qu'au fil de l'histoire, l'individu se voit dans le Nain et voit le Nain en lui :

« *Vous auriez alors compris que le Nain n'était que moi en quelque sorte, nourri de mon reflet sur l'eau de mes obsessions.* » (98)

Ainsi, le gnome incarne-t-il pour le héros son désespoir, ses échecs répétés, sa tentative de suicide. ZimZim est devenu pour lui un mal ancré au plus profond de son être. Vers le dénouement, le lecteur averti découvre que la figure scrupuleuse naine représente une partie du

¹ Roger Caillois affirme dans « *Au cœur du fantastique* » que : « *Le fantastique manifeste...un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel.* », Gallimard, 1965.

² Todorov, Tzvetan, « *Introduction à la littérature fantastique* », Paris : Seuil, Collection « *Points* », 1970, p. 29.

Moi déchiré du personnage, qui l'incite au déclin. Dans cette conception, le Nain est donc issu de l'imagination maladive du sujet :

« J'avais découvert qui me vola ma vie entre l'âge de mes quinze ans et celui de mes années de dépression. » (41)

En fin de compte, le lutin s'avère être l'allégorisation du côté sombre de l'homme, sa part abjecte et noire entièrement intégrée à son univers psychique :

« Sa face était exactement le reflet raté de la mienne. (...) Vous pouvez vous l'imaginer comme une petite vengeance qui vit en vous au secret et qui trompe son porteur. » (98-99)

Le lutin n'est que la projection allégorique de l'idée de déperdition qui hante le personnage, une tendance au mal le plus périlleux auquel il est confronté. La lutte du héros consiste alors à se délivrer de son emprise malicieuse afin de retrouver une forme de Salut, et surtout de recouvrir une identité perdue :

« Je voulais à tout prix être un homme libre de son destin. » (66)

« Contrairement à beaucoup d'autres qui croient vivre et décider, je savais que j'étais un otage, et mon Nain ne pouvait plus me susurrer une fausse histoire pour me faire dormir sur ma paille. Mon regard changea depuis, et je sus que j'étais quelque part libre et vivant de ne plus confondre ma vie avec l'intraitable vêtement qui l'entourait. » (92)

A noter aussi que le héros semble être atteint de schizophrénie intense, c'est-à-dire un dédoublement de la personnalité responsable de l'apparition du nabot dans son existence. Cet état des faits suggère qu'il n'est plus question du genre fantastique comme l'entend la critique, mais plutôt du sous-genre dit « fantastique – étrange » qui mêle à la fois l'étrange et le fantastique. Todorov l'explique en ces termes :

« Des événements qui paraissent surnaturels tout au long de l'histoire, y reçoivent à la fin une explication rationnelle. »¹

L'usage d'un tel procédé que certains nomment le « surnaturel expliqué », confère au texte un suspense et installe le lecteur dans une grande incertitude. Cette situation n'est résolue qu'au terme de l'histoire où il découvre que les phénomènes surnaturels survenus possèdent une explication rationnelle. En comprenant que le héros est schizophrène, le lecteur adhère au

¹ Todorov, T. « Introduction à la littérature fantastique », Op. Cit. p. 49

monde fictionnel et admet les apparitions du Nain. Ce qui était non-compris au départ, se voit doté, au final, d'une justification rationnelle et sensée. Bref, le « fantastique – étrange » confère au récit un cachet original et insolite.

Du point de vue de la réception, l'inscription du fantastique-étrange en tant que sous-genre dans le texte, ne repose pas sur une esthétique gratuite. Avant le dévoilement de l'explication logique de l'intervention du surnaturel dans l'histoire, le lecteur demeure dubitatif : il s'inquiète, soupçonne, décrypte un contenu à l'aspect inhabituel. Les événements bizarres qui surgissent, remettent en question l'illusion réaliste et perturbe le code référentiel du texte.

En amont, avant même de connaître l'aboutissement du parcours diégétique, la vérité reste énigmatique et les propos du narrateur se veulent contestables :

« Dans un récit prétendument réaliste, le surgissement du surnaturel est objet de conjectures, et la véracité des dires des personnages, ... sujette à caution. Le lecteur est désormais entré dans la modernité littéraire, c'est-à-dire dans " l'ère du soupçon ". »¹

Le fantastique génère donc une sorte de soupçon dans la mesure où les dires du sujet protagoniste sont soumis au doute jusqu'au moment où cet étrange est explicité raisonnablement. Il n'en demeure pas moins que le récepteur reste perplexe car en phase avec un univers diégétique inaccoutumé. Au surplus, c'est la linéarité du récit au plan de la narration, qui se voit troublée voire brisée. La fragmentation du texte s'appuie donc sur l'intégration / installation du code « fantastique – étrange » comme procédé novateur et transgressif.

Avec le « fantastique-étrange », l'écriture maghrébine entre dans l'ère de la modernité littéraire et explore les diverses possibilités que lui offre l'imaginaire et l'esthétique.

2. Une poétique du (délire et de la désinvolture :

La transgression des normes littéraires s'appuie en majeure partie sur l'infiltration au sein de la texture narrative d'éléments hétérogènes, tel que le délire ou encore la désinvolture qui s'affichent comme autant de stratégies entraînant la désarticulation de l'ossature scripturale. Ces procédés investissent pleinement les espaces textuels traités et y occupent une place importante.

¹ Tritter, V., « *Le Fantastique* », éd. Ellipses, coll. Thèmes et Etudes, 2001, p. 20.

Quelles sont alors les instances énonciatives en charge des formes de délire et de désinvolture qui submergent les textes ? Quel fonctionnement est mis en place pour les sous-tendre ? Quelle fonctionnalité est visée ?

Il nous semble intéressant de prêter attention en premier lieu au ton désinvolté du sujet narrant dans le récit. L'œuvre de Daoud adopte une stratégie narrative qui relève manifestement de la désinvolture, laquelle s'affiche comme une infraction à la norme. Ce procédé marque un écart vis-à-vis des conventions, mais aussi par rapport au discours énoncé dans le contexte même de la fiction. En effet, le narrateur adopte une posture de détachement contrôlé et parfaitement calculé. Ceci est à l'origine de la dimension ambivalente que revêt la fiction en donnant à lire simultanément l'avènement des faits et leur distanciation.

De plus, la nonchalance du narrateur provoque un dérèglement du récit qui se manifeste au travers du jeu constant entre ce qui peut être narré et ce qui ne peut l'être. C'est en ce sens que la narration chez Daoud se veut enjouée : elle joue sur ses propres limites et bascule par là même hors des contours fixés par la tradition. La subversion opérée ainsi par la fiction, s'articule à la fois par défaut et par excès.

« *La Fable du nain* » présente une séquence où le héros-narrateur refuse de relater ce que le Nain lui a révélé et le discours qu'il a tenu lors de leur rencontre. C'est avec une certaine dérision qu'il s'adresse à son narrataire-lecteur, sur un ton sarcastique et décapant en lui démontrant qu'il est le seul à détenir le pouvoir de la narration. Le lecteur ne peut donc connaître que ce que le narrateur daigne lui dévoiler :

« *Bien sûr, je ne raconterai à personne ce que mon Nain me révéla. Son histoire est la mienne. Je l'ai payée de ma peau comme un naufragé. J'étais seul à devoir boire son eau aux reflets. Elle m'appartenait comme un mauvais secret qui gâche le teint du visage. Un jour peut-être. Mais il s'agit là d'un grand mystère qui, au moins, maintenant, ne m'était plus caché....* » (91)

En évoquant le Nain railleur, le sujet ne peut se passer de convoquer un autre être, celui qui hante à son tour ZimZim et l'empêche de réaliser ses combines fourbes. Il s'agit bien de l'Ange sauf que le narrateur ne veut pas s'aventurer à en raconter l'histoire jugée complexe et non aisée :

« *Le Gnome avait ainsi, dans l'univers, un ennemi juré qui vivotait, lui aussi, à l'autre bout exact de la terre... le petit être avait, lui aussi, son propre nain persifleur qui lui*

gâchait l'éternité. En somme, une autre aventure plus difficile à raconter et que certains d'entre vous connaissent ou tâchent d'oublier en grandissant. » (117-118)

Par ailleurs, ce narrateur cite une histoire sommairement indiquée, mais sans la révéler d'où la déception du lecteur qui s'attendait à lire ou connaître cette anecdote :

« Une nuit, je vis à mes pieds une fascinante bataille rangée (...). Cela me rappela une ancienne histoire que j'avais lue dans mon enfance. » (85-86)

Ou encore lorsque le héros décide expressément de ne pas relater un épisode, un détail ou un fait en relation avec l'histoire racontée :

« Ce fut donc la première fois que je le vis distinctement et m'aperçus d'un détail frappant que je préfère taire pour le moment. » (80)

A noter aussi lorsque le narrateur réitère un événement déjà narré afin de le corriger, l'enjoliver ou l'enrichir.¹

L'être brossé dans le récit évolue dans un univers fantastique marqué par l'intervention du surnaturel. Le sujet se trouve alors dans un état de désunion complète avec le monde, étroitement corrélée à l'in-signifiante du réel et ses dysfonctionnements. Ce rapport altéré à la réalité fait basculer le personnage aliéné vers le non-sens et génère a fortiori chez lui le sentiment de déconnexion du réel :

« Tout ce que je faisais et prétendais réussir finissait régulièrement en piètres poteries : ma vie professionnelle surtout. Ma tentative de mariage. Ma carrière nocturne et esseulée de raconteur d'histoires silencieuses. Le choix de mes pantalons. De mes chemises. (...) Tout allait de travers, comme dans le monde d'un miroir méchant et railleur... » (17-21)

Dans ce contexte de césure sociale et individuelle, le héros est aux prises avec lui-même, confronté à ses peurs et ses angoisses ancrées au plus profond de son moi intérieur. Du coup, son introspection analytique se meut en une sorte de dérive et de déchéance incontrôlées :

« Je découvris aussi que, au fur et à mesure de ma dérive dans cette marge... » (54)

« Je n'étais pas fou, mais victime d'une folie : la meule dans ma tête, ne s'arrêtait que rarement. » (60)

¹ La réitération narrative en tant que procédé subversif fera l'objet d'une analyse détaillée dans la prochaine étape de l'étude en cours.

« Les deux fables, celle du Nain et la mienne, se sont entredévorées pour enfanter une sorte de délire de contrepoids à ma déchéance et la mort de mes dons. » (62)

Il va de soi que le texte situe au cœur de son intrigue un narrateur désinvolte au ton délirien. Sa situation d'aliénation et ses aspirations pernicieuses à l'auto-destruction font que le sujet sombre dans la folie la plus obscure où il perd quasiment ses facultés mentales, et s'enfonce, de facto, dans ses divagations. Il ne sait plus quoi dire et encore moins ce qu'il faut raconter :

« De quoi j'ai gardé mémoire de toute ma vie ? De ma propre mémoire. Gargantuesque. Dévorant out et tous. Tellement qu'au plus loin de mon délire, j'avais les souvenirs de quelqu'un d'autre que je racontais à un plus étranger que moi seul dans ma chambre. » (125)

Les faits qu'il évoque relèvent du mécanisme décousu d'une mémoire déviante qui peine à s'ordonner. Elle a souvent tendance à se perdre en chemin d'où les multiples égarements et disjonctions qui jalonnent le récit.

Il en est de même dans « *Meursault, contre-enquête* » où l'instance narrative chargée de percevoir le réel et de le retranscrire, est immergée dans un état d'ivresse accrue d'où l'abondance des divagations à l'intérieur de la trame narrative. Le sujet s'enivre effectivement à perte de vue, assis tous les soirs autour d'une table dans un bar où il consomme de l'alcool sans modération :

« On reprend le même vin que celui d'hier ? J'aime son âpreté, sa fraîcheur. L'autre jour, un producteur de vin me racontait ses misères. Impossible de trouver des ouvriers, l'activité est considérée comme "haram"...Ha, ha ! Je me suis toujours demandé : pourquoi ce rapport compliqué avec le vin ? Pourquoi diabolise-t-on ce breuvage quand il est censé couler à profusion au paradis ? Pourquoi est-il interdit ici-bas, et promis là-haut ? Conduite en état d'ivresse. » (73)

Il se veut être d'autant plus affranchi et sarcastique lorsqu'il ne manque pas de rappeler au narrataire qu'il est le seul à connaître l'histoire et ses détails, le seul détenteur des rênes de la narration. Ceci ne va pas sans frustrer le lecteur ou du moins le gêner :

« Quelqu'un m'a dit récemment que les livres qui se vendaient le mieux dans ce pays étaient les livres de cuisine. Moi je sais pourquoi. » (134)

Ainsi, révèle-t-il à son gré des informations, et en dissimule-t-il d'autres. Son état d'ébriété excessive fait qu'il ne sait plus ce qu'il raconte et s'égare très souvent. A cet effet, le trajet narratif peine à retrouver son cours :

« As-tu vu les paliers des immeubles, les logements vides, les murs, les vieilles caves à vin des colons, ces bâtisses délabrées ? C'est un repas. Je m'égare encore. Je voulais te parler du premier jour du monde et je me retrouve à parler du dernier... Qu'est-ce qu'on disait ? Ah oui, le lendemain du crime. » (135)

La narration se veut être celle du chaos et de l'égarement constant. La désinvolture est frappante et submerge tout le récit. Elle est surtout marquée par l'oubli fréquent ou alors l'ignorance du sujet comme en témoignent ces quelques exemples :

« Parce qu'il (le français) avait reculé, l'obscurité dévora ce qui restait de son humanité, je ne voyais plus que sa chemise qui me rappela son regard vide du matin- ou de la veille, je ne savais plus. » (115)

« Ce roumi devait être puni, selon M'ma, parce qu'il adorait se baigner à Tipasa. Il en revenait bronzé, insouciant, heureux et libre... Et que M'ma ne manquait pas de trouver scandaleux... " Je ne suis pas instruite mais je comprends tout. Je le savais ! ", avait-elle lancé. " Je le savais ". Quoi donc exactement ? Dieu seul le sait, l'ami. » (150)

Les digressions qui jaillissent en masse au fil du récit, sont le résultat d'une mémoire trouble et nébuleuse :

« D'autres témoins de mon enfance ? Je ne sais plus trop, j'ai des souvenirs décousus de disputes entre voisins, de vols de couvertures, de vêtements... » (57)

Le sujet narrant admet à un point nommé le délire de ses propos en évoquant le vin, cette boisson interdite aux hommes selon les préceptes de la religion. Opposé à cet état des choses, il tente d'expliquer vaguement, selon son regard singulier, la raison pour laquelle ce breuvage est banni aujourd'hui et réoffert après la mort :

« Peut-être que Dieu ne veut-il pas que l'humanité boive pendant qu'elle conduit l'univers à sa place et tient le volant des cieux...Bon, bon, j'en conviens, l'argument est un peu vaseux. J'aime divaguer, tu commences à le savoir. » (73-74)

L'insouciance du narrateur est intensifiée lorsque ce dernier malmène la cohésion du sens au préalable construit : il relate une scène, à priori, vécue avec Meriem, son amour perdu, puis il se contredit et dément les faits avancés. Il dit avoir proposé à Meriem de l'épouser, et qu'en retour, la jeune femme s'interrogea sur ses sentiments. Au final, la scène en question s'avère être purement imaginée, un mensonge tissée de toute pièce :

« J'ai osé : " Veux-tu te marier avec moi ?" Elle a eu un hoquet de surprise. (...) " Elle a voulu savoir alors si je l'aimais". J'ai répondu que je ne savais pas ce que cela voulait dire quand j'employais des mots, mais que quand je me taisais, cela devenait évident dans ma tête. Tu souris ? Hum, cela veut dire que tu as compris... Oui, c'est un bobard. De bout en bout. La scène est trop parfaite, j'ai tout inventé. Je n'ai, bien sûr, jamais osé rien dire à Meriem. » (179)

Ainsi, le narrateur n'hésite-t-il pas à se jouer du lecteur en inventant des scènes inexacts et factices qu'il intègre à la dynamique événementielle, puis les retire gauchement. Une telle procédure porte atteinte à la dimension réaliste de l'histoire dans son intégralité. Cette désarticulation du sens construit puis remis en question, affecte la crédibilité du sujet narrant. C'est le récit qui devient sujet à discussion puisque l'axe référentiel se trouve touché.

A ne pas omettre la part du lecteur qui n'en est que plus déconcerté car confronté à une écriture du délire, à la fois provocatrice et déstabilisante. L'égarément du héros le mène jusque dans ses retranchements où les frontières entre le réel et l'imaginaire ne sont plus perceptibles : reparti sur les traces du feu Moussa afin de déceler quelques preuves incriminant le coupable, le frère se rend sur la plage, le lieu du crime. Arrivé là-bas, il est aux prises avec ses divagations et les forces de son imaginaire. Le délire le dépossède à tel point qu'il ne distingue plus son propre corps de son ombre, sous l'effet de l'alcool. Bref, une situation inconmode qui l'angoisse au plus profond de son être :

« J'avais beaucoup bu, je l'avoue. (...) Tout au bout de la plage, j'ai aperçu une petite source qui s'écoulait sur le sable, derrière le rocher. Et j'ai vu un homme, en bleu de chauffe, allongé avec nonchalance...L'un de nous deux était un spectre insistant et l'ombre était d'une noirceur profonde, elle avait la fraîcheur d'un seuil. Puis... il me sembla que la scène virait au délire amusant. Lorsque j'ai levé la main, l'ombre en fit autant. (...) Je savais avec certitude que c'était un reflet mais j'ignorais de qui ! » (78-79)

Cette poétique du chaos infiltre également la composante narrative de « *La Préface du nègre* ». Le héros de la nouvelle « *L'Ami d'Athènes* » se prête au jeu de l'imagination en pleine course ; des images lui viennent en tête dans un élan de dépassement des autres coureurs et l'entraîne vers l'errance imaginaire voire l'hallucination. Il se voit courir partout et accomplir toutes les actions possibles :

« Je me suis alors imaginé courant avec ma première lettre de demande d'embauche, courant dans les mairies, courant avec des factures, courant derrière un bus qui démarrait trop tôt..., courant devant les policiers de mon pays qui voulaient encercler mes débordements par des chasse-neige, courants ces jours de paniques grises et d'effondrements le 05 octobre 1988, courant pour ne pas rater un épisode... Je divaguais bien sûr » (24-25)

Dans « *Gibrîl au Kérosène* », le personnage s'affiche manifestement comme nonchalant : il dit et se contredit, il pose des questions puis avoue ne pouvoir proposer aucune réponse. Ceci ne manque pas de désorienter tout lecteur. Citons cet exemple :

« J'ai toujours aimé être en avance sur l'horaire, puis j'ai aimé l'idée d'être en avance sur mon époque : cela diminue mon angoisse face à l'avenir : j'y gagne un sursis et un peu de temps pour préparer mon cartable, mes cahiers, mes répliques, mon destin et tous les gestes de ma vie. Une avance sur quoi ? Je ne sais pas. » (34)

C'est la nouvelle dite « *L'Arabe et le vaste pays de Ô* » qui donne le mieux à voir l'univers disloqué d'un délire qui dépasse l'entendement. En effet, le héros Arabe fervent religieux qu'il était, dévoile une grande piété et une foi impressionnante. Il était si préoccupé par l'au-delà qu'il était pressé de mourir afin de s'envoler vers les cieux. Il lui est même arrivé de prier à l'aurore afin d'être choisi, à la fin des temps, pour anéantir le Messie Occidental à l'œil de cyclope venu désorienter les hommes du droit chemin. Son unique vœu était alors de se rapprocher de Dieu pour être désigné comme l'homme qui mettrait fin à l'existence de l'Occidental trompeur :

« Vous voulez savoir jusqu'où peut mener le délire d'un homme pressé ? La Tradition raconte qu'à la fin des temps, un homme viendra...et qui trompera énormément de monde sur sa nature de Messie...Il est dit que parmi ces hommes, un seul résistera. Découpé en petits morceaux et même démembré sur un rocher en Palestine, écartelé et torturé, il n'abdiquera jamais (...). En 1987, seul dans la mosquée à cette heure, à l'aube, où Dieu, dit-on, descend vers le ciel le plus bas pour écouter les insomniaques, je priais longuement

en pleurant toutes les larmes de mon corps afin qu'il me choisisse pour cette épreuve. »
(117-118)

Le rêve du héros étant d'être élevé au rang du plus grand martyr qu'ait connu l'humanité sur terre. Il lui est arrivé aussi de veiller de multiples nuits au cimetière à dessein de se préparer le mieux à la mort :

« Je connus d'autres maladies, encore plus graves : il m'est arrivé de passer une nuit entière au cimetière, allongé dans un sillon pour apprendre la leçon de la mort... » (118)

A une autre occasion, il se mit à crier aux gens autour de lui que la vie est parvenue à son terme en les prévenant de l'imminence du Jugement dernier, uniquement parce qu'il avait assisté à un coucher de soleil inaccoutumé et sans précédent :

« Une autre fois, au crépuscule, revenant de la maison de mes cousins en haut du village, je me mis à courir en hurlant que la fin du monde était là, le cœur battant et la mémoire affolée parce que j'avais assisté à un coucher de soleil inhabituel. » (118)

Il en vient même à admettre son état de déviance accentuée qu'aucun ne saurait concevoir ou saisir :

« Homme blanc de mon île, comprenez-vous quelque chose à ce délire ? Non ? Vous ne pouvez décidément rien comprendre à notre enfer et à l'exception de mon cas, échappé d'une folie ancestrale, tombé d'un avion, sur une île unique que rien ne laisse deviner dans le tracé des cartes marines... » (119-120)

Généralement, la tonalité désinvolte du dire émis, se corrèle étroitement à la défaillance du mécanisme mnésique déployé ; quand la mémoire fait défaut, les souvenirs peinent à être déterrés et ne jaillissent des gouffres de l'oubli qu'éparpillés et flous :

« Je ne me rappelle pas très bien ce qui me sauva de cette étreinte qui déjà me coupait le souffle. Ou bien si : peut-être l'impression qu'au bout de cette expérience je risquais tout simplement l'asphyxie. » (151)

Le sujet avoue, à certains moments, son impuissance et son incapacité à répondre à toutes les interrogations posées comme l'épisode de la reconversion à la religion musulmane qu'il n'arrive

plus à associer à une date en particulier, ou bien alors l'attrait inopiné vers la musique américaine et le détachement des obligations religieuses qu'il ne parvient pas à expliquer :

« A seize ans donc, je redécouvris l'Islam comme autrefois on découvrit le feu et avec lui la clarté puis la laideur des partages, les vieillissements sans raison... Quel âge avais-je donc vraiment à cette époque ? Je ne sais pas. » (126)

« Je décidais d'acheter une cassette audio de Madonna, la chanteuse américaine créée par le Diable, et de ne pas accomplir mon quota de prières du jour. Comment cela a-t-il pu arriver à un mort comme moi ? Je ne le sais pas. » (131)

En définitive, les deux procédés d'abstention et de disjonction qu'incarnent la désinvolture narrative et le délire, subvertissent la fiction, laquelle tourne à vide puisqu'elle ne veut plus s'expliquer, elle s'élude ou à contrario, se configure par excès. Ce type d'écriture appelée « joueuse »¹ par Blanckeman, joue effectivement sur la déstabilisation des mécanismes habituels de saisie de l'œuvre littéraire. Elle vise à produire des effets de frustration, de déroutement à l'égard du lecteur. Déconcerté par ce qu'il lit, celui-ci remet en question la vraisemblance des événements racontés ; l'effet de réel s'estompe à la mesure des déceptions qui l'agitent.

La dysphorie engendre l'effondrement de l'illusion réaliste, elle porte préjudice à l'adhésion du récepteur à la fiction et donc, à sa croyance en la véracité des faits. Se développe alors une sensation de tromperie, de leurre dans le sens où le phénomène littéraire ne serait qu'une imposture.

3. Les procédés de la redondance :

Le processus narratif mis en œuvre pour la relation des transformations et évolutions opérées au sein du contexte fictif, s'organise autour d'une dynamique inconstante et déstructurée. Un seul et même événement est narré, gommé, corrigé, répété et enrichi plusieurs fois dans le cours du récit.

La texture narrative enregistre alors la réitération constante de faits et actions déjà racontés, mais ressuscités comme dans une sphère circulaire à des fins d'amplification et d'accentuation. D'où

¹ Blanckeman, Bruno, « *Les Fictions singulières : Etude sur le roman français contemporain* », Paris : Prétexte Editeur, Coll. « Critique », Octobre 2002, p. 59.

le retour fréquent des expressions du type « Comme je l'ai raconté plus haut », « Je le répète », « Comme dit plus haut » qui traduisent une répétition des faits narratifs.

Dans « *La Fable du nain* », nous repérons comme exemple l'épisode tant de fois raconté et reproduit, celui qui retrace le moment où le personnage abandonne ses proches et son emploi pour se cloîtrer chez lui. L'enfermement et la déconnexion du monde sont à chaque fois évoqués et en même temps amplifiés grâce à de nouvelles données. Cet épisode resurgit à maintes reprises dans le parcours narratif, où il est à chaque occurrence remodelé et enrichi :

« J'ai abandonné mon travail et mes anciennes frayeurs sur un simple soupçon. C'est quelque chose qui peut arriver à tout moment et à chacun. » (10)

« Il y a des virages que l'on devine dans sa vie avant même que la route ne soit creusée dans l'interrogation. Le mien fut finalement de quelques lignes : ma demande de congé sans solde faite à mon employeur à la face hideuse... » (35)

« Cette évidence me donna le courage de couper ma vie à la hauteur de ses branches mortes. Je fis mes courses pour une longue traversée, le cœur parfois heureux à l'idée de se cloître qui promettait des apesanteurs. (...) C'est ainsi que je m'enfermais chez moi pour traverser le fameux Désert. » (38)

« Ainsi, l'été de la fin du millénaire fut décisif pour mes choix de m'isoler complètement. Comme je l'ai raconté plus haut, j'avais pris la décision d'abandonner, pour un long congé sans solde, l'administration fiscale qui m'employait à remplir des bulletins stériles et des cases vides. » (64-65)

« J'avais tout perdu finalement : mon travail, ma cécité vitale et la corde maigre qui me rattachait aux gens de mon cercle. » (90)

Le mécanisme de la redondance de l'événement confère au récit une dimension itérative. Le récit traditionnel, au contraire, ne tolère point la récurrence des données, considérée comme foncièrement inconcevable. R. Barthes affirme que l'« un des traits essentiels qui distinguent le texte "lisibile" des textes modernes, c'est le recours à la redondance. »¹ Le récit conventionnel se veut singulatif et veille à réduire les réitérations qui perturbent le lecteur et affaiblissent l'illusion réaliste.

¹ Cf. Suleiman, S.R., « *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive* », P.U.F., écriture, Paris, 1983, p. 191.

Dans « *Meursault, contre-enquête* », le sujet narratif admet expressément une réitération préméditée des faits et l'avoue clairement. La formule « je te l'ai déjà dit plusieurs fois » indique, sans détour, une récurrence narrative :

« Ce matin maudit de l'été 1942, Moussa avait annoncé, comme je te l'ai déjà dit plusieurs fois, qu'il allait rentrer plus tôt. » (85)

Voici un autre passage qui apparaît puis réapparaît au fil du trajet narratif, où il est corrigé et enjolivé. Celui-ci concerne le livre de Camus « *L'Étranger* » qu'Haroun a parcouru de fond en comble pour tenter d'y retrouver l'identité cachée de l'Arabe assassiné ou alors son histoire, mais en vain. Le prénom « Moussa » n'y figure point :

« Je n'y ai lu que deux lignes sur un Arabe. Le mot Arabe y est cité vingt-cinq fois et pas un seul prénom, pas une seule fois. » (162-163)

« Il y avait tout sauf l'essentiel : le nom de Moussa ! Nulle part. J'ai compté et recompté, le mot Arabe revenait vingt-cinq fois et aucun prénom, d'aucun d'entre nous. Rien de rien, l'Ami. » (174-175)

D'autres exemples illustrent la redondance qui caractérise la texture narrative notamment lorsque le héros ressasse les faits d'après guerre survenus à l'orée de l'Indépendance, marqués par le grand nombre de morts, de tueries gratuites et de vengeances assouvies :

« A l'époque, on tuait beaucoup, je te l'ai déjà dit, c'était les premiers jours de l'Indépendance. Dans cette période étrange, on pouvait tuer sans inquiétude ; la guerre était finie mais la mort se travestissait en accidents et en histoires de vengeance. » (110)

« Je t'ai dit que ce soir- là la nuit ressemblait à un rideau léger. Et je t'ai dit qu'à cette époque là on tuait beaucoup et dans le tas- l'OAS mais aussi des " djounoud " FLN de la dernière heure. Temps troubles, terre sans maîtres, départs brusques des colons, villas occupées. » (110)

Dans le même cours d'idées, l'assassinat du français Joseph Larquais par Haroun à l'aube de la délivrance nationale, est un acte qui lui procure un immense sentiment d'allègement et en même temps de frustration : il se sent libre mais rêverait tout de même d'un procès afin de cesser d'être un « condamné » impuni. Cet état des faits est évoqué et réitéré à chaque fois dans le récit comme le démontre l'exemple qui suit :

« La seule chose qui avait changé pour moi, peut-être, était cette sensation que je t'ai déjà décrite : au moment où j'ai commis ce crime, j'ai senti une porte qui, quelque part, se refermait définitivement sur moi. J'en conclus que j'étais condamné- et pour cela, je n'avais besoin ni e juge, ni de Dieu... » (121)

Dans ce texte, la répétition prend la forme de la reformulation du déjà-dit, du déjà-raconté en enregistrant un renforcement des faits lesquels, une fois ressuscités, ont tendance à s'accroître.

La séquence consacrée à la description du lendemain du meurtre commis par le héros, fait l'objet d'une reduplication explicite. C'était un jour calme et tranquille comme n'en a jamais vu le sujet qui s'était assoupi de fatigue après avoir passé la nuit à creuser la tombe pour enfouir le cadavre :

« Le lendemain du meurtre, tout était intact. C'était le même été brûlant avec l'étourdissante stridulation des insectes et le soleil dur et droit planté dans le ventre de la terre. » (121)

« Le lendemain de mon crime, tout fut très paisible. Je m'étais assoupi dans la cour après m'être exténué à creuser la tombe...On oublie jamais le premier jour du monde...Le ciel avait une couleur qui ne me concernait pas. J'ai donc rejoint ma chambre où j'ai dormi encore quelques heures. » (131)

« Qu'est-ce qu'on disait ? Ah oui, le lendemain du crime. Je n'ai rien fait, donc. Comme je te l'ai dit, j'ai dormi pendant que ce peuple dévorait l'incroyable terre retrouvée. » (135)

Il convient de noter que le procédé de la redondance ne concerne pas uniquement l'évolution diégétique de la dynamique événementielle mais affecte aussi la part de l'intertexte convoqué et intégré à l'espace scripturaire. Le texte en question insère effectivement en son contenu des segments appartenant à « *L'Étranger* » d'Albert Camus :

« J'arrivais enfin à la dernière phrase du livre : " [...] il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine ". Dieu, comme je l'aurais voulu ! » (175)

« C'est sûr, il y aura " beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et ils m'accueilleront avec des cris de haine ". » (190)

« Je voudrais, moi aussi, qu'ils soient nombreux, mes spectateurs, et que leur haine soit sauvage. » (191)

Ainsi, même les fragments intertextuels placés généralement entre guillemets, n'échappent –ils pas au traitement de la redondance systématique : à l'image d' « Albert meursault », le héros aspire lui aussi à la célébrité et raffole des millions de spectateurs admirateurs.

Vers la fin du récit, le mot « El-Merssoul » se voit repris plusieurs fois :

« Tu sais comment on prononce Meursault en Arabe ? Non ? El- Merssoul. " L'envoyé " ou " le messenger ". » (191)

« Deux inconnus avec deux histoires sur une plage sans fin. Laquelle est la plus vraie ? Une question intime. A toi de trancher. El – Merssoul ! Ha, ha. » (191)

« *La Préface du nègre* » se prête également au jeu de la redondance, mais en déployant de nouvelles formes. Dans « *L'Ami d'Athènes* », la répétition prend pour cible quelques expressions qui font l'objet d'une récurrence prolongée au fil du tissu narratif, telle que la formule « Il s'en est fallu de peu » qui revient plus de cinq fois de suite au niveau du même paragraphe :

« Le plus étrange est qu'il s'en est fallu de peu pour que je ne sois pas sélectionné pour ces Jeux d'Athènes..., il s'en est fallu de peu pour qu'un autre prenne ma place et mon billet d'avion, il s'en est fallu de peu pour que je ne courre jamais après avoir raté mon bac et il s'en est fallu de peu pour que je ne vienne pas au monde car il s'en est fallu de peu pour que mon père meure le jour où il est tombé dans un puits... » (19-20)

L'itération de cette formule au début de chaque proposition, installe une sorte d'anaphore. Franck Evrard écrit au sujet de cette technique déployée par la nouvelle :

« La brièveté fait apparaître la structure répétitive de la nouvelle. La répétition se traduit par la réduplication de scènes..., la reproduction de faits, la création de réseaux sémantiques et thématiques. (...) Parmi les phénomènes de répétition syntaxique ou rhétorique, on retiendra l'anaphore. »¹

¹ Evrard, Franck, « *La Nouvelle* », Paris : Seuil, 1997, p. 49.

Dans cette optique, la forme concise de la nouvelle joue un rôle crucial dans l'apparition de tournures répétitives qui reposent sur nombre de procédés syntaxiques et rhétoriques et forgent a fortiori la structure redondante du texte.

« *Gibril au Kérosène* » est une nouvelle qui traduit elle aussi l'usage manifeste du procédé de la redondance, en optant pour la reproduction des données diégétiques et le redoublement des scènes. Citons ces exemples :

« Cela fait cinq heures que je suis debout. Là, attendant le début de l'histoire que j'ai prévue depuis des années, guettée, lentement élaborée... » (33)

« Je suis un militaire, debout près d'un stand (...) immobile depuis cinq heures et quelques siècles. Avant cela, je fus toute une histoire. » (40)

« Cela fait donc cinq heures que je suis debout et personne n'a osé s'approcher de moi, franchir ce périmètre de trois mètres... » (38)

Un autre exemple concerne le lieu de naissance du héros, sujet à de multiples enrichissements :

« Je viens d'une ville du sud et dans cette ville, je viens d'un douar et de là, je viens d'une maison située en haut d'une colline et au-delà de cette colline, il n'y a plus que le ciel... » (34-35)

« Je suis né dans un douar dans le sud-ouest du pays, avec le désert derrière le dos, et le vide à mesure que l'on marchait vers le nord... » (40)

Ou bien lorsque le personnage expose son avion à la foire d'Alger où il ne récolte que le désintéressement et la désinvolture des gens insoucieux de son invention. C'est alors qu'il énonce un dire railleur et dérisoire, répété comme pour en accentuer encore davantage la portée :

« C'est un grand pas pour moi, un trop grand pas pour ce Peuple. » (36)

« C'est un grand pas pour moi et juste une chaussure pour ce Peuple. » (36)

« C'est un grand pas pour moi mais un peu trop grand : j'ai fini par enjamber tout un peuple qui n'arrive plus à me voir. » (37)

En somme, le lecteur se retrouve à chaque fois orienté vers une situation diégétique dont il a déjà pris connaissance. L'œuvre dans son intégralité, est marquée par des expressions du type « je me répète », prises en charge par le sujet narrant. Les redondances qui interviennent au sein de chaque trame narrative, entravent l'évolution rythmique du récit. La technique de la récurrence provoque un ralentissement de l'action diégétique et un ébranlement de la durée du récit. La progression du personnage se voit, à plusieurs reprises, suspendue.

Ouhibi- Ghassoul souligne la portée subversive du procédé de la redondance en ces termes :

« Cette récurrence de l'information donne un cachet itératif, désordonné, répétitif, non inscrit dans une durée du récit qui détruit ainsi toute illusion du réel. »¹

Elle affirme que le procédé introduit une fragmentation au sein du parcours linéaire de la narration et bouleverse, d'autant plus, toute tentative de construction d'un effet de réel :

« L'effet de suspens sur lequel repose le romanesque traditionnel est cassé par la répétition de mêmes énoncés. Cette répétition ralentit la progression, projette paradoxalement dans le passé et détruit l'effet de réel. »²

Dès lors, une telle procédure si prisée par l'œuvre de Daoud, s'attaque irréversiblement au système réaliste de la fiction qu'elle déconstruit et anéantit complètement. Dans cette perspective, la récurrence apparaît comme une infraction à la norme et s'affiche de facto comme une distorsion narrative qui entrave l'uniformité traditionnelle et porte atteinte à la cohésion du sens.

Par ailleurs, le récepteur a l'impression de revenir vers le passé, c'est-à-dire vers une situation initiale, ce qui va à contre courant des procédures conventionnelles où la réception n'est point envisagée. Le modèle narratif normatif ne cherche pas à perturber le lecteur par l'abus des répétitions et par la quête interminable d'un sens éparpillé.

En définitive, la redondance en tant que procédé transgressif leste le texte, provoque le lecteur même averti, et procède à la démystification du récit classique conventionnel.

¹ Ouhibi – Ghassoul, N.B., « *Perspectives Critiques : le roman Algérien de langue française dans la décennie 1985 / 1995* », Thèse de Doctorat, Université d'Oran, 2003, p. 210.

² Ouhibi – Ghassoul, N.B., « *Le Concept d'écriture dans les romans : "Topographie idéale pour une agression caractérisée" ; "L'Escargot entêté" ; "Le Démantèlement"*, de Rachid Boudjedra », Thèse de Magister, Université d'Oran, 1992, p. 57.

Synthèse :

La désarticulation de la trame narrative est le fait de l'intrusion de codes génériques hétérogènes qui pervertissent l'uniformité ou la lisibilité des textes ; ainsi, s'entrelacent au sein du même espace des formes variées qui donnent le tournis au lecteur non habitué à ce type d'écriture. Des codes comme le fantastique, le mythique, le déliriel, l'autofictionnel, l'historique, le romanesque ou encore le fabuleux émergent et se greffent à la matrice textuelle dans leur pluralité divergente et leur aspect éclectique. Ces faits sont des traits majeurs de l'écriture moderne qui fait intervenir l'hétéroclite en sa composante pour revendiquer son « ouverture » incontestable.

La problématique du genre se pose d'emblée eu égard aux différentes combinaisons formelles que prône chaque récit et aux indices offerts par la paratextualité. Nous songeons à l'amalgame générique dont fait preuve l'œuvre et qui trouble son homogénéité et sa cohérence, des paramètres qui habituellement donne un accès facile au sens. L'œuvre opère le procès esthétique du genre et le condamne au nom de la création et de la créativité littéraire.

« *Meursault, contre-enquête* » fait cohabiter le romanesque, le mythique, le théâtral en se donnant à voir, a fortiori, comme une robinsonnade détournée. « *La Fable du nain* » se veut être une fable de tradition orale narrative mais s'ouvre volontiers au roman ou encore à l'autofiction. Il en est de même pour « *La Préface du nègre* » où des catégories bien éloignées s'entrelacent dans un champ textuel hybride : chaque nouvelle se réclame de l'essai et /ou de la chronique.

Ensuite, l'analyse a illustré que le dispositif mis en place pour sous-tendre le cadre spatio-temporel, est aussi démantelé qu'altéré. Au plan temporel, le matériau narratif est totalement déstructuré : le va et vient constant entre le présent et le passé, le mécanisme défaillant d'une mémoire capricieuse, l'imbrication des scènes diégétiques ainsi que la superposition des épisodes, représentent autant de facteurs à l'origine des dérèglements temporels générant à leur tour une discontinuité voire une anachronie. Le procédé du fragment est utilisé à l'excès dans une entreprise de collage / montage de séquences au fond disparate.

L'écriture de l'espace est marquée par une certaine opacité narrative qui réduit ostensiblement l'intelligibilité de l'histoire et, de facto, l'adhésion du lecteur au monde fictionnel. Le mode d'élaboration scripturaire des lieux ne s'inscrit point dans une logique réaliste référentielle. Leur représentation est pauvre en traits descriptifs comme si l'écriture optait pour une sorte d'économie langagière. L'espace est dépourvu de toute topographie détaillée ou nettement identifiable. Le manque de renvoi au « hors-texte » porte préjudice à l'axe référentiel. Dès lors,

un sentiment de suspicion émerge chez le lecteur qui doute de l'authenticité de l'histoire relatée et de la crédibilité du sujet narrant.

Généralement, c'est un rapport de binarité qui est à l'œuvre dans les textes où l'espace est représenté dans sa dimension dichotomique, dyadique : l'espace de l'intériorité et celui de l'extériorité. L'évocation des catégories locatives se fait à travers le regard corrosif d'un être marginal qui abhorre son entourage et sa société. Foncièrement empreinte de négativité, sa vision subjective traduit un espace chaotique, répugné et méprisé.

Dans cet univers complètement déchiqueté, qu'en est-il de la représentation des personnages ?

La stratégie d'écriture du personnage et son parcours narratif s'inscrivent indéniablement dans une isotopie de l'écart. L'auteur fait échec au stéréotype du héros positif aux valeurs bien fondées, si sacralisé par la tradition. Le cliché du héros classique mystifié par la fiction normative, est ébranlé entraînant dans son sillage l'anéantissement du mythe identitaire.

Chaque récit se caractérise par le nombre assez retreint des personnages, lesquels semblent presque être des agents-fantômes, présents dans la diégèse par leur dire ou leur faire, dénués d'apparence, de visage ou de référence. En effet, aucune caractérisation nominale, physique ou socio- professionnelle n'est perceptible, ce qui porte préjudice à la dimension vraisemblable de l'histoire.

Au plan du statut et de l'évolution diégétique, la fiction met en scène des marginaux, des figures « anti- héros » vivant au ban d'une société maudite et évoluant dans un contexte dépravé. Du fou suicidaire, à l'assassin alcoolique en passant par l'Arabe sauvage ou encore le nègre révolté, ces êtres s'affichent comme des cas exceptionnels, atypiques car à la fois protagonistes et antagonistes des faits : le personnage entre en conflit avec un opposant qui n'est autre que lui. La rupture se fait interne et externe en ce sens où, l'individu peint est en dé- liaison totale avec le monde et en désunion avec soi.

Dès lors, Le parcours narratif entrepris est, dans la plupart des cas, motivé par le désir de Liberté absolue et d'autonomie profonde. Toutefois, la quête menée s'avère à chaque fois inaboutie, au schéma tronqué de la phase de reconstruction : si la réconciliation avec soi est réussie grâce à une transfiguration ontologique radicale, par contre, la réconciliation avec la société fait défaut.

Leur périple diégétique s'apparente à une sorte de quête identitaire, existentielle, et a fortiori, sociale : chaque être cherche à rétablir sa propre condition individuelle désarticulée, pour

pouvoir ensuite reconstruire le corps social lui aussi démantelé. Comme si la marge qu'incarnent ces personnages, était en réalité la « norme ». Ces anti-sujets se présentent comme autant d'actants d'un soulèvement à la fois narratif, diégétique, existentiel et social. Leur voix est porteuse d'un dire percutant qui conteste l'ordre social en ruine. Leurs paroles s'enveloppent d'une certaine gravité dans la mesure où ils cherchent tous à se redresser d'abord, et à réédifier le réel en crise.

La figure « anti- héros » que dépeint Daoud, naît et évolue dans la marge, mais elle ne compte pas s'y laisser enliser. L'anti- sujet est constamment à la recherche d'un idéal de paix et de béatitude dans un monde qui n'offre plus aucun point de repère. Le récit s'achève, à chaque fois, sur un constat décevant car dysphorique : L'être a conscience de son moi, sauf qu'il ne sait toujours pas quel sens accorder à son existence ou à son devenir.

Au plan de la composition scripturaire du personnage, il faut dire que l'anonymat plane dans les récits où seul subsiste un « Je » qui devient en quelque sorte le « nom » du personnage, promu au rang de paradigme dénominateur et non plus simple embrayeur de la narration. L'indétermination nominale fait écho au déséquilibre psychique et identitaire dont souffre l'être fictionnel en proie à un malaise insoutenable. La plupart des sujets quittent leur emploi, leurs proches et leur entourage social qu'ils abhorrent avec rage. Leur vision du monde est fortement dépréciative car animée par des sentiments de haine et de répugnance.

En outre, la fiction crée le profil d'un « marginal » peu ordinaire, un personnage presque visionnaire d'allure prophétique : il s'agit du militaire reconverti en aviateur qui tente vainement de réveiller son peuple endormi depuis son indépendance pour le confronter à l'urgence du remaniement. Bien qu'incompris, il se pose comme l'éveilleur des consciences qui cherche à mener ses confrères quasi inertes vers un avenir meilleur, nonobstant leur indifférence totale.

Par ailleurs, à contre-courant de l'esthétique conventionnelle, l'œuvre de Daoud ne cesse d'expérimenter les diverses possibilités qu'offre la fiction et l'imaginaire dans un espace qui s'apparente fortement à un « récit- laboratoire ». Plus aucune limite n'est perçue dans cette recherche de ressources inédites en matière de création. De nouvelles structures fragmentaires infiltrent l'œuvre où elles font une éruption non normative.

C'est dans cette perspective qu'est introduit le fantastique-étrange en tant que code articulé sur le mode de l'écart car introducteur d'une césure dans le corps du réel. Son intervention brise d'un côté l'ordre logique de la réalité sensible, et de l'autre, la cohérence et la cohésion du monde

fictif construit. L'intervention du surnaturel et de l'effroyable en contexte fictionnel, se voit résolue au terme du récit où elle se complète d'une explication qui justifie son apparition dans la diégèse. Néanmoins, avant d'être éclaircie, l'ambiguïté que génère le fantastique-étrange perturbe le lecteur lequel se veut d'autant plus suspicieux vis-à-vis d'un contenu saugrenu et excentrique.

D'autres structures participent à l'émiettement de la texture narrative, notamment l'attitude désinvolte du sujet narrant et la tonalité délirienne que prend son dire dans la diégèse. La nonchalance et les divagations dont il fait preuve, subvertissent la fiction qui refuse de se révéler ou, à contrario, se dévoile par excès via les procédures de redondance qui submergent les textes.

La fiction intègre alors un réseau d'ambivalences du fait qu'elle donne à voir la dynamique événementielle dans son surgissement abrupt et parallèlement ses décalages. Comme si l'auteur joue avec et sur les pièces maîtresses de l'écriture, et se joue par là même du récepteur. Ce dernier est amené à chercher, scruter, déconstruire et reconstruire une somme de données qui peine à s'ordonner, se configurant, ou dans la démesure, ou dans l'abstention.

Le délire du sujet narrant met en péril l'authenticité de son dire qui ne peut qu'être remis en question. C'est l'axe référentiel de l'œuvre intégrale qui se voit affecté et perd de sa crédibilité. Ainsi, s'accroît chez le récepteur un sentiment de mal confort dans le sens où, il doute de ce qu'il lit ou découvre ; le fait littéraire endosse alors à ses yeux des allures d'imposture qui ne manquent pas de le dérouter.

Dans le même cours d'idées, la redondance comme technique prisée par l'écriture, se traduit comme une infraction à la norme littéraire. En effet, elle ne résout rien à la question de la vraisemblance puisque la réitération systématique des mêmes informations, leste le corps textuel, renvoie au passé déjà narré, freine l'évolution rythmique du récit et détruit de facto toute illusion du réel préconstruite.

En somme, la totalité des codes évoqués travaillent le récit dans la disproportion et la transgression, entravent la consistance du sens et donc du vraisemblable. Ils ne manquent pas d'autant plus de perturber le récepteur surpris par cet écart littéraire créatif. La série des textes analysés privilégient des mouvements d'ouverture, de déséquilibre et de démesure ; ils affichent des stratégies narratives complètement en marge des normes et les consacrent comme pierres angulaires de leur édifice scripturaire foncièrement éclaté.

Après avoir décrypté et cerné le fonctionnement hors norme de la dynamique narrative et les procédés transgressifs qu'elle met en place, nous sommes conduits à déchiffrer, à présent, le volet discursif de l'œuvre et ses procédures d'agencement textuel. Rappelons que les figures marginales de la fiction tiennent un discours de rupture, frondeur et révolté. Comment s'articule ce discours de la subversion ? Quelles stratégies formelles sont déployées pour l'assoir en contexte diégétique ? Quels enjeux sont visés ?

Partie 2 :

Les stratégies discursives de la subversion

Après avoir mis en relief les différentes stratégies narratives situées dans la subversion des normes littéraires fixées, nous allons à présent nous atteler à décrypter la composante discursive de l'œuvre de Daoud en mettant en évidence les procédés d'agencement et les mécanismes de fonctionnement du discours à l'intérieur de la diégèse. Quelles stratégies discursives sont mises en jeu pour bouleverser le discours littéraire normatif, réaliste, monologique déjà établi ?

Nous sommes ainsi amenés à déterminer la manière dont les catégories discursives de l'œuvre sont sous-tendues par des structures narratives déjà éclatées et déconstruites. Rappelons que la dynamique narrative des récits s'organise autour d'une mosaïque de formes fissurées et fractionnées qui s'imbriquent dans la trame narrative, façonnent le schéma du texte atypique en portant atteinte aux règles de lisibilité et de cohésion.

Le morcellement textuel est la résultante du métissage de plusieurs genres (mythique, fabuleux, déliriel, autofictionnel, fantastique, historique, etc.), ce qui représente une entorse à la norme. A partir du moment où la problématique du genre est soulevée, c'est la composition même des textes qui fait l'objet d'un questionnement continu. Songeons au mécanisme fonctionnel narratif marqué du sceau de la fragmentation, au statut du personnage marginal et à sa quête diégétique amputée au schéma inabouti. Evoquons au surplus les indices temporels et spatiaux sectionnés et équivoques.

De surcroît, la déstructuration de la composante narrative s'accroît par le truchement du discours émis par le personnage dans la fiction. Ce discours s'inscrit à son tour dans la rupture et introduit davantage de fractures dans l'ossature textuelle.

Comment cela s'effectue-t-il ? Quels en sont les mécanismes formels ? Quel processus est à l'œuvre pour l'énonciation du discours ?

Vu que Daoud se place formellement dans un rapport de distanciation par rapport au discours institué, notre objectif est alors d'interroger l'esthétique discursive qu'il adopte pour rompre avec les conventions littéraires de la fiction. Son approche s'articule comme suit : les textes sont marqués par une pulvérisation de la voix provoquée par le croisement de plusieurs paroles à l'intérieur de la diégèse. Les différentes voix qui émergent, se relaient, se chevauchent et s'affrontent parfois même dans un espace où domine une polyphonie fondatrice.

D'autre part, chaque texte fait appel et intègre des intertextes, c'est-à-dire des segments étrangers qui prolifèrent en son champ d'exécution et livrent un dire radicalement distinct du fictionnel. Bref, le texte de Daoud s'élabore dans l'hétérogénéisation de la parole et sa dispersion. Notre

finalité est de dégager donc les procédures de cet éclatement discursif opéré à l'intérieur de la fiction. Pour ce faire, nous retenons ces trois chapitres comme axes d'analyse essentiels :

1. Une esthétique discursive de la marginalité : la dénonciation comme acte de rupture.
2. Texte(s) et intertexte(s).
3. Des paroles placées / des paroles dé- placées.

Chapitre 1 :

*Une esthétique discursive de la marginalité :
la dénonciation comme acte de rupture.*

A la lecture des textes littéraires de Daoud, le récepteur est frappé d'emblée par l'énonciation d'un contre-discours social corrosif et véhément qui dénonce les maux de la société et ses tares en profondeur. Ce discours frondeur infiltrant la fiction, repose sur toute une gamme de structures narratives variées.

La dénonciation est un acte de rupture situé dans la distanciation. Dans l'œuvre, Il est pris en charge par les êtres fictifs à savoir les protagonistes de l'action. L'énonciation d'un tel discours suppose un cadre spatio- temporel bien défini et implique des instances énonciatives responsables de l'acte illocutoire. A ne pas occulter le point focal autour duquel gravite le discours dénonciateur : le référent. Mais avant, arrêtons-nous un moment sur la signification du verbe « dénoncer » :

Le Dictionnaire Larousse propose cette conception du mot : « *Verbe transitif. S'élever publiquement contre (qqch). Annuler, rompre. Signaler comme coupable à la justice, à l'autorité compétente.* »¹

Le terme « dénoncer » signifie globalement le fait de révéler au grand public l'aspect ou le caractère nuisible de quelque chose. Cet acte de parole nécessite la coprésence d'un locuteur s'adressant à un allocataire en situation de communication. Il est pris en charge par le premier et destiné au second.

Dans l'œuvre de Daoud, cet acte illocutoire que représente la dénonciation, apparaît à travers les discours assumés par les personnages marginaux évoluant au rencart des normes. Pour dire son malaise profond, le sujet –locuteur s'attaque aux infamies de la société et ses dysfonctionnements afin d'en rendre compte de manière décapante. La finalité étant de broser le portrait critique d'un paysage social fragmenté, en phase avec ses déboires et ses dérives.

L'analyse a permis, au préalable, de relever divers facteurs à l'origine de la désarticulation de la trame narrative, tels que le temps morcelé, la désinvolture, la figure « anti- héros » ou encore le délire du sujet marginal ; bref, autant d'éléments qui se conjuguent pour transmettre une vision noire d'une société en crise.

Il nous faut ajouter que l'émiettement de l'ossature textuelle est intensifié par l'élaboration du discours contestataire, réfractaire aux conventions. Toute prise de parole qui se révolte contre l'état réel du monde, est à classer immédiatement dans la case du « contre-discours ». Ce dernier

¹ Le Dictionnaire Larousse, 2010, p. 324.

ne vise pas seulement les incohérences de la société actuelle, mais s'insurge également contre le référent historique et la question de la mémoire.

Pour analyser toutes ces données, nous proposons l'étude des axes suivants :

1. La parole pulvérisée d'un sujet divisé.
2. La dénonciation de la société : un acte langagier de la marge.
3. L'écriture de l'Histoire et la question de la reconstruction.

Notre approche est la suivante : nous tenterons de décrypter le fonctionnement sous-jacent du discours insurrectionnel dans chaque texte en mettant en lumière les diverses techniques qui entrent en acte pour véhiculer cette parole de la marge.

1. La parole pulvérisée d'un sujet divisé :

1.1 Le « Je » fragmenté : une instance en éclats.

Dans « *La Fable du nain* », l'instance chargée de percevoir le réel, entreprend un voyage dans les méandres de son subconscient afin de se délivrer du mal qui la hante, et de trouver un sens à son existence. Le (Je) est alors l'expression d'une unité rongée de l'intérieur et désarticulée. Il s'agit pour le sujet égaré de descendre vers le Moi profond dont la cohésion est rompue afin de la reconstituer de nouveau : « *Le (je) n'est donc pas le point de départ, (...) mais le point d'arrivée.* »¹

Le sujet entame dès lors une descente infernale vers les abysses de son inconscient, à la recherche de la vérité et de l'unicité de son être. Dans ce contexte, le lecteur endosse le rôle de confident et complice. Philippe Forest affirme dans son ouvrage « *Le Roman, le Je* » que l'écrivain d'une autofiction comme « *La Fable du nain* », n'a pas pour dessein de livrer au lecteur « la légende d'un devenir », mais plutôt « l'expérience d'un revenir. »²

Soumis au soupçon, l'être opère un questionnement lucide qui lui permet de renaître. Le (je) étonne le lecteur par la vision négative qu'il entretient de lui-même ; une négativité qui se traduit par un renoncement à la vie comme en témoigne la tentative de suicide du personnage :

¹ Doubrovsky, Serge, Lecarme, J., et Lejeune, P., « *Autofictions et Cie* », n° 6 de la Revue RITM, Université Paris X-Nanterre, 1993, p. 13.

² Forest, Philippe, « *Le Roman, le Je* », Nantes : Pleins Feux, 2001, p.23.

« Fatalement, comme dans tous les cas d'échecs répétés, j'en arrivais à l'idée usée du suicide avec, dans la valise, l'envie de vivre pour regarder les gens me regretter. (...) l'idée du suicide me revint alors avec force, mais froide comme un animal obscur qui vous suit sans raison. » (21-23)

Dans « *Meursault, contre-enquête* », le récit donne à voir l'image fragmentée d'un sujet divisé dont les conflits internes sont projetés sur la trame narrative elle aussi déstructurée. Le personnage mène une vie endeuillée, imbriquée dans la mort. Il a vécu une enfance traumatisée par la disparition inopinée du père, l'assassinat et l'évaporation du corps du frère et le deuil hostile imposé par la mère. Il ne vit alors que pour venger la mort absurde de Moussa. Le héros évoque en ces termes son malaise profond qui dure depuis toujours :

« Depuis le fond de mon puits...Je sais que si Moussa ne m'avait pas tué – en réalité : Moussa, M'ma et ton héros réunis, ce sont eux mes meurtriers – j'aurais pu mieux vivre, en concordance avec ma langue et un petit bout de terre quelque part dans ce pays, mais tel n'était pas mon destin. » (156)

Le héros accuse ainsi son frère, sa mère et « Albert Meursault » d'être les seuls responsables de son mal être, c'est pourquoi il souffre l'enfer et mène une existence accablante. C'est un « deuil vivant » que subit Haroun, marginal et dépravé qu'il est. Il s'enivre au quotidien et abhorre haut et fort toute forme de religion. Il se réfugie donc dans un bar à l'écart du monde et de la société. Ce sujet vit une situation conflictuelle pénible, son Moi est désuni, sa vie est déchiquetée et ses projets anéantis.

« Haroun » n'est qu'un surnom qu'il s'est attribué dans le récit, sa véritable dénomination demeure énigmatique. Il est ce qu'il dit et se veut être un être de langage. Face au Moi psychologique démantelé, le personnage ne détient alors qu'un (je) fragmenté entre les morceaux d'une « vérité qui s'énonce à partir d'une structure de fiction. »¹

De surcroît, la désarticulation de l'instance personnelle témoigne du projet d'anéantissement de la dimension mythique du héros classique tant prôné par la tradition. La représentation défigurative du (je) tend à démystifier toute forme d'héroïsme aux valeurs positives.

¹ Lacan, J, « *Compte rendu d'enseignements* », 1984. Enseignements 1964-1968, p. 19.

Il en est de même dans « *La Préface du nègre* » qui livre l'image d'une figure éclatée en quête de repères. C'est une nouvelle fois une situation de mal vie rude et complexe que livrent les récits en évoquant un être perdu. Déchiré entre le désir de construire l'actuel et celui de célébrer à jamais le passé, le sujet désorienté décide de courir pour ne plus s'arrêter, en quête d'un Moi meilleur. Le cas de l'Arabe sauvage ne diffère guère : il s'agit d'un sujet qui ne parvient plus à se reconnaître et encore moins à accorder un sens à sa condition. Son seul vœu est d'être un homme libre, débarrassé de toutes préoccupations sociales ou morales, et confiant d'être le seul maître de sa destinée.

1.2 La psychologie des personnages : le Moi divisé.

Le personnage, comme dit plus haut, est un constituant fondamental du récit. Il représente le support narratif prééminent d'un investissement psychologique important. Il est le dépositaire de valeurs multiples, car investi de significations qui lui octroient une certaine épaisseur dans la diégèse, et permettent par là même au lecteur de mieux se le reconstituer imaginativement.

Du point de vue psychologique, l'œuvre littéraire s'intéresse aux préoccupations de l'être humain, d'ordre existentiel et identitaire¹. Elle exprime et traduit le conflit de l'homme avec lui-même, et se focalise ainsi sur le phénomène intime saisi comme les états multiples d'un sujet en phase trouble déterminée par une situation de déséquilibre.

Centrés sur une crise qui bouleverse l'existence du personnage, les récits nous convient à découvrir ce que l'esprit humain recèle comme d'éventuels parasites qui supplantent le Moi conscient et plongent l'individu dans le refus de soi et l'abandon de toute chose. « *La Fable du nain* » nous invite donc à accéder au moi profond de l'être à travers une exploration de l'impalpable et de l'invisible, à savoir l'autre côté obscur de l'homme.

Il en est de même dans « *Meursault, contre-enquête* » où le personnage développe une perception insolite du monde qui l'entoure, une vision animée par la névrose. Il est question d'une conscience malade aux prises avec un univers décousu perçu selon les lois d'une certaine déviance. Le mal ne se situe pas en dehors de l'homme, mais au cœur de son être, prisonnier de son inconscient. L'intime y est dépeint dans ses débordements et ses traumatismes.

¹ G. Durand affirme que : « *L'art, et particulièrement la littérature, est un des lieux où l'inconscient affleure.* » Cf. Christian Chelbourg, « *L'Imaginaire littéraire des archétypes à la poétique du sujet.* », Nathan, 2002, p. 57.

C'est une conscience critique qui s'attelle par le biais d'un questionnement rude à retrouver la vérité de son être. Blanckeman écrit à cet égard :

« Des identités, penchées sur elles-mêmes, s'épanchent en reflets troubles, rebelles à toute duplication servile, habiles à toute duplicité. (...) Le récit...bascule d'une dominante, discours sur Soi – à une autre – figuration / défiguration d'une identité subjective, dans des cheminements méditatifs qui mettent à mal l'idée de personnalité constituée. Ces récits posent l'inconnu de soi comme équation, l'appivoisement de sa propre altérité comme mire. (...) Ils accélèrent ainsi la représentation d'un Sujet indécidable. »¹

« *La Préface du nègre* » s'inscrit dans la même perspective car les sujets de l'action ne sont pas dans une adhésion complète avec leur personne. Dans cette voie, la psychologie du personnage paraît comme dynamique et évolutive.

En outre, l'expérience d'auto-analyse laisse transparaître les tensions du Moi qui affleurent. La dispersion de l'être est présentée comme une déflagration du Moi et de sa cohésion. La vie psychique semble étriquée à tel point qu'elle apparaît comme un puzzle dont les pièces demeurent encore disséminées en attente d'une reconstitution.

Cette représentation de l'univers psychique témoigne d'une volonté patente de destruction du statut sacralisé du héros conventionnel : la description négative du personnage tend à le démystifier ; la figure du héros positif s'effondre entraînant dans son sillage un anéantissement du sens, voire du mythe identitaire.

L'entreprise scripturale de Daoud démontre qu'il n'est plus question de peindre un personnage assoiffé par la conquête du monde, mais plutôt un sujet en quête de lui-même.

En outre, face à ce personnage non conforme au type, le lecteur se sent dans le rôle du témoin. Il en résulte une sorte de collaboration entre l'auteur et le lecteur destinée à construire du sens. Autrement dit, le destinataire est amené à déchiffrer « à même l'intime » les turbulences de l'être fictionnel, immergé dans une intériorité de plus en plus nébuleuse. Mis à rude épreuve, il doit être en mesure de déceler l'indécidable, et de parvenir au sens dont l'élucidation demeure essentielle.

¹ Blanckeman, Bruno, « *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard* », Presses Universitaires du Septentrion, 2008, p. 21.

1.3 La polyphonie ou l'éclatement des voix :

Du grec « Poluphônia » signifiant « multiplicité de voix ou de sons », le terme « polyphonie » renvoie dans le domaine littéraire à un procédé d'écriture qui consiste en « *la superposition de voix, de sources énonciatives dans un même énoncé.* »¹ Ainsi, le mot « polyphonie » renvoie-t-il à une pluralité de voix narratives ou énonciatives à l'œuvre dans un texte littéraire. La polyphonie est fondamentalement dialogique car elle représente la réalisation littéraire au niveau d'un énoncé d'un concept épistémologique qui est aussi un principe linguistique, celui de « dialogisme ».

Dans sa configuration textuelle, la polyphonie sera analysée à partir des relations dialogales instaurées à l'intérieur du cadre fictionnel, entre les voix des différents personnages et narrateurs.

Dans la plupart des récits traités, nous sommes en présence d'une dialogie interne à la diégèse dans le sens où le texte devient l'espace où s'entremêlent et dialoguent diverses voix. Le héros-narrateur n'est aucunement le seul à pouvoir dire (je) ; La dynamique narrative le consacre souvent comme « personnage-locuteur » chargé de rapporter les propos d'autres personnages.

Dans « *La Fable du nain* », l'instance narrative principale s'attelle à rapporter le dire du lutin sous forme de discours direct, indirect ou indirect libre, comme en témoignent les énoncés rapportés sous forme directe, formulés à la première personne et mis entre guillemets :

« "Moi, je les vois venir. Moi, je les vois. Et moi, je prépare alors mes questions et moi, je sais qu'ils ne peuvent pas y répondre, car c'est moi seul qui sais que c'est moi qui gagne toujours". » (63-64)

« "Moi, je me lasse de les voir tous les jours dans ma boîte". » (64)

« "Les hommes sont comme de grands rochers de mer : ils sont nés auprès de l'infini, mais ne font jamais aucun pas de voyage". » (116)

Ces propos du Nain sont rapportés au style direct, d'autres par contre sont reproduits au style indirect :

« Mon Nain me l'a promis dans sa fuite. Il m'avait dit que le chasseur doit avoir comme de l'amour pour sa proie et lui demander son pardon lors de l'égorgement. Elle fera dès lors, tout pour l'aider et éclairer la route qui s'annonce. » (102)

¹ Stolz, Claire, « *Atelier de théorie littéraire : La notion de polyphonie.* »

Ce qui ressort le plus souvent du récit c'est que le narrateur ne cède pas à la parole à autrui, mais il indique en contre partie qu'il restitue ses propos en les reformulant à sa guise. Il est question là du discours transposé qui revêt deux formes différentes : le discours indirect et indirect libre. A noter que la formule indirecte rend le discours cité subordonné au discours citant. Tandis que le discours indirect libre assoit une sorte d'enchevêtrement entre la voix du narrateur et celle du personnage qui fusionnent à tel point qu'il devient difficile de les distinguer.

En tant que responsable de l'acte illocutoire, le narrateur restitue les paroles du Nain sous forme de discours narrativisé ou relaté :

« Selon lui, les gens qui cherchent le Nain sont reconnaissables à leur halo de lumière (...). Il y a aussi ce signe qu'ils deviennent plus difficiles à pousser dans le dos et plus aptes à comprendre les signes du fameux hasard. » (63)

«Selon lui, les hommes sont comme des jouets lassants qui ne comblent plus la solitude.» (64)

« Il eut aussi l'amabilité fielleuse de me lancer qu'il ne s'appelait pas Zimzim, mais qu'il n'avait pas besoin de me rappeler son nom secret puisque je le connaissais depuis toujours. » (89)

« *Meursault, contre-enquête* » ne déroge pas à la règle et développe une scène diégétique aux voix multiples. Le sujet – narrateur se voit fréquemment chargé de reprendre ce que les autres acteurs ont énoncé : la mère, le gardien, l'officier de la gendarmerie, Meriem, Moussa, l'imam et même des anonymes. En voici quelques illustrations :

« Elle parla très vite : " Je lui ai dis que tu étais mon seul fils et que tu ne pouvais pas rejoindre le maquis à cause de ça." Elle se tut puis ajouta : " Je leur ai raconté que Moussa est mort." Elle en parlait comme si cela datait d'hier. » (138)

« Un jour, un homme qui me regardait jouer au ballon dans la rue, avec d'autres gamins, me lança : " Tes deux jambes ne sont pas jumelles !" » (140)

« Il (l'officier) hurla : " alors pourquoi n'as-tu pas pris les armes pour libérer ton pays ? Réponds ! Pourquoi ?!" Il s'est levé, a ouvert brutalement un tiroir (...) Et d'une

voix menaçante, un peu nasillarde, il m'a dit : " Est-ce que tu le connais, celui-là ?" J'ai répondu : " Oui, naturellement." » (146-147)

Au vu des exemples cités ci-dessus, il est manifeste que le narrateur cède très souvent la parole aux autres protagonistes des faits, lesquels sont en mesure d'exprimer leurs pensées et leurs avis.

Dans « *La Préface du nègre* », c'est bien la nouvelle dite « *Gibrîl au Kérosène* » qui s'avère la plus représentative de la pulvérisation polyphonique au sein de la diégèse. Nous décelons la présence d'un discours direct placé entre guillemets et dont le locuteur n'est autre que le sujet, lequel se veut être ponctuellement comme anonyme :

« Personne n'a pris la peine de me poser la moindre petite question sur mon avion ou comment se présente le pays vu d'en haut. " Il n'existe même pas", répond une petite voix à ma place. » (48)

« "Un Arabe est toujours plus célèbre lorsqu'il détourne un avion que lorsqu'il le fabrique !" C'est ce que pense le monde qui sait qu'il y a deux sortes de peuples... » (48-49)

En somme, les paroles des protagonistes sont à chaque fois retranscrites au style direct ou indirect, d'où l'émergence d'une polyphonie nettement perceptible, ce que Paul Ricœur nomme « la coexistence des voix »,¹ à l'origine de la dynamique dialogique interne qui habite les textes. L'univocité initiale du processus narratif est soumise donc tout au long du parcours fictionnel à un ébranlement continu.

Par ailleurs, la polyphonie bouleverse l'homogénéité du texte et crée une ambiguïté au niveau de la perspective narrative. La coexistence des voix déconstruit la forme monologique du discours. De plus, la linéarité tant prisée par le récit classique qui la considérait comme un canon scriptural irrévocable, se voit quant à elle brisée et émietée. Cela provoque à son tour une réduction de la lisibilité du discours littéraire et la difficulté d'accès au sens. La dialogique fait échec à l'autorité du narrateur comme seule et unique voix narrative.

La polyphonie est à cet égard génératrice d'un éclatement de l'univocité du récit, favorisant de la sorte le pluralisme. Ce procédé narratif peut être considéré comme une stratégie scripturale visant à une déconstruction de l'architecture homogène du récit. L'univocité étant annihilée au

¹ Ricœur, Paul, « *Temps et récit II* », « *La configuration du temps dans le récit de fiction* », éd. Seuil, Paris, collection « *L'Ordre philosophique* », 1984, p. 145.

profit d'un éclatement, nous pouvons parler dans ce cas d'une subversion des formes linéaires traditionnelles de la narration.

2. La dénonciation de la société : un acte langagier de la marge

La dénonciation de la situation sociale critique s'établit comme un acte situé dans la marge. Cette rupture prend forme à travers les propos des personnages évoluant dans un contexte lui-même désagrégé. Le plus souvent, 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.

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. L'état de dégénérescence survenu dans le pays libre depuis 62, a atteint son summum : 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.

Comment se construit alors ce discours décapant à l'intérieur de la diégèse, et quel en est le fonctionnement interne ?

Il convient de préciser en premier lieu que les quatre récits allégoriques et polémiques sont menés de main de maître par des narrateurs-héros, lesquels sont des algériens nés après l'Indépendance du pays (post 62), n'ayant donc pas connu la période coloniale. Leurs récits prennent à témoin le lecteur et l'installent comme allocutaire d'un dire frondeur ayant pour référent la réalité sociale.

Dans « *L'Ami d'Athènes* », le marathonien court sans répit pour fuir une société morte - née :

« Comme certains des autres coureurs qui venaient de pays à moitié desséchés, je ne donnais pas l'impression de courir vers l'arrivée mais de fuir ce que j'avais pu quitter dès le départ, avant le starter, avant de venir dans cette ville qui n'arrivait pas à se débarrasser de son éternité, et avant même de quitter mon village, ou le périmètre de ma

mère et du puits familial. (...) Je courrais vers l'accouchement de tous les miens, tous à la fois, dans l'explosion d'une même naissance. » (15)

Il ne s'agit pas alors d'une course mais plutôt d'une fuite, une échappée : le héros fuit un peuple creux, désœuvré, au présent déstructuré. Sa course quasi mythologique prend des allures de Renaissance suite au sommeil profond dans lequel a sombré le peuple après 62 :

« Personne ne savait qu'en vérité je n'étais pas un coureur mais un fuyard, et que toute la différence était là, dans ce qui sépare la fuite du désir. » (19)

L'échappée se veut libératrice, une quête de la délivrance ultime pour des êtres perdus. A l'image de ses confrères, le sujet nourrit ainsi au plus profond de lui un sentiment de désespoir et de décrépitude :

« Comme tous les miens, je portais mon pays entier, ma malchance, le nom de la femme que j'allais perdre, en moi-même, dès le début. (...) Il faut être un coureur de fond pour comprendre que la piste est comme la vie : elle a beau s'étendre comme un trait droit et gras entre la naissance et la mort, elle n'est jamais une ligne droite, ...Entre les deux lignes du départ et l'enterrement, chacun peut rester assis sans bouger ou voyager indéfiniment et raconter dix mille histoires qui provoqueront dix mille autres voyages et ainsi de suite.» (17)

La piste de course est assimilée à la vie, entre les deux lignes du démarrage et de l'arrivée, chacun est libre de choisir son parcours : il peut alors rester oisif sans rien faire, ou bien remuer ciel et terre pour réaliser ses rêves et construire son lendemain. Malencontreusement, le peuple algérien a opté pour l'inaction dont il ne réalise point les retombées. Il refuse d'écrire son présent car pour lui, seule suffit l'écriture d'un passé historique devenu culte aux yeux de tous. La course est alors, pour le narrateur, l'allégorie de toute une existence, celle des algériens post 62. Le héros se voit alors :

« Courant comme tous les Algériens pour ne pas être rattrapé par cette chose obscure, molle, dont on devinait le bruit de succion et la chair pourrissante. (...) Je savais, comme les miens, que ce que je fuyais c'était surtout ce que j'avais commis un peu, même avant de naître, comme une sorte de crime ou peut-être une lâcheté... » (26)

Les algériens vivent un malaise profond, une tourmente absurde. Ils donnent l'impression de mener une chevauchée déchaînée depuis l'acquisition de leur liberté nationale. Tous errent sans

rémission comme pour s'affranchir du poids insupportable d'une mémoire collective sans faille et qui ne se lasse jamais de célébrer l'épisode d'une révolution.

S'il est vrai que l'algérien a chassé le colon français hors des ses terres et de ses frontières, il n'en est pas pour autant délivré et profondément libéré :

« ...Ma véritable course n'était pas celle des mille cinq cents mètres,...mais la course parfaite, celle que visent en secret tous les coureurs de fond, celle qui leur permet de continuer à l'infini, de ne jamais s'arrêter, de ne presque jamais mourir et dont la récompense n'était pas l'arrivée mais l'indépendance profonde, le détachement. » (27)

L'algérien tourne en rond car il ne parvient pas à se débarrasser du spectre d'une vie antérieure qui le hante toujours, et d'acquérir réellement une forme de délivrance, non celle du pays, de la terre ou de ses propriétés, mais bien celle de son être et de son moi profond.

Dans « *Gibrîl 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)

Dès l'abord, le narrateur donne le ton : 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 comme lorsqu'il évoque l'exposition de son « Ange » au salon de l'aviation. Son produit est loin de remporter l'adhésion du public qui est préoccupé à regarder ailleurs. Alors, l'avion passe inaperçu tout autant que son fabriquant :

« Je suis en vérité dans la situation de l'homme qui a marché sur la lune et qui, de retour sur terre, découvre que son pays a disparu, que son peuple s'est dispersé et que personne ne l'attend, ou que son peuple a zappé préférant regarder une autre émission pendant que le cosmonaute s'égosillait ridiculement. » (37)

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 établit :

« 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 ? » (39)

C'est donc ce peuple qui ne raisonne pas correctement car il accepte d'être écrasé et floué, tétanisé par la peur coloniale, incapable de regarder vers le présent tellement ses yeux sont rivés vers le passé. 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.

Bref, les algériens ont sombré dans un enfer qui n'est pas prêt de s'atténuer du fait que leur Histoire est falsifiée, émaillée de mystères. 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 :

« Ma vie a donc lentement servi à mon unique destin : celui de construire des avions dans un pays qui n'en rêvait même pas, lui qui est tout juste arrivé à posséder enfin une terre. » (40)

« Nous avons travaillé dur, de nuit comme de jour, à contre-courant du sommeil fantastique de ce peuple qui, après avoir écouté sa glorieuse histoire de révolution, s'est endormi comme il se doit. » (42)

Les vocables usités sont pertinents : « sommeil », « fantastique », « endormi », autant de mots pour dire les maux d'une société « morte » que la Libération nationale aurait pourtant dû faire renaître à nouveau. Il est ainsi malaisé pour elle de regarder vers les airs, elle qui n'en rêva jamais mais seulement de détenir un morceau de terre retrouvé.

La dénonciation de la mal vie que subit l'algérien s'accroît et fustige cette fois-ci l'histoire « figée » d'une nation répulsive à tout mouvement vers l'avenir :

« Personne ne voulait croire qu'un Algérien pouvait vaincre la pesanteur avec des morceaux de tôle, grimper au ciel autrement qu'avec les yeux et la mort et balancer ses pieds, comme un gosse, du haut de la muraille finale en regardant les nuages. » (46)

C'est donc un peuple qui ne croit plus en lui, en ses capacités de tout changer tellement il a été déçu et accablé par une mémoire falsifiée, chargée de mythes. L'algérien du 21^{ème} siècle cultive une image noire de lui et de ses confrères, marquée du sceau indélébile de la négativité. Le héros parle d'un peuple « creux » sans âme qui, à force d'exalter inexorablement les gloires de ses ancêtres et ses aïeux guerriers, a fini par ne considérer personne d'autre et n'accorder de l'intérêt à aucune autre chose :

« 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. » (47)

Au surplus, la dénonciation atteint son paroxysme lorsque le héros qualifie son peuple de « lâche » comme le démontre ce passage : *« 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. » (47-48)*

Au bout de son discours, le sujet ne parvient plus à comprendre son peuple qu'il critique avec violence et attaque comme pour le pousser à prendre conscience de l'état démantelé des choses. Ses propos prennent une dimension didactique et explicative car la dénonciation des travers de la société vise en dernier lieu le changement et la reconstruction. Il s'agit donc, pour le héros, d'éveiller les esprits et d'éclairer les consciences égarées, de réorienter une génération perdue, sans repères.

La nouvelle se clôt sur l'extrait suivant : *« ...Il n'y a que deux sortes de peuples : ceux qui ont appris à marcher dans le ciel et ceux qui se font marcher dessus. » (49)*

Les Arabes sont un peuple qui a choisi d'être rabaissé, opprimé dans ses droits et marginalisé, à contrario des autres peuples conscients qui avancent dans leur quête du progrès et de l'évolution ininterrompue. L'Arabe se laisse marcher dessus car il en a décidé ainsi ; il se laisse

écraser par autrui et l'heure est déjà trop tard pour tout remettre en question et réécrire le présent à nouveau :

« Il est déjà tard. Cela se voit à la couleur du ciel par delà les vitres de la toiture. Cela se sent en écoutant l'histoire de ce peuple. » (48)

« *L'Arabe et le vaste pays de Ô* » est la nouvelle qui prête au sujet-locuteur l'occasion de dénoncer le statut actuel de l'Arabe que le récit dépeint de manière mordante et poignante. Dès l'entame, le ton est donné : il est impossible de reconnaître un Arabe à la couleur de sa peau ni à la langue qu'il parle, mais par rapport à ses croyances, ses mœurs et son comportement. Le narrateur dit : « *Un Arabe ne se voit pas à la couleur de sa peau mais à l'odeur de renfermé qui l'entoure.* » (87)

C'est l'attachement inextricable de l'homme Arabe à sa religion qui fait l'objet de la critique. Son mode de vie, ses us et ses habitudes sont violemment mis en accusation :

« Un Arabe n'aime pas la nudité, en veut presque à son corps et encore plus au corps de la femme. Un Arabe peut occuper sa vie avec des prières et des ablutions et ne se promène jamais sans son Dieu juché sur son dos, qui lui répète qu'il est son préféré et que le meilleur moyen de répandre la vérité est de la jeter au visage des autres comme une poignée de sable. » (90)

La critique s'attelle ensuite à dévoiler la situation présente de l'Arabe et la vision noire et accablante que le monde possède de lui :

« Et pour ceux qui croyaient qu'il est difficile de voir un Arabe nu même après sa mort, il suffit de se promener dans l'aéroport pour en voir des dizaines alignés face au four purificateur des scanners..., sommés de déplier jusqu'à leur peau et de déposer leurs os... Un Arabe ne peut même plus aujourd'hui prendre un avion sans déposer ses dents à la police des frontières. » (97)

Eu égard aux événements récents ayant secoué le monde à savoir les attentats terroristes commis partout en Occident ou en Amérique, revendiqués par des groupes illégitimes, Daoud n'hésite pas à employer un langage parfois scabreux pour dire la situation effarante que vit l'Arabe au 21^{ème} siècle ainsi que le traitement ahurissant que lui adresse la communauté internationale. Celle-ci présume tout Arabe comme un terroriste capable de se faire exploser et faire éclater le

monde. Cet être « à la négritude floue » a perdu sa dignité, son amour propre et son respect. Sauf que cette maltraitance est due à son incapacité à être autonome et indépendant des autres.

L'aéroport, cet espace commun où rien ne présage l'humiliation, devient pour l'Arabe le lieu atroce d'une fouille scrupuleuse qui porte atteinte à sa pudeur en exhibant son corps nu à tous les passants. Il est victime d'un déshabillage féroce qui le réduit à un être sans valeur.

D'autre part, le narrateur persiste dans son discours violent ciblant les Arabes encore ensevelis dans la nonchalance, la paresse et surtout l'attente passive du Jugement dernier, ce jour censé leur restituer leurs noms, leurs droits et leur honneur. Entre temps, ils n'agissent point pour revendiquer leurs dus, résignés qu'ils sont à vivre dans la misère et l'inaction :

« ...Je ne ferais rien de tout cela et me contenterais seulement d'attendre la fin du monde, et la résurrection qui va nous donner raison face aux autres peuples et prouver que Dieu possède bien notre nationalité et parle notre langue à nous. Un rendez-vous certain que ma race attend en accomplissant le minimum entre l'obligation d'avoir des récoltes et celle de féconder les femmes. » (98-99)

Dès le départ, l'homme arabe, contrairement à son rival l'homme blanc, est convaincu que son passage sur terre ne vaut rien tant il est préoccupé par la fin du monde. Ce qui explique sa faiblesse et son inertie contraires aux valeurs de l'homme blanc pour qui la vie est précieuse car synonyme de persévérance et de richesse :

« Contrairement à l'Homme blanc qui s'y sent chez lui malgré ses angoisses, le monde m'est déjà donné comme une salle d'attente avant de rejoindre Dieu, et dès l'enfance on m'apprit l'essentiel : cette vie n'est pas pour Nous mais pour Eux. Cela expliquait ma contradiction insupportable entre notre misère, notre impuissance et notre statut de dépositaires de la vraie religion, face à leur richesse, leur sens de la Justice, leur force. » (99)

Il y a un écart flagrant entre l'Arabe et l'Occidental : le premier est faible, soumis et en est fier ; le second a beau être riche, développé, il n'en est point rassasié. Le parallèle dressé entre les deux races continue comme suit :

« Nous sommes encore rares et discrets dans le pays d'Allah à penser que le monde n'est peut-être, en définitive, qu'une vieille maison...L'homme blanc croit que le propriétaire de cette maison est mort et il le remplace donc tant bien que mal, en réaménageant la

maison peu à peu et en farfouillant dans les fondations et les canalisations pour en comprendre le mystère...Que fait l'Arabe dans cette maison tombée d'un ciel si vide ? Il ne touche à rien en expliquant que l'un des siens a déjà annoncé le retour du maître des lieux, ou se lance dans de vastes razzias. » (100-101)

Dans cette grande et vaste maison qu'est la terre, le blanc agit, cherche, fouine quitte à provoquer l'anéantissement de tout, tandis que l'Arabe ne cherche point à se compliquer l'existence, il croise ses bras car persuadé que le monde est créé pour lui, du coup, il ne se sent contraint d'y œuvrer. Rien ne l'importe, même pas travailler pour subsister. Il attend paisiblement son heure tout en se proclamant « calife » :

« Je n'ai rien à faire de plus que ce qu'ont déjà fait les millions d'individus de ma race lorsqu'ils ont hérités du monde et que le monde a hérité d'eux sans savoir qu'en faire : je me suis déclaré calife puis je me suis assis pour attendre que Dieu passe avec un livre et un panier rempli. » (101-102)

Tel est donc le raisonnement de l'arabe qui se voit comme un simple voyageur sur terre, il tue le temps à tourner en rond, il ne cherche pas à explorer ou exploiter une vie assaillie par la mort de toutes parts. Pour lui, il est inutile de se fatiguer car il héritera certainement du Paradis et de ses privilèges. L'homme arabe mène partout une existence quasi morte, marquée par l'immobilisme. Cet être vit dans un pays (l'Algérie) où tout ce qui est créé invoque le tout puissant et se cramponne à la religion. Il est ainsi inespéré pour lui de connaître une réelle délivrance :

« Toute chose lui dit : Ô ! (...) 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. » (106)

Le constat est sans appel : il est tout à fait chimérique pour l'Arabe de connaître la liberté, le civisme et l'évolution qu'a su réaliser l'homme blanc.

Dans la même perspective, le discours bascule cette fois-ci vers la critique de la suprématie infondée de l'homme blanc, bâtie sur l'injustice et l'oppression exercées sur l'Autre :

« C'est peut-être pour cette raison que vous recommencez votre histoire sur notre dos et que vous cherchez en nous le sauvage pour retrouver en vous l'explorateur. C'est toujours la même histoire : vous êtes les maîtres d'une île même si celle-ci n'existe pas. Vous arrivez un matin à surprendre trois sauvages (...). Celui que vous tuez est un

meurtrier, celui qui fuit sera votre ennemi et celui que vous capturez devra apprendre à s'habiller, à manger ses aliments cuits, ...» (137-138)

L'occidental est ainsi dépeint comme le maître absolu qui a bâti son pouvoir aux dépens des autres : il tue, opprime, exploite et anéantit au nom de l'humanité et de la paix. Sa suprématie repose sur le meurtre, l'esclavagisme et la spoliation. Son histoire, il l'a écrite et l'écrira en effaçant celles des autres minorités faibles. Il ravage le monde au nom de la sécurité de chacun afin d'en devenir l'unique souverain.

Par ailleurs, en tant que race privilégiée, les Arabes avaient le paradis à portée de main sauf que leur paresse les a fait sombrer dans l'enfer de la soumission et de la dispersion. Leur vie est chaotique presque similaire à un enfouissement, un renoncement qui ne semble offrir aucune lueur d'espoir :

«...Nous n'arrivons pas à comprendre car nous avons fini, impuissants, vaincus et dispersés. Nous avons fait le chemin inverses des Juifs : nous avons quitté la terre promise, parcouru le désert, notre propre Sinaï, et nous avons fini en servilité sous nos pharaons. Le pire étant que le meilleur d'entre nous ...s'est réfugié dans un berceau d'osier et n'en finit pas de remonter le cours des eaux et du temps, rêvant d'un plus profond enfouissement. » (149)

Bref, cette nouvelle satirique s'élève contre l'Arabe actuel, contre ses travers, sa condition sordide et sa place dans le monde d'aujourd'hui. L'acte dénonciateur a beau être railleur et dur, il n'en demeure pas moins un geste doté d'une certaine valeur didactique servant à pousser tout Arabe à se reprendre en mains, à se remettre en question et rétablir l'équilibre des choses.

Qu'en est-il de « *Meursault, contre-enquête* » ?

Tout d'abord, la narrateur cible la période coloniale en Algérie et crie à l'injustice commise et aux horreurs perpétrées à cette époque en ces lieux. Le héros évoque ce qui leur est arrivé, lui et sa mère, lors de l'occupation française du pays : ils ont été chassé d'un taudis à un autre, le jeune garçon travaillait déjà sous les ordres du colon « voleur de sueur et de terre » en dépit de son jeune âge :

« ...Nous avons habité un taudis avant d'en être chassés par ceux-là mêmes qui nous hébergeaient. Puis nous avons vécu dans une petite baraque, dans l'aire d'une ferme coloniale ; M'ma y était bonne à tout faire et moi garçon de corvée. » (46)

Il ajoute ensuite :

« De cette époque, je garde l'image d'un vieux curé qui nous apportait à manger, d'un sac de jute cousu par ma mère pour m'en faire un habit, de repas de semoule les grands jours. Je ne veux pas te raconter nos misères, car à l'époque il ne s'agissait que de faim. » (47)

Telle est donc la réalité d'une colonisation qui ne se prive pas d'exploiter les enfants, de torturer les adultes afin de gouverner la terre. Le peuple était victime de famine, de précarité et d'épidémies. Le pays « crevait de faim » et la mort était devenue si banale.

En évoquant ses frères arabes et le regard que leur adressait le colon, le sujet précise qu'ils : *« nous regardaient, nous les Arabes, en silence, ni plus ni moins que si nous étions des pierres ou des arbres morts. » (23-24)* Ils étaient réduits à néant, comme réifiés aux yeux d'un colon qui ne leur accordait aucune importance digne d'un être humain.

L'Algérie est d'ailleurs comparée à une « prostituée », terre colonisée violentée par l'étranger français immoral et agressif : *« Je t'aurais servi la version de la prostituée/terre algérienne et du colon qui en abuse par viols et violences répétés. » (87)*

Puis, le narrateur fait un bond dans le temps et s'en prend à la société algérienne contemporaine. Il s'applique à décrire la situation d'un peuple indépendant ayant -longtemps- chassé le colon hors de ses terres et restitué son honneur à toute une nation. Il dépeint alors une société manifestement attachée à sa religion, ce qui la dispense de tout effort de civilité. Le héros choisit un jour en particulier, le vendredi, pour décrire comment les gens négligent leurs accoutrements en cette date précise de prière et de piété :

« Nous sommes vendredi...Les gens se travestissent, cèdent au ridicule de l'accoutrement, déambulent dans les rues encore en pyjama...traînent en pantoufles comme s'ils étaient dispensés, ce jour-là, des exigences de la civilité. La foi, chez nous, flatte d'intimes paresse, autorise un spectaculaire laisser-aller chaque vendredi, comme si les hommes allaient vers Dieu tout chiffonnés, tout négligés. » (96)

Ensuite, le personnage s'attaque aux hommes pieux jugés hypocrites tout autant que leur faux attachement à la religion et leur foi mensongère. Le dire développé ici se veut quelque peu trivial, laissant transparaître des sentiments de haine et de dédain à l'égard du religieux :

« C'est l'heure de la prière que je déteste le plus...la voix de l'imam qui vocifère à travers le haut-parleur, le tapis de prière roulé sous l'aisselle, les minarets tonitruants, la

mosquée à l'architecture criarde et cette hâte hypocrite des fidèles vers l'eau et la mauvaise foi... pendant ce jour d'éternité et cette sensation presque physique de l'oisiveté de tout un cosmos devenu des couilles à laver et des versets à réciter. » (97)

Selon le héros, le peuple devrait mieux occuper son temps autrement que par la religion. Les gens vivent dans l'oisiveté, feignant une piété factice. Le texte opère une véritable démystification du divin, une désacralisation du religieux qui se voit rabaissé et écrasé. De plus, la situation fâcheuse du peuple attise chez le héros des sentiments d'empathie et de compassion, lesquelles se mêlent à une certaine dérision dissimulée :

« Je ressens une pitié presque divine envers cette fourmilière et ses espoirs désordonnés. Comment peut-on croire que Dieu a parlé à un seul homme et que celui-ci s'est tu à jamais ? » (99)

Il ajoute plus loin :

« J'ai, depuis des décennies, du haut de mon balcon, vu ce peuple se tuer, se relever, attendre longuement, hésiter entre les horaires de son propre départ, faire des dénégations avec la tête, se parler à lui-même, fouiller ses poches avec panique comme un voyageur qui doute, regarder le ciel en guise de montre, puis succomber à d'étranges vénération pour creuser un trou et s'y allonger afin de rencontrer plus vite son Dieu. » (99-100)

Le sujet nous brosse ainsi, à travers un regard décapant et frustré, le tableau noir d'une société en crise, qui se débat et n'arrive pas à s'affranchir des tares qui l'enlisent dans sa déchéance. Ce peuple n'est préoccupé que par un au-delà et se détourne du présent.

Par ailleurs, le sujet de l'action s'attelle à mettre en relief quelques détails décrivant l'état insalubre et misérable de la cité où il habite :

« Mon balcon donne sur l'espace collectif de la cité : des toboggans cassés, quelques arbres torturés et faméliques, des escaliers sales, des sachets en plastique accrochés aux jambes des vents, d'autres balcons bariolés par du linge indistinct, des citernes d'eau et des antennes paraboliques. » (100)

Le lieu d'habitation du personnage est décrit comme un espace négligé, encrassé, tout défiguré et désordonné, comme si les gens ne se soucient guère de leur environnement.

Dans le même cours d'idées, lorsque le héros évoque son rêve d'écrire un livre, une sorte de « grand traité de la digestion », il avoue son envie de produire une œuvre qui mêlerait à la fois « le peuple et le ventre », « la cuillère et les divinités » en avançant ironiquement que le peuple ne raffole que des livres culinaires, de gastronomie dans ce pays qui affiche sa dépendance malade à la nourriture, sa seule et unique préoccupation. Ce peuple n'est soucieux que de son ventre. Les propos vont encore plus loin et dénoncent une société qui saccage tout autour d'elle, les trottoirs comme les poteaux, les maisons comme les rues. Rien n'échappe à sa folie dévastatrice :

« Quelqu'un m'a dit récemment que les livres qui se vendaient le mieux dans ce pays étaient les livres de cuisine. Moi je sais pourquoi. (...) Le reste du pays mangeait, à pleine bouche, la terre et le reste du ciel et les maisons et les poteaux et les oiseaux et les espèces sans défense. J'ai l'impression que les miens ne mangent pas uniquement avec les mains mais avec tout le reste : les yeux, les pieds, la langue et la peau. » (134)

« Tout se mange, le pain, les sucres divers, les viandes venues de loin, ... Mais cela a fini par lasser apparemment et n'a plus suffi (...). Tout se mange déjà depuis des années. Le plâtre, les pierres rondes et bien polies, les restes des poteaux. Avec les années, la bête est devenue moins regardante et mange même les morceaux de trottoirs disponibles. » (135)

C'est la dégénérescence profonde qui mènera cette société vers le déclin assuré, vers le vide. Le peuple essaie de s'accrocher péniblement à tout ce qui lui vient sous la main pour faire contrepoids au mal qui l'abîme. Sauf que cela ne saurait résoudre l'effroyable chaos dont lequel il s'est empêtré.

Comparée à une « bête », la société ne s'affaire qu'à ravager et ruiner tout sur son passage. Rien n'est épargné : le plâtre, les forêts et même les animaux. C'est pour dire que ce peuple n'a fait qu'anéantir au lieu de construire, consommer au lieu de produire, se ménager au lieu de labourer. Cette bête sociale avance à grands pas vers sa chute qu'elle a elle-même provoquée. Son avidité malade la conduira certainement à l'effondrement.

En outre, Alger est perçue comme une ville abominable et horrible, tel « un labyrinthe effrayant » qui répugne le héros car exécration et maudit : *« Oui, Alger, dans ma mémoire, est une créature sale, corrompue, voleuse d'hommes, traîtresse et sombre. » (36)*

Quant à Oran, son état calamiteux est un véritable désastre public, elle est vue comme un enfer épouvantable où sévit une société décomposée. Le constat est teinté d'amertume et le dire se veut brutal et licencieux :

« Ici, à Oran ou ailleurs, on dirait que les gens en veulent à la ville et qu'ils y viennent pour saccager une sorte de pays étranger. La ville est un butin, les gens la considèrent comme une vieille catin, on l'insulte, on la maltraite, on lui jette des ordures à la gueule et on la compare sans cesse à la bourgade saine et pure qu'elle était autrefois. » (36)

Au surplus, le texte conteste le statut actuel de la femme dans ce pays tourmenté où elle est soumise, persécutée dans ses droits, ensevelie sous l'emprise de la religion et ne possédant aucune liberté de faire. Exhiber son corps est pour la femme un acte de déshonneur qui aboutit à l'humiliation car vu comme une faute, un péché. A l'origine de cela, la répression dont elle fait l'objet, accablée sous une autorité tyrannique.

Dans ce contexte, le héros raconte une scène où il était en compagnie de Meriem et décrit leur étreinte lorsqu'il l'enlaça publiquement, sans honte, ne formant presque qu'un seul être. Il avoue qu'autrefois, il était possible de vivre son amour au grand jour contrairement à aujourd'hui. La société actuelle ne tolère ce genre de débordements et réprime ces gestes qui violent les préceptes religieux. Le narrateur dit :

« Quand la chaleur est devenue trop forte, elle s'est relevée et je l'ai suivie. Je l'ai rattrapée, j'ai passé ma main autour de sa taille et nous avons marché ensemble comme un seul corps...nous sommes arrivés à la gare ainsi enlacés. On le pouvait à cette époque. Pas comme aujourd'hui. » (179)

Cette exclamation suggère implicitement une condition féminine actuelle bien peu confortable. Meriem fait partie d'un genre de femmes qui n'existent plus au temps présent : *« libre, conquérante, insoumise et vivant son corps comme un don, non comme un péché ou une honte. » (179)*

La femme d'aujourd'hui est dépeinte comme un être sacrifié et banni. Elle est dominée et bafouée. Elle apparaît dans le contexte fictionnel comme une figure marginalisée placée de force au rencart de la société. Son existence est mêlée à la servitude et au silence imposé par sa condition. Elle est d'autant plus prisonnière d'un corps qu'elle vit comme un châtement et non comme un plaisir.

Bref, le texte traduit dans son intégralité, une vision sombre de l'Algérie réelle avec les incohérences et les anomalies d'une société abattue, réduite à néant par ses propres citoyens. Le peuple court à sa chute tellement il a accouru à sa nonchalance.

Dans « *La Fable du nain* », l'espace de l'extranéité représenté est celui d'une déliquescence accrue et d'une forte débauche. Cloîtré dans sa chambre d'appartement, le héros perçoit un monde altéré, détérioré, dont l'équilibre s'effondre et le sens se disloque. Une réalité où planent les dysfonctionnements et le non-sens. Le réel est peint comme étant problématique puisqu'il n'offre plus aucun repère. Ce qui ne manque pas d'attiser la rage du héros qui ne supporte plus de voir son pays dans un tel état :

« Je n'ai jamais aimé ce pays. A quinze ans comme à trente ans, je l'ai toujours vécu comme un piège pour voyageur à court d'argent. Avec la découverte du Nain, il se révéla sous mes fenêtres comme un cercle d'errance poussiéreux pour des millions d'affamés. Le pays n'avait pas de portes de sortie et était le contraire absolu de l'univers du conte. Je l'ai détesté, un jour, pour de bon... » (106)

C'est un discours subjectif personnel foncièrement rebelle qui s'applique à dépeindre un univers virulemment dénoncé comme celui de la précarité, de la sécheresse, de la cruauté et de l'errance. Le pays est vu comme un espace de dépravation et de marginalité pour des millions d'êtres. Les espaces s'affichent insalubres, les gens sont décrits comme fiers et vaniteux et les enfants sont haïs car considérés comme des pilleurs :

« Lorsque à cette époque je jetais un regard par ma fenêtre, je ne voyais rien qui ressemblait à une réponse de miséricorde : le casernement du HLM et ses égouts éclatés qui ne dérangent personne. Des enfants acerbes que j'abhorrais comme une maladie de peau. Un ciel sans infini. Et cette vanité qui servait à tous de religion à bûcher...Dieu, que je déteste ce pays ! Et je déteste les enfants. » (23-24)

Le sujet maudit donc son peuple et son entourage. Pour lui, ce pays est un enfer cloisonné, un cercle infernal sans échappatoire. Il considère l'enfant comme un voleur de vie qui le précipite vers la mort. Tout enfant incarne à ses yeux l'image même du supplice et de la tyrannie :

« A chaque naissance dans ma propre famille..., je voyais un être qui me poussait dans le dos vers la tombe. (...) Ma torture étant d'en rencontrer chaque matin au bas de

l'immeuble comme une meute de petites hyènes aux yeux soudain silencieux et qui cherchaient la meilleure insulte. Les enfants étaient des voleurs d'enfance et de temps. Ils rappelaient la mort et non pas la naissance à ma vie d'interrompu. » (24)

Tout enfant représente alors la cruauté incarnée et insoupçonnable et non l'innocence car capable des pires agressivités. Cet état des faits s'aggrave encore plus dans un pays aride et dépouillé :

« Qui sait de quels lynchages ils sont capables pour une brouille qui reste toute une vie au travers de la gorge ? Ils le sont encore plus dans les pays déserts et mal nourris, comme le mien où le pain vient après le meurtre. » (24)

Cette animosité envers les enfants se fait grandissante dans un espace social négligé et pollué :

« Le ciel était depuis toujours sale comme le poumon d'un cancéreux : dans ce pays, on ne respire pas correctement...Les arbres étaient de grands malades tourmentés par les chiens qui y sont attachés par l'habitude des poubelles renversées. Il y avait comme toujours des saletés partout. Des emballages qui raclaient le fond de brise pour s'élever dans le petit air. Les peintures étaient presque inguérissables sur les murs... » (25-26)

C'est en ces termes précis que le sujet s'exprime pour dévoiler les laideurs de son espace d'habitation lequel ne diffère point de tout autre espace dans le pays. Les lieux décrits sont généralement d'une saleté repoussante voire écœurante. D'où cette exaspération qui transparait à travers le dire du locuteur.

En outre, le personnage est en quête de détachement et d'affranchissement dans un pays vu et perçu comme étant excessivement nationaliste :

« Je voulais à tout prix être un homme libre de son destin et assouvir cette intolérance profonde que j'avais pour le pays terne qui m'entourait de ses obligations et de son culte du drapeau. » (66)

Encore une fois, c'est la religion et les croyances préfabriquées qui posent problème au sujet et font l'objet d'une critique acerbe destinée à rendre compte de l'actualité d'un peuple inactif et oisif, accroché encore fermement à ses croyances qu'il s'est lui-même confectionnées :

« Misères et lâcheté de ceux qui n'ont pas tranché dans leurs convictions et qui trébuchent dans des croyances escamotées par de la bravade. (...) Moi et mes congénères

nous étions encore au Royaume du Sorcier et de l'amulette qui nous choisissaient la route et la prière. Il me semble que c'est de là que nous viennent nos faussetés et cette bêtise de l'âme qui ne veut rien apprendre ni défier. » (72-73)

Le peuple est en proie à des croyances factices car inventées de toute pièce. Il est encore préoccupé par des absurdités d'où son inertie. L'image qui en est donnée est celle d'une nation reculant devant toute forme d'avancée ou de réflexion.

D'autre part, lorsque le héros retrace sa traversée initiatique de reconstruction psychique, il fait allusion au « vrai voyage » : le parcours réellement important qu'est censé mener tout être est celui qui doit déboucher sur la béatitude profonde, le vrai salut. Il en parle ainsi :

« Les vrais voyages sont ceux qui mènent à l'endroit où s'arrache le soleil. L'endroit du véritable repos. La seule occasion d'apesanteur dans ce monde amputé de sa maternité falsifiée par des racontars. » (121-122)

Il s'agit bien de l'unique issue pour un peuple déchiré et disloqué, de s'affranchir des faussetés qui l'enfoncent et de la mort qui l'assaille de toute part. Le narrateur ajoute plus loin : *« Je sus à quel point la mort gouvernait ce pays et ses millions de sépultures qui ont donné naissance à des millions de chacals. » (122)*

La nation a cessé de vivre, d'exister tant la déchéance et la misère l'envahissent de plus en plus. Il ne reste alors que la mort assurée des sujets qui « se décomposent dans l'invisible. » Pourquoi cette issue funeste ?

Selon le héros, le peuple en question n'a pas encore transcendé une ère dépassée : il est toujours obnubilé par le héros d'hier, les martyres d'autrefois, mais aussi par une mémoire déformée par des racontars :

« Dans ce pays, il faut beaucoup de courage pour sortir de l'ombre du drapeau et creuser un chemin dans les anciennes frayeurs. » (125)

Si le peuple est aux prises avec ses propres démons d'antan, c'est qu'il lui faut creuser au plus profond de lui pour trouver la force de renaître à nouveau. Cela ne peut se réaliser que s'il met de côté le passé décidément révolu pour éveiller les consciences et se focaliser sur le redressement.

Le récit s'achève sur une scène tout aussi amère que pathétique : le sujet erre dans les rues savourant les plaisirs d'une liberté retrouvée, mais il ne peut s'empêcher de porter un regard macabre sur la société l'entourant :

« Après ce thé, je m'en irai marcher pour comprendre pourquoi la peste a tout dévoré et pourquoi tous dorment dans cette ville sans Roi. Eparpillés dans les ruelles comme des cadavres sans parents. Nourrissant les nuages de mouches, le gémissement et les murailles héritées de la cécité. » (126)

La mort dévore ainsi chaque être et l'ensevelit vivant. Les hommes paraissent inanimés, vagues et presque inexistantes, comme des cadavres ambulants sans origine et sans descendance. Aucune lueur d'espoir n'est perceptible pour ce peuple éteint. L'écriture de Daoud développe une parole contestataire ardente qui dénonce un pays tout entier empêtré dans le désœuvrement.

En somme, l'œuvre traitée se fait l'espace privilégiée d'une inscription d'un discours en rupture. Chaque récit est quasi saturé par le discours de la dénonciation. Ecrire, c'est aussi alors témoigner de l'état réel du monde, des secousses enracinées qui le font trembler et qu'il peine à stopper. Le témoignage se veut sec et abrupt, le langage est persifleur et trivial car il est question de rendre compte d'un réel qui dépasse l'entendement.

3. L'écriture de l'Histoire et la question de la reconstruction :

L'écriture littéraire de l'Histoire n'est pas un fait récent caractéristique des productions contemporaines, mais est solidement inscrite dans la tradition littéraire. L'entreprise scripturale fait le choix de retranscrire esthétiquement des événements historiques réels et les organise au sein du cadre fictionnel. Cette opération s'accomplit en qualité de témoignage qui a pour but de réfléchir à un moment historique ou un épisode en particulier intégré au monde de la fiction. L'Histoire devient en ce sens un référent inéluctable, une source où puisent les écrivains pour enrichir leurs fictions :

« L'histoire du Maghreb est la première source. En effet, des événements récents et parfois anciens ont marqués à jamais l'imaginaire des maghrébins. »¹

¹ Salha, H., « Cohésion et éclatement de la personnalité maghrébine », Publications de la Faculté des Lettres de la Manouba, 1990, volume V, série Lettres, p. 167.

L'engouement pour le référent historique a également marqué beaucoup d'écrivains en Occident : François René de Chateaubriand ou encore Gustave Flaubert. Il faut noter que l'Histoire en tant qu'objet du discours est souvent convoquée pour mettre en cause le présent. François Hartog évoque dans ses travaux ce qu'il nomme les « régimes d'historicité », c'est-à-dire « *comment une société traite son passé et en traite.* »¹ Sous les effets de la mondialisation, l'ère actuelle tend à confronter le présent et le passé afin d'en démontrer les influences mutuelles dans un travail essentiellement littéraire.

Nombre d'écrivains algériens d'expression française sont préoccupés par l'écriture de l'Histoire en cours : R. Mimouni, M. Mammeri, M. Dib, R. Boudjedra, Y. Khadra et tant d'autres qui n'hésitent pas à prendre position dans leurs récits historiques.

La littérature qui insère dans sa composante l'Histoire comme matériau narratif et discursif, tente de faire cohabiter une mémoire collective et l'imaginaire de la création littéraire. Le lecteur doit être alerte s'il veut distinguer la part de la fiction et celle de l'Histoire et ce, en déployant son savoir culturel propre et ses techniques de décryptage. Il serait bien utile de signaler que les frontières entre le factuel et le fictionnel, dans l'œuvre de Daoud, sont souvent brouillées et indistinctes.

En outre, le recours à l'Histoire dans le domaine littéraire est largement convoité du fait même qu'il tisse un rapport problématique entre le vrai et le vraisemblable, offrant alors une œuvre frappée du sceau de l'innovation :

« Les œuvres authentiques sont celle qui se livrent sans réserve au contenu matériel historique de leur temps sans avoir de prétentions sur lui. »²

L'écriture de l'Histoire en Algérie s'attelle à rendre compte de la transition opérée par le pays qui bascula d'une situation coloniale vers une situation post-coloniale d'indépendance. L'enjeu d'une telle entreprise étant de démontrer une société en phase de reconstruction, immergée dans l'effervescence du remaniement sur tous les plans. Il question alors de faire face aux impératifs de la modernité tout en assumant un passé historique indélébile. Le devoir de mémoire demeure omniprésent et la littérature intègre, dans cette perspective, l'Histoire tout en la travaillant par l'imaginaire et selon des codes esthétiques bien précis.

¹ Hartog, François, « Régimes d'historicité », « *Présentisme et expériences du temps* », Paris, Seuil, 2012, collection « *Points Histoire* », p. 29.

² Adorno, « *Théorie esthétique* », Cf Miliani, Hadj, « *Ecrire, raconter l'Histoire : un questionnement complexe* », dans Résolang, Hors série « *Dire, écrire, représenter, lire l'Histoire* », Novembre 2012, RUO, Algérie, p. 3.

Daoud se situe effectivement dans cette lignée d'auteurs préoccupés par l'Histoire dans leurs écrits et qui incorporent l'ingrédient historique dans le moule fictionnel. Comment procède-t-il ? Quel discours se met en place ? Et quels en sont les enjeux ?

Dans notre corpus d'étude, l'écriture de l'Histoire d'Algérie gravite autour d'un point focal, un point de transition crucial à savoir la guerre de Libération nationale et le passage d'une ère de servitude à une autre d'émancipation.

3.1 Le procédé de la dés-historicisation : un acte de rupture.

Nous avons pu remarquer au niveau de la 1^{ère} partie de l'analyse en cours que le recueil « *La Préface du nègre* » pourrait aisément être classé sous la rubrique « chroniques », car empreint d'une dimension historiographique nettement identifiée. Les divers textes incorporent l'Histoire comme référent à la fiction et adoptent une stratégie assez iconoclaste pour le représenter. Ils insèrent le factuel au sein de leur texture sauf qu'ils se placent en marge des normes en usage. Si chaque récit intègre l'Histoire, ce n'est point pour en célébrer les événements dans une perspective commémorative et encore moins pour glorifier le passé.

Il s'agit bien de dire l'impossibilité d'écrire ou de peindre l'Histoire du fait même que celle-ci est devenue un culte vénéré par le peuple indifférent à son présent, mais paradoxalement obsédé par l'hier qu'il a encore du mal à juguler.

Dans cette optique, Daoud ne témoigne pas de l'Histoire d'autrefois mais plutôt de l'Histoire en cours d'exécution, laquelle trouve ses racines dans un ailleurs colonial et postcolonial.

D'ailleurs, l'histoire en tant que référent absolu d'une nation, est rejetée et contestée. La mémoire plurielle est dévalorisée puisqu'elle privilégie le collectif au détriment de l'individuel. Il est d'évidence que l'histoire et la mémoire demeurent solidement liées car elles alimentent conjointement le corps social, forgent son patriotisme et renforcent son sens du nationalisme. Néanmoins, pour les algériens, l'Histoire d'hier est le fardeau d'Aujourd'hui, un poids lourd qu'ils traînent depuis leur libération.

C'est manifestement ce qui apparaît à la lecture de « *L'Ami d'Athènes* » où la dénonciation de l'histoire actuelle du peuple se fait via la représentation de l'image parabolique d'un coureur de fond essoufflé, en fuite, dont la finalité n'est autre que la délivrance tant escomptée. Le sujet-narrant affirme sur un ton révolté que :

« Les autres coureurs de fond couraient plus vite et moi je voyais devant moi les choses qui empêchent tout Algérien de courir avec ardeur dans le monde : lui-même, la certitude que cela ne sert à rien, l'évidence que ceux qui ont couru l'ont fait les premiers jours de l'Indépendance en 1962, (...). L'on pouvait posséder une chose rien qu'en la touchant le premier, accaparer une maison en s'y adossant avant les autres ou devenir l'homme le plus riche en courant plus vite que tous les autres... » (12-13)

Le peuple entier est rivé sur son unique Histoire, celle d'une guerre de révolution (1954) qui ne l'a pas délivré, celle d'une date 1962 qui ne l'a pas libéré. Ce peuple ayant remodelé sa mémoire à sa guise, n'en finit pas d'être hanté par elle. Alors, la seule échappatoire est de fuir cette impasse historique qui paralyse toute tentative d'écriture d'autres histoires.

Aucun effort n'est entrepris suite à l'indépendance : au lieu de s'atteler à labourer une terre péniblement récupérée, certains ont jeté leur dévolu sur les villas, les fermes, les terres, les immeubles sans souci. Les gens se sont alors accaparés les restes du colon sans aucune peine, au lieu de construire leur pays. Ils se sont ensuite chargés de confectionner un récit de guerre tissé de toute pièce tout en supprimant ce qui les dérange. L'écriture historique est ainsi devenue à la portée de tous dans ce pays.

Le 05 juillet 1962 est consacré comme référence absolue, date cruciale et point de repère vers lequel sont rattachés tous les événements ultérieurs survenus en Algérie. Aucun pas vers l'avenir ne saurait être entamé sans un retour presque obligatoire à cette date fatidique, comme si le passé exerçait son droit absolu sur le présent et le futur :

« Toutes les histoires de mon pays, même celles destinées aux enfants, ou celles qui expliquent les noms des villages par des sources d'eau ou celles des meurtres inexplicables, commencent par celle-ci curieusement, à la date du 05 Juillet 1962. » (13)

1962 est donc une date charnière qui marque la fin d'une ère de soumission et le début d'une nouvelle ère de rétablissement. Toutefois, selon le narrateur, cette date marque la chute de toute une nation dans un enfer mordant alors que le paradis était bien à sa portée. L'euphorie palpable de la libération a donné suite à une dysphorie cruelle. Le désenchantement règne en maître dans une société qui commence à s'interroger sur son passé.

Dès lors, les sentiments de malaise et de doute s'installent car les gens sont confrontés à des silences imposés et des zones d'ombre qui rendent l'histoire suspecte. C'est le rapport du peuple à sa mémoire collective qui se fait tumultueux :

« J'étais l'enfant d'un peuple pour qui la mémoire n'est pas une arrière-cour, un vieux coffre ou une racine comestible mais un mauvais animal muni d'une seule narine, un trou mouvant qui vous poursuit partout, à l'odeur de sueur, un poids dont on ne peut distinguer que le maigre porte-faix. Une mémoire sous la forme d'un véritable pays trompeur où rien ne pousse de ce qu'on pourrait cuire et manger... » (15-16)

Le narrateur continue plus loin :

« Il suffit de rien, d'un moment de distraction ou d'une intense réflexion sur quelques " pourquoi ?" pour que la mémoire tire le siphon, vous vide de vous-même, vous remplace par une pancarte cassée et vous transforme en spectateur de votre propre corps et de votre propre vie... » (16)

Le pays tourne en rond, voué à l'errance. Le lendemain est énigmatique et fait du passé un refuge rassurant aussi enjolivé ait-il été. Daoud explique dans une langue décapante l'impossibilité pour ce peuple mortifié par son passé, de se construire et d'édifier la nation.

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 dans le passé et enterre à jamais son présent. Miliani Hadj 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. »¹

C'est ainsi que la mémoire se voit peinte sous son mauvais jour, présentée de manière dépréciative, considérée non plus comme un héritage pluriel mais comme un « mauvais animal » ou comme un « poids » dont on ne distingue que le porte-faix.

¹ Miliani, Hadj, Op Cit, p. 6

Si à priori, « la mémoire est une reconstruction..., reconstruite en fonction du présent »¹, l'œuvre de Daoud procède, pour sa part, à une véritable dés-historicisation de la mémoire qui fait l'objet d'un démantèlement rude la réduisant à néant. Elle se retrouve désacralisée et reconsidérée en fonction des données qu'offre le présent. La stratégie adoptée freine et ébranle toute référencialité historique comme pour donner la priorité au discours frondeur de la désapprobation et de la révolte.

L'Histoire est perçue dans ses déroutes car évoluant à contre-courant. Le sujet –locuteur n'hésite pas, à cet effet, à proposer quelques consignes didactiques et moralisantes. Il emploie un langage violent à même de défigurer toute forme d'héroïsme historique. Il construit tout un paradigme de segments discursifs qui condamnent tout héritage mémoriel accusé d'être coupable des maux du présent.

La figure de l'anti- héros qui domine la fiction, est un être de l'écart, à la vie déchiqtée. En cela, nous pouvons dire que le meilleur profil que puisse choisir la fiction pour représenter un peuple aux prises avec son passé, est bien le héros de la marge, le rebelle et l'insurgé.

R. Mokhtari explique dans « *Le nouveau souffle du roman Algérien* »² que la production littéraire contemporaine tend à privilégier le profil de l'anti- héros à dessein d'entraver toute forme d'héroïsme épique. Selon lui, l'environnement fictionnel place au cœur de l'action un être anticonformiste qui se débat contre soi et contre les autres, suivant un trajet diégétique qui malmène tout projet héroïsant.

Il en est de même dans la nouvelle « *La Préface du nègre* » où Daoud s'attaque cette fois-ci aux faux combattants ou Moudjahidines, les falsificateurs de l'Histoire et de mémoire, les usurpateurs de mérite.

Le récit raconte le périple d'un nègre embauché par un ancien combattant de la guerre de révolution afin de retranscrire ses bravoures de guerrier libérateur. Faute d'être analphabète, c'est le scribe qui se charge de mettre noir sur blanc tous les propos du vieux. Sauf que le nègre n'est manifestement pas partisan de la version des faits du vieil homme, c'est pourquoi il décide de modifier son récit. Course effrénée au pouvoir, mémoire faussée et héros fictifs sont les jalons

¹ Liauzu, Claude, « *Entre histoire nostalgique de la colonisation et posture anticolonialiste : quelle critique historique de la colonisation ?* », dans ABECASSIS, Frédéric et al. (dirs.) « *La France et l'Algérie : leçons d'histoires* », Lyon, INRP, 2007, p. 160.

² Mokhtari, Rachid, « *Le Nouveau souffle du roman Algérien : essai sur la littérature des années 2000* », Alger : Chihab éditions. 2006.

du discours fondeur mené par le scribe en vue de procéder au démantèlement du référent historique comme mot d'ordre de toute une nation.

Le nègre est né après l'Indépendance, il est lettré et maîtrise la langue orale et écrite. Un faussé le distingue donc du vieillard ignorant qui ne se prive pas de lui rappeler que c'est grâce à son héroïsme aux dimensions mythologiques que celui-ci a pu apprendre à lire et à écrire. Ceci ne manque pas de gêner le nègre. Le vieux estime, de surcroît, que le jeune homme doit l'assister non parce qu'il est payé, mais parce qu'il lui a offert l'Indépendance de son pays. Le bonhomme est alors dans l'obligation de se soumettre aux volontés de l'ancien combattant et lui servir de « Nègre » :

« Le pire était qu'il estimait que je devais lui servir de Nègre non parce qu'il me payait mais parce que je devais payer une dette en quelque sorte, une dette à celui qui m'avait offert ce pays sur un plateau sans s'apercevoir qu'il en avait déjà mangé plus de la moitié. » (59-60)

Le vieux « déséquilibré par son fusil imaginaire qu'il n'arrivait pas à déposer alors que le pays était indépendant depuis des décennies », rêve d'un livre ultime, une sorte d'épopée exaltant ses exploits, peut-être une dernière vengeance sur l'ennemi de guerre qui l'avait contraint à prendre les armes et à se détourner de l'école. Cependant, le nègre change les dires du vieux et entame l'écriture de sa propre histoire. Le vieillard était fourbe et trompeur, son histoire était donc un mensonge tissé de toute pièce :

« Le héros était un menteur et elle (histoire) devait être publiée sous un nom de guerre ridicule. » (72)

« Son histoire sentait parfois le mensonge mais le livre que je prétendais écrire pour lui était encore plus faux. Encore plus infâme que cette petite misère de la vanité. » (77)

Le nègre veut ainsi réécrire l'histoire comme il l'entend dans un pays où l'écriture de l'Histoire est tout à fait possible car offerte à tous. C'est une manière pour lui d'assouvir une certaine vengeance à l'égard du vieux. En évoquant le récit épique du vieillard, le scribe raconte :

« Une seule histoire qui, bien qu'entamée dans des chants et des fusils, ne pouvait finir qu'ainsi, dans des bégaiements, comble de cette Indépendance qui lui avait donné la victoire mais pas les moyens de la raconter et qui me donnait les moyens d'écrire dans un pays où il ne se passait plus. » (59)

Le nègre critique sur un ton persifleur et véhément toute la génération de faux combattants qui se sont approprié les mérites d'autrui en ramenant tout à cette date du 05 juillet 1962 :

« C'est parce que nous nous sommes sacrifiés pour vous que vous pouvez aujourd'hui être fiers de pouvoir lire et écrire » répétait longuement sa génération à la mienne. » (60)

L'emploi du « nous » et du « vous » n'est pas anodin, il ne s'agit plus de parler du scribe ou du vieux comme deux uniques instances de l'action, mais plutôt de deux générations : une ancienne qui ne voulait point déposer les armes même après la fin de la guerre, et une nouvelle qui a tellement écouté les serments et les épopées des anciens guerriers qu'elle culpabilise, puisque sans eux, elle n'existerait peut être même pas. C'est précisément ce sentiment de culpabilité injuste qui pousse le nègre à se venger d'un héros de 72 ans acharné à tout prix à ne pas se faire oublier, comme « perché sur une montagne dont il ne voulait plus descendre » :

« Vous comprendrez alors pourquoi je devais jouer le pourrissement, attendre qu'il crève en montant trop haut dans son propre ciel, qu'il change d'avis ou raccourcisse son épopée pour en venir à l'essentiel : il avait fait la guerre et voulait que la Création s'arrête et le salut à chaque fois qu'elle le croisait. » (60)

Révolté, le scribe accuse le vieux et tous ses congénères héros d'une guerre qui n'était plus aujourd'hui d'aucune importance, d'avoir offert à la descendance un pays libre mais désœuvré et inutile. Il dénonce aussi cette possibilité que possède tout un chacun, moudjahid ou pas, de manipuler le passé national à sa guise, de l'occulter, de l'enjoliver ou de le falsifier :

« Je savais qu'il en rajoutait, il ne laissait plus, à ses anciens frères de combat, que la lessive, la préparation du couscous ou le ramassage des mauvaises herbes au maquis pendant que lui tenait tête à des bataillons de Français... » (60-61)

C'est ainsi que le « roublard guerrier » s'embarque dans des récits épiques aux proportions légendaires retraçant le parcours d'un combattant « mort sans le savoir depuis longtemps », et qui célébrait la victoire sur l'ennemi jour et nuit comme s'il avait été le seul à avoir fait la guerre. Un guerrier qui exhorte sans relâche la descendance à la reconnaissance de son sacrifice car sans lui, le pays serait peut-être encore entre les mains du colon. Le scribe en parle avec sarcasme :

« A cette épave, je devais servir de nègre, d'interlocuteur muet mais aussi de fils payé à l'heure, pour renouer une filiation perdue, servir à la mécanique de l'héritage, offrir la

plante de mes pieds à quelques corrections à la baguette d'olivier " pour mon bien ", et porter le poids lourd de la reconnaissance. » (63)

Le dialogue est alors rompu entre les deux générations, car le peuple ne croit plus en ses héros d'antan, il leur est hostile et les méprise du fait qu'ils ont perdu toute crédibilité à ses yeux.

Par ailleurs, les guerriers d'autrefois ne veulent point tourner la page du passé, se retirer de la scène nationale qu'ils se sont accaparée, et déposer enfin leurs fusils plus de cinquante ans après l'indépendance. Le vieil homme détraqué, à la mémoire embourbée, ne daigne laisser place à la jeune génération, il est alors vu comme un « vampire », une « araignée » qui se cramponne de force au pouvoir et n'accepte de descendre de son piédestal :

« Le vieux avait souvent, en me racontant son histoire, les allures d'un vampire, d'une araignée ou, mieux encore, d'un être humain complètement désossé. Je devenais la figure de son drame essentiel et l'image avec laquelle il surmontait sa castration, son impuissance ou la légendaire infécondité de toute sa génération...toute l'histoire de ce pays réduite à une immense mastication cosmique, alors que lui prenait les apparences d'un animal gigantesque, puant la laine, affolé. » (63)

Selon le nègre, cette vieille génération est impuissante car elle a perdu tous ses droits sur le présent qu'elle a elle-même anéanti en réduisant l'Histoire d'un pays à l'épisode d'une seule guerre. Cette génération est tel « un animal gigantesque » qui a tout ingurgité, dévoré et dévasté, et qui se sent à présent effrayé parce qu'il se rapproche progressivement du cercle funeste de la disparition définitive. Les acteurs de la révolution sont affolés à l'idée d'être destitués de leur trône et de s'éteindre vraiment, définitivement :

« Je le voyais tirant sur la laisse de sa propre tombe et sentais sa panique à l'idée de devoir mourir vraiment, absolument, pire qu'avec une balle : d'un simple coup de balai, ou de chiffons, entre deux meubles d'époque. » (63)

Ces hommes qui se veulent « immortels » paniquent à l'idée de disparaître des horizons, de tomber dans l'oubli ou d'être chassés par un peuple qui leur est totalement indifférent. Ces héros ont été les premiers à se servir après la libération : ils se sont emparés des biens abandonnés par le colon. Le vieillard s'est offert une belle et grande villa digne d'un paradis sur terre. Autant de faits qui attisent la rage du nègre, lequel développe une haine accablante à l'égard de cette

génération encore « vivante ». Il affirme qu'il est dans l'incapacité d'avancer ou agir en faveur de son pays car il est écrasé par ces gens-là :

« J'avais comme tous ceux de ma génération, détesté ces anciens combattants mais, jusqu'à une date récente, je ne savais pas qu'ils avaient une odeur qui leur collait à la peau : celle de la mort qu'ils avaient ratée. On se sent toujours trahir la moitié de ce peuple lorsqu'on fréquente ces gens-là. Pire encore, on se sent écrasé, incapable réduit à la figuration et, au final, et sale de l'intérieur comme une tombe. » (64)

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. Les jeunes se sentent inaptes, malhabiles, incompetents et rabaissés. Quels que soient leurs projets, ceux-ci n'égalent jamais les sacrifices des libérateurs d'autrefois. Comble du drame, c'est cette récente génération qui est menacée de mourir du fait qu'elle sombre jour après jour dans la détresse.

En outre, le sujet se révolte contre cette impossibilité de produire une œuvre ou un simple livre affranchi de la restitution de l'histoire de la guerre. Il est impossible d'écrire sans évoquer la guerre, la révolution, la patrie ou le patriotisme. Même l'écriture littéraire devait impérativement s'assujettir au principe fondateur de réécriture de l'histoire nationale et des épisodes de guerre :

« Je découvris qu'il était impossible d'écrire autre chose que cette histoire de guerre, et d'écrire contre elle. (...) Il était impossible d'écrire une simple histoire d'amour par exemple, ou une histoire de rencontre ou de pêche miraculeuse, sans déboucher, malgré soi, dans cette bibliothèque violente et terrible où l'on a ramassé quelques millions d'exemplaires d'un livre unique... » (68-69)

Alors, tous les livres produits racontent le combat des héros parvenus à se réapproprier une terre arrachée des mains de l'étranger. D'ailleurs, ces hommes, plus tard, détenteurs du pouvoir, ont soigneusement veillé à conserver l'unique version des faits, n'hésitant pas à éliminer tout ce qui se mettait en travers de leur ascension. Toute menace était ainsi écartée :

« D'après ceux qui l'ont vécue, la Révolution a choisi très tôt d'assassiner tous ceux qui pouvaient, un jour ou l'autre, mettre en péril l'unique version des faits, récolter des témoignages divergents ou écrire des livres qui dédaignaient la guerre. » (69)

Le vieux et toute sa génération sont assimilés à une « armée carnivore » qui est capable de « manger ses propres médailles », ce qui dénote indéniablement l'avidité malade qui caractérise cette meute de guerriers en quête de prestige ininterrompu dans un présent qui ne leur appartient plus. La société actuelle est lassée de vivre dans l'ombre de ceux-là, dans le passé qui peine à s'achever. Dès lors, les frustrations se multiplient et génèrent un malaise profond :

« Ce pays souffrait non pas d'un manque de nourriture et d'espoir, mais d'un mal encore plus terrible et qui pouvait conduire à la construction de pyramides ou à la perpétration de massacres : le désœuvrement. Il me semble que l'ancien Colon aurait dû nous laisser...un simple cessez-le-feu capable de nous maintenir à l'intérieur de la seule véritable aventure que nous ayons vécue : la guerre. » (73)

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 ». Le constat est frustrant : le pays a bel et bien chassé le colon mais quelle en est l'utilité ? Il a récupéré sa terre, ses dus, son honneur et son drapeau, et ne fait depuis que commémorer à l'infini ce passé sans penser au présent. Son indépendance se résume à la nonchalance.

Selon le narrateur, le pays aurait dû rester sous l'emprise du Colon qui l'aurait maintenu dans une situation de dépendance perpétrant à jamais une guerre considérée comme l'unique réel événement vécu. Cela ne va pas sans révéler les dérives d'une transition devenue un calvaire pour un peuple vivant un désenchantement atroce :

«Enfant de l'indépendance, je suis né au plus fort de ce désœuvrement, c'est-à-dire au moment où s'épuisèrent toutes les raisons, les artifices (...). Le pays n'avait vécu qu'une seule histoire de guerre et depuis, ne cessait d'y explorer son propre reflet au point de refuser la guérison qu'avaient connue d'autres peuples. Ce désœuvrement était une fatalité.» (74)

Le corps social aussi puissant ait-il été un jour, se fracture et se vide de son essence. Le peuple Arabe est vu par le sujet comme une race qui confond ses rêves et ses peurs. Lorsqu'elle regarde autour d'elle, elle ne voit que des obstacles. La bravoure et la force lui manquent tout autant que la raison et le bon sens. En revanche, la race des Occidentaux perçoit le monde comme un mystère à déchiffrer, elle ne craint pas d'explorer ce qui l'entoure afin de parvenir à ses fins. Ses objectifs, elle les réalise à force de recherche et de ténacité faisant preuve de persévérance et de

performance. Ce qui n'est pas le cas de l'Arabe pour qui, posséder une terre était largement suffisant :

« Contrairement à ceux d'en face, une étions une race cantonnée, à l'intérieur de sa propre terre, percevant la mer comme un obstacle non comme la moitié de notre propre éternité, et tournant, en plus, le dos au désert, avec un mépris invraisemblable. » (74-75)

Le narrateur poursuit son discours railleur pour s'attaquer à la situation financière de cette génération de guerriers qu'il qualifie sarcastiquement de « génération-fantôme ». Ces hommes préfèrent mener une vie d'aisance et de privilèges, prolongée sans relâche, que de laisser la place aux nouveau-nés. Ils refusent de s'éclipser du devant de la scène, saisissent des sommes exorbitantes et vivent aisément grâce à leur situation de rentiers percevant les redevances précieuses d'un sacrifice interminable. :

« La règle qui voulait que les héros ne vieillissent pas mais meurent jeunes n'était presque jamais respectée. Les nôtres finissent toujours avec une odeur de moisi, gâchent leur propre musique et s'attardent en guides inutiles aux portes du passé. (...) Au lieu de faire comme dans les tragédies, refuser de vieillir, exploser dans des feux d'artifices, nos héros ont souvent choisi de vivre en rentiers. » (77)

Bref, le narrateur en vient à souhaiter la mort à ces figures qui se maintiennent debout d'un bras de fer désossé et engouffrent le pays dans la tourmente :

« Ce pays aurait peut-être pu devenir un vrai pays si ces gens-là étaient tous morts le dernier jour de la guerre pour laisser la terre aux nouveaux-nés. On aurait peut-être pu commencer vraiment à vivre le premier jour de liberté dans une sorte de Création entamée vraiment à la première page. » (78)

Sans eux, la nation aurait peut-être pu jouir d'un meilleur essor et vivre une liberté profonde avec l'opportunité importante d'écrire sa propre histoire dans un monde confronté aux impératifs du changement.

Le récit se termine sur un dire dénotant l'amertume et le désespoir du personnage-locuteur. Ce dernier évoque l'Histoire du pays en termes de « livre » ouvert partout et tout le temps en ce sens où l'épisode de la guerre est considéré comme omniprésent et omnipotent car possédant le plein pouvoir sur l'actualité. En somme, tout se ramène à l'Histoire de la libération et à ses acteurs. Aucun espoir n'est perceptible pour cette société rongée de l'intérieur :

« Le livre...vous pouvez le lire n'importe où dans ce pays. Personne n'y échappe. Des millions d'exemplaires pourrissent au soleil, dans les cafés, dans les écoles. Il suffit de se pencher ou de suivre l'odeur des grosses moisissures pour en retrouver des pages. (...) Le livre est partout comme un Dieu ou un cercle géant qui avale tous les autres livres et les réduit à des dialogues, des ponctuations ou des têtes de chapitres bégayants. » (80)

Pour conclure, 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 dés-historicisation qui fait échec aux projets conventionnels de représentation historique dans la mesure où il opère la déconstruction de toute référencialité : les faits font l'objet d'une déréalisation qui incite à reconsidérer le phénomène historique. François Hartog déclare à cet égard :

« Mémoire, patrimoine, commémoration, identité, ces maîtres mots de notre contemporain ont instauré, pour ainsi dire, un tête-à-tête entre passé et présent. Il y a un passé qui ne passe pas et un futur fermé. »¹

C'est ainsi que la position littéraire de Daoud s'établit dans la distanciation par rapport au « récit épique »² partagé par la tradition et qui se concentre sur le passé historique d'une nation. Le projet de l'auteur n'est point préoccupé par la glorification du passé via une parole unanimiste. Il incarne une voix qui s'élève contre toute idéologie dominante qui a surélevé la mémoire au rang de culte national.³

A présent, nous proposons de situer l'œuvre de Daoud sur la scène littéraire d'écrivains qui s'intéressent à l'Histoire de la guerre et à la situation postcoloniale.

3.2 L'écriture de l'Histoire de la guerre : une mémoire en débat.

¹ Hartog, François, « Historicité/régime d'historicité » dans Delacroix Christian et al. (dir.). *Historiographies. Concepts et débats*, vol. II, Paris, Gallimard, (coll. Folio histoire), 2010, p. 770.

² Mikhaïl Bakhtine parle des récits épiques qui mettent en scène des héros bravant tous les obstacles pour combattre l'ennemi colonisateur. Ces textes retracent les exploits guerriers d'une nation, d'un peuple : « Le monde du récit épique, c'est le passé héroïque national, le monde des « commencements » et des « sommets » de l'histoire nationale. » dans « Esthétique et théorie du roman », Gallimard, coll. Tel, 1978, p. 449.

³ J. Déjeux écrit à ce propos : « L'on verse dans l'exploitation abusive de l'héroïsme guerrier. » dans « Bibliographie méthodique et critique de la littérature Algérienne de langue française », 1945-1977, SNED, Alger, 1979, p. 82.

Il faut dire que le texte littéraire algérien s'est attelé d'abord à l'écriture de la guerre de libération d'où l'avènement d'une littérature de combat, militante car marquée du sceau de l'engagement. Nous songeons à M. Dib (« *L'Incendie* », 1954) ou encore Kateb Yacine (« *Nedjma* », 1956). Le projet littéraire de l'époque était empreint de préoccupations nationalistes, ce qui délogeait quelque part la dimension fictionnelle de la littérature en arrière plan.

Après 1962, une écriture du témoignage fait son apparition avec une seule préoccupation, celle de conserver la mémoire plurielle de la guerre. Dans cette ère postcoloniale, nombre d'écrivains sont absorbés par l'histoire nationale qu'il s'empresse de retranscrire dans leurs écrits :

« Ainsi, pendant les premières années de l'indépendance et parallèlement à la poursuite d'une interrogation fiévreuse et fascinante sur le sens profond d'un itinéraire collectif, un thème va naturellement s'imposer de manière quasi-exclusive : la glorification de la lutte armée et des sacrifices consentis par le peuple tout entier. »¹

Les personnages de ces récits sont présentés comme étant exemplaires car reflétant un attachement presque sanguinaire à la patrie défendue avec témérité. Sauf que cette littérature épique n'a pas fait l'unanimité et a suscité beaucoup de controverses qui remettent en question l'inscription de la mémoire dans la fiction.

Parmi les détracteurs de ce type de littérature, nous citons J. Déjeux qui tient d'ailleurs un discours assez acerbe à l'encontre de cette tendance scripturaire jugée banale car basée sur un mimétisme aveugle et des techniques obsolètes :

« Publication de recueils de poèmes dépassés, littérature conformiste, inodore, sans saveur, avec des formes consacrées, des poncifs officialisés, le vocabulaire reçu. Tous se situent dans ce courant littéraire aseptisé, au bon héros positif et sans conflits ; les prix officiels tendent à faire glorifier sans cesse le passé d'une répétition peu révolutionnaire. »

2

Déjeux dénonce donc cette littérature de combat épuisée, figée, à mille lieux d'un renouvellement des formes ou de la thématique. Il s'agit du même discours idéologique et du même modèle esthétique qui régissent toute une écriture quasi stagnante. D'où cette impression

¹ Yelles, C. M., « *Tradition orale et littérature nationale, contribution à un débat critique, colloque national sur la littérature et la poésie algériennes* », OPU, 1982, p. 27.

² Déjeux, J. Op. Cit. p. 78.

de fadeur qui se traduit de telles productions stylistiquement sclérosées et dont l'imaginaire est comme éteint.

C'est dans cette perspective révolutionnaire et novatrice que s'inscrit l'œuvre de Daoud. Sa thèse littéraire réfute l'exaltation excessive du passé, c'est pourquoi ses écrits sont traversés par un contre-discours corrosif, aux formes déviantes. Son écriture suit une dynamique moderniste d'opposition qui se veut rebelle « *en exhibant un signifiant problématique, dans son existence même séductrice et violente à la fois.* »¹

Daoud prône la rupture avec les modèles narratifs hérités et donne à lire un signifiant non conforme au type. Son écriture évolue dans la marginalité et s'affiche comme un cas isolé. En mettant au cœur du débat la question de l'historicité, l'auteur s'ancre dans la pensée contemporaine qui marque la fin de la vision totalisante de l'Histoire, ce qu'Antoine Compagnon nomme « le renoncement à l'illusion historique ».

L'œuvre de Daoud porte, ancrées en elle, les valeurs d'émancipation de l'Histoire et de la mémoire. Son choix se tourne vers le progrès via le renouvellement de l'imaginaire et de ses formes. Maîtrisé par une esthétique innovante qui réfute les modèles légués, le récit s'érige à l'intersection de la fiction et du témoignage. Bref, Daoud opère avec brutalité le procès de l'Histoire dans ses écrits littéraires.

3.3 L'imminence de la reconstruction à l'ère de la Modernité :

Après la construction du discours dénonciateur visant tout un peuple en proie à ses dérivés à l'origine de son malaise social, l'œuvre s'attache à rendre compte des répercussions de ces dysfonctionnements sociaux qui portent atteinte à toute possibilité de reconstruction moderniste. Nous avons pu constater, au préalable, que l'écriture de Daoud invoque une lecture décapante de l'Histoire qui déroge à l'instance idéologique dominante ; la mémoire se prête au débat pour être, à posteriori, délogée de son enseigne et réprimée.

Selon M. Lacheraf, la société est contrainte actuellement de se bâtir à nouveau en temps moderne, et non pas de ressasser à l'infini l'histoire d'un héroïsme dépassé. Pour le théoricien, l'écriture ne doit pas s'exalter dans la remémoration épique d'un passé glorieux. Lacheraf s'élève contre ce type de littérature « sur commande », commémorative qui ne fait que refléter

¹ Bonn, Charles, « *Littérature maghrébine francophone et théorie postcoloniale* », article consulté in : www.fabula.com. Vu le 14 mars 2013.

un « nationalisme anachronique » lequel détourne le peuple des préoccupations réelles et importantes du moment.

La société peinte par Daoud, est encore obnubilée par le combat d'hier et s'éloigne dangereusement du combat prioritaire d'aujourd'hui, puisque la Modernité est encore en suspens dans cette population d' « épopées » :

« Quand on invite nos écrivains à parler de la révolution populaire..., c'est cet héroïsme que l'on propose à leur verve exaltée et sur commande. Or cette veine à exploiter, toutes affaires cessantes, bien après la guerre de libération, perpétue un nationalisme anachronique et détourne les gens des réalités nouvelles et du combat nécessaire en vue de transformer la société sur des bases concrètes, en dehors des mythes inhibiteurs et des " épopées " ... »¹

C'est dans un tel espace difforme aux valeurs antagoniques, que doit s'accomplir une prise de conscience abrupte, mais nécessaire pour des gens anéantis, aseptisés par la répétition d'un « passé peu révolutionnaire ». D'après Lacheraf, l'écrivain en tant qu'être social se doit d'éclairer les esprits et d'éveiller son peuple. Son écriture est censée être « conformiste » aux impératifs de l'actualité, à savoir le redressement du présent et de l'avenir dans une ère moderne en effervescence. Le projet moderne se caractérise par « le culte du nouveau et de l'originalité » en prônant l'idée de rupture. Il s'agit alors pour la société postcoloniale de se rétablir suite au départ du colon et de se constituer à nouveau, sur de nouvelles bases.

Confronté à la nécessité de l'innovation, l'écrivain est amené à considérer les éventuels possibles narratifs d'où l'émergence d'un mouvement de renouvellement en littérature. La production littéraire de l'après colonialisme met en branle le modèle narratif classique forgé par l'occident comme référence absolue, et déploie tout un éventail de procédés situés dans l'écart. Elle joue sur la subversion et la déstructuration des codes en privilégiant le démantèlement délibéré et la prospection de nouveaux horizons d'expression.

La sphère littéraire algérienne contemporaine est enrichie de productions littéraires situées dans la marge et la violation des codes narratifs et génériques normalisés. C'est précisément dans cette sphère littéraire « hors piste » que s'inscrit l'écriture de Daoud du fait qu'elle s'affranchit explicitement du « déjà-là » en faisant violence aux normes. La rupture semble être la clé de

¹ Lacheraf, Mustapha, « *Ecrits Didactiques sur la culture, l'Histoire et la société* », Alger : Entreprise Algérienne de presse, 1988, p. 44

voûte d'une entreprise scripturale qui tente d'accéder à la modernité, à l'inédit. Le déséquilibre et la démesure narratifs semblent être les étapes nécessaires d'une remise en question destinée à asseoir une littérature transformée.

Ce premier chapitre a permis de déconstruire l'esthétique discursive en profondeur et d'examiner les structures développées. Celle-ci s'inscrit manifestement dans une isotopie de la marge et convoque nombre de techniques transgressives pour s'asseoir en contexte fictionnel. Dans ce contexte, la dénonciation comme acte de rupture, semble s'ériger comme la stratégie prisée par l'œuvre pour véhiculer une parole révoltée.

Les récits brossent le portrait de sujets indécidables et en retracent le parcours tourmenté. L'acte de parole est empreint de violence et traduit l'image d'un être fictif dispersé au Moi divisé. Le discours du personnage reflète un chaos psychique et existentiel : l'individu est immergé dans une intériorité étriquée, sa conscience est comme défigurée. Sa parole semble pulvérisée car elle projette dans le tissu discursif, les fragments épars d'une intimité disloquée. Il faut dire que ce mal être rude et pénible est la résultante directe d'une situation sociale critique : le sujet se place à l'écart d'une société dénigrée car saccagée et embourbée dans ses incohérences. L'image qui en est donnée, est celle d'un peuple rétrograde, désœuvré, sombrant dans l'inertie et la nonchalance, davantage préoccupé par des nullités que par le redressement. La précarité et la débauche l'entraînent vers la déliquescence assurée. C'est comme si après cette date fatidique du 5 juillet 62, les gens s'étaient arrêtés de vivre et s'étaient engouffrés dans un sommeil profond.

Pour exprimer ce malaise social soutenu, l'auteur emploie le verbe dur et la formule ardente car il est question de peindre un univers peu normatif, en déstructuration. Chaque texte s'ouvre alors à un contre-discours habitant l'univers fictionnel et se corrélant étroitement à un autre discours de type didactique voué à transmettre un enseignement.

Pour l'énonciateur des faits, la crise sociale est loin d'être récente car elle remonte à l'Histoire de la guerre de Révolution et de Libération nationale. Les multiples scissions et carences survenues sont l'écho d'une transition mal gérée d'une société soumise et opprimée vers une autre délivrée et indépendante. Ce qui a donné lieu au vide et au chaos. Le processus discursif insurrectionnel développe une relation logique de cause à effet ou de cause à conséquence. Il avance les causes des dysfonctionnements du pays, puis dépeint les retombées sur la société.

Dans cette optique, le référent historique est destitué de son trône où il était considéré comme culte absolu et valeur indétronable. Pour Daoud, il est impossible d'écrire de nouvelles histoires

tant que l'Histoire de la guerre restera ancrée dans le présent qu'elle étouffe de son poids inextricable.

Parallèlement à l'imbrication de l'Histoire dans la fiction, l'œuvre de Daoud incorpore d'autres segments de nature variée, appartenant à d'autres domaines. Ceux-là s'infiltrèrent dans la texture déjà désarticulée et la fragmentent davantage. Leur émergence n'est pas normative et participe à l'exercice d'une activité discursive en agitation.

Quels sont ces procédés ? Quelle en est la fonctionnalité en contexte fictionnel ?

Chapitre 2 : *Texte(s) et intertexte(s).*

Mallarmé écrivait autrefois : « *Plus ou moins tous les livres contiennent la fusion de quelque redite comptée.* »¹ Ainsi, toute littérature se veut-elle ouverte, décloisonnée et intertextuelle, elle s'écrit avec le souvenir de ce qu'elle est. Elle l'exprime en déployant des procédés de reprises et de réécritures.

L'intertextualité se présente comme la mémoire de la littérature. « *Ecrire, c'est donc réécrire.* »² La littérature s'inspire de la littérature comme exemple et modèle, les textes s'entrecroisent à l'intérieur de cette bibliothèque immense qu'est la littérature.³ C'est en ce sens que l'intertextualité ne se donne plus à voir comme une simple technique scripturaire mais plutôt en tant que caractérisation prééminente de l'univers littéraire.

D'ailleurs, lors d'une interview, Daoud avoue son penchant pour l'écriture intertextuelle qui se configure dans la réminiscence, l'allusion ou la reprise. La littérature représente à ses yeux une vaste et riche bibliothèque dont il ne cesse de puiser sources et inspirations :

« *Je suis l'enfant d'une bibliothèque désordonnée.* »⁴

En effet, Daoud travaille son œuvre dans la pluralité et dans le métissage. Il n'hésite pas à intégrer des textes externes ou étrangers à la fiction. Cette hybridité subvertit le fictionnel par l'intrusion de segments qui lui sont hétérogènes, le texte s'ouvre alors au hors-texte et dialogue avec des domaines variés. Autrement dit, Daoud démontre qu'il n'y a pas d'écriture blanche ou de « degré zéro de l'écriture ». C'est bien une parole multiple, disséminée et éclatée qui prolifère dans ce type de fiction, portée par un mouvement de dialogisme qui fonde son hétérogénéité irréductible.

Notre but à ce stade de l'analyse, est de scruter les différentes voix qui émergent en contexte diégétique et s'y combinent dans un rapport polyphonique. Ces paroles là sont le fait de discours pluriels qui s'incrument au sein de la matrice textuelle, se greffent au dire des personnages et pulvérisent l'univocité de l'œuvre.

Rappelons que Daoud se pose lui-même comme écrivain de la transgression, il fait entendre sa voix sur la scène littéraire moderne en heurtant les esprits les plus stéréotypés. Pour lui, l'infraction, le déséquilibre et l'excès sont les armes indispensables d'une remise en question de

¹ Mallarmé, Stéphane, « *La Renaissance artistique et littéraire* », GF Flammarion, 1874, p. 46.

² Samoyault, Tiphaine, « *L'Intertextualité, mémoire de la littérature* », Nathan, Paris, 2001.

³ Michel Schneider écrit dans « *Voleurs de mots* » : « *Chaque livre est l'écho de ceux qui l'anticipèrent ou le présage de ceux qui le répéteront.* », Gallimard, Paris, 1985, p. 81.

⁴ Daoud, Kamel, entretien pour « France culture », le 29 janvier 2015.

l'acte d'écriture. Sa production s'élabore dans l'opposition et ne manque pas de déranger, de contrarier du fait que son unique objectif est bien de promouvoir la liberté totale en matière de création :

« J'aime lire dans le sens contraire de ce qui m'est imposé. J'aime ce côté de digression, de liberté, d'infraction dans l'acte de lire, j'aimerais bien le restituer dans l'acte d'écrire. »¹

L'auteur se maintient donc dans une position d'écart vis-à-vis du discours codifié qu'il désapprouve. Il opte pour une écriture du débordement et opère une révolte esthétique par le truchement de la parole pulvérisée. Il serait utile de préciser que la typologie et la nature des discours convoqués, relèvent à la fois du domaine littéraire et d'autres domaines divers qui vont de la chanson au film en passant par le mythe. C'est pourquoi nous organisons notre analyse autour des axes d'étude suivants :

1. L'intertexte de l'oralité : une entorse à la norme.
2. L'intertexte sacré : vers une dimension mystique de l'écriture.
3. Littérature en mémoire / littérature en miroir.

Il nous semble intéressant d'explorer de plus près la notion d'intertextualité (dialogisme) qui représente un concept clé dans notre analyse, afin de réussir au mieux à en exploiter les procédés en usage dans l'œuvre de Daoud. Pour ce faire, nous ouvrons une parenthèse théorique pour débattre de la question de l'intertextualité, de son origine, de son évolution littéraire au fil du temps et des rapports solides qu'elle entretient avec l'entreprise scripturaire.

Aperçu historique sur le concept de dialogisme et d'intertextualité :

La notion d'intertextualité au sens propre du terme, est apparue vers la fin des années 60 sous l'initiative du groupe « Tel Quel ». Julia Kristeva considère l'intertextualité comme une « interaction textuelle » dans la mesure où le texte littéraire se construit par la transformation et la combinaison de différents textes antérieurs.

Le Petit Robert définit le phénomène intertextuel comme suit :

¹ Daoud, Kamel, Op Cit.

« L'ensemble des relations existant entre un texte (notamment littéraire) et un ou plusieurs autres avec lesquels le lecteur établit des rapprochements. »¹

Selon le Dictionnaire Littéraire du XX^{ème} siècle, l'intertextualité est une théorie qui conçoit le fait littéraire comme l'espace privilégié d'une intégration / installation d'autres textes, ce qui fonde la polyphonie de l'œuvre en raison même de cette pluralité de voix qui s'y enchevêtrent.

Comme dit plus haut, c'est J. Kristeva qui forge et introduit officiellement le terme d'intertextualité dans deux articles parus dans la revue « Tel Quel », et repris ensuite dans son ouvrage « Séméiotiké : recherches pour une sémanalyse » où elle le définit comme : « *Le croisement dans un texte d'énoncés pris à d'autres textes.* »²

Mais c'est à partir de l'étude des travaux du théoricien russe Mikhaïl Bakhtine que Kristeva produit la notion et en précise la signification :

« Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. »³

Association, processus, transfert, reprise, transposition, le mot « intertextualité » se charge de multiples significations représentatives du mouvement dynamique de la langue. De plus, dans tout texte, le mot installe un dialogue avec d'autres textes d'où l'apparition de la notion de dialogisme. M. Bakhtine a été le premier à avancer le concept de dialogisme pour théoriser l'idée qu'un énoncé est une réponse à d'autres énoncés, qui recèle en lui les empreintes d'un dialogue entre deux individus, entre deux interlocuteurs. D'après les travaux de Bakhtine traduits par Tzvetan Todorov :

« Il n'est pas, et c'est essentiel, d'énoncé sans relation aux autres énoncés... ; au niveau le plus élémentaire, est intertextuel tout rapport entre deux énoncés. Deux œuvres verbales, deux énoncés, juxtaposés l'un à l'autre, entrent dans une espèce particulière de relations sémantiques, que nous appellerons dialogiques. »⁴

Selon la théorie de Bakhtine, le dialogisme permet de démontrer d'une part, que le texte littéraire s'édifie sur la base d'un dialogue entre différents niveaux de langue, et d'autre part, qu'il n'est pas porteur d'un message unique, mais développe au contraire une multitude de points

¹ Le Nouveau Petit Robert, 1994, p. 1200.

² Kristeva, Julia, « Séméiotiké : recherches pour une sémanalyse », Seuil, 1969, p. 115.

³ Ibid, p. 145.

⁴ Todorov, Tzvetan, « Mikhaïl Bakhtine et le principe dialogique », Seuil, Paris, 1981, p. 95-96.

de vue. Les productions littéraires instaurent généralement un échange constant entre la littérature et sa propre mémoire.

Plus tard, R. Barthes et M. Riffaterre s'intéressent de près au concept d'intertextualité perçu comme une résultante pertinente de l'activité de lecture littéraire. Barthes relie le phénomène en question aux usages de la lecture en ce sens où la mémoire du lecteur se met en marche une fois éclairée par un mot, une formule, une phrase déjà lue quelque part :

« L'intertexte n'est pas une " autorité " ; simplement un souvenir circulaire ; l'impossibilité de vivre hors du texte infini... Le livre fait le sens, le sens fait la vie. »¹

Avec la réflexion théorique de Riffaterre, l'intertextualité se place principalement du côté de la réception critique. Elle est vue comme un effet de lecture où l'intertexte devient l'objet à détecter dans l'absolu et non un simple souvenir de lecture. En effet, l'intertexte est considéré comme le *« phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire. »²*

L'objet intertextuel oriente donc l'interprétation du texte et s'avère un élément pertinent quant à l'accès au sens profond de l'œuvre. L'intertexte désigne donc toute indication, toute empreinte perçue par le récepteur. C'est dans cette perspective que la critique aborde l'entreprise intertextuelle dans son champ d'application littéraire :

« L'intertextualité est la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première. »³

Bref, le lecteur est sommé de continuer l'œuvre produite et de repérer via son savoir mnésique les rapports qu'elle entretient implicitement ou explicitement avec d'autres écrits. La mémoire joue un rôle majeur dans cette opération de décryptage ou la simple réminiscence ou l'allusion plus ou moins intelligible deviennent des paramètres dignes d'intérêt lors de toute lecture.

C'est dans une optique quelque peu différente que Genette élabore sa conception de la notion. Pour le théoricien, l'intertextualité est un phénomène qui intervient dans un réseau fort large de relations transtextuelles. La transtextualité⁴ regroupe cinq sortes de relations : l'architextualité qui renvoie à la catégorisation générique du texte. La paratextualité détermine le rapport étroit

¹ Barthes, Roland, *« Le Plaisir du texte »*, Seuil, 1973, p. 59.

² Riffaterre, Michael, *« L'Intertexte inconnu »*, *Littérature* n° 41, 1981, p. 5.

³ Riffaterre, Michael, *« La Trace de l'intertexte »*, *La Pensée* n°215, Octobre 1980, p. 57.

⁴ La transtextualité est *« tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète avec d'autres textes. »*, dans *« Palimpsestes : La Littérature au second degré »*, Gérard Genette, Seuil, Paris, 1982, p. 6.

entre un texte et son appareil paratextuel (titre, sous-titre, illustration, couverture, etc.). La métatextualité s'affiche comme la relation de commentaire critique qui associe un texte à un autre dont il parle. L'hypertextualité donne à voir un rapport de dérivation unissant un texte B (l'hypertexte) à un texte A (l'hypotexte). Quant à l'intertextualité, elle est vue comme :

« Une relation de coprésence entre deux textes ou plusieurs textes, c'est-à-dire par la présence effective d'un texte dans un autre. »¹

L'identification de l'intertexte témoigne du processus « écriture / lecture », puisqu'il tisse un lien étroit entre ces deux volets de la littérature. Au point de vue de l'élaboration, le destinataire peut se réapproprier l'intertexte en le citant tel quel ou en l'intégrant à son dire avec quelques modifications de rigueur.

Compte tenu de tous ces préliminaires théoriques, nous tentons à présent de décrypter l'œuvre de Daoud via l'identification des divers intertextes, leur agencement et les effets produits par la dynamique intertextuelle. Avant d'entamer la lecture de l'intertexte de l'oralité dans le corpus, il nous faut répondre à quelques questions fondamentales pour la suite de l'étude :

Quels sont les marques spécifiques du discours de l'oralité ? Quels rapports entretient l'oralité avec l'écrit ?

1. L'intertexte de l'oralité : une entorse à la norme.

Il s'agit de décoder, à ce niveau de l'analyse, la manière dont l'œuvre traitée inscrit l'oralité en filigrane de sa composante scripturaire, en provoquant un éclectisme important du point de vue des formes discursives convoquées.

1.1 La spécificité de la littérature orale :

La littérature orale² est une catégorie qui suggère dès le départ quelques contradictions : écrit / oral, ou culture savante / culture profane. Ces oppositions ont amené Paul Sébillot à forger, le premier, cette formule en 1881, « littérature orale » pour désigner l'ensemble de tout ce qui a été dit, transmis oralement, doté d'une dimension esthétique et ayant pour objet la société sous toutes ses facettes.

¹ Genette. Ibid. p. 8.

²Pour P. Zumthor, la littérature orale renvoie à « toute espèce d'énoncés métaphoriques ou fictionnels, dépassant la portée d'un dialogue entre individus. »² dans « Introduction à la poésie orale », Paris : Seuil, 1983, p. 45.

Geneviève Calame-Griaule la définit comme suit : « *La littérature orale est la partie de la tradition qui est mise en forme selon un code propre à chaque société et à chaque langue, en référence à un fonds culturel.* »¹

Le patrimoine oral représente ainsi une source inépuisable de savoir concernant les valeurs sociales et culturelles d'un peuple et les comportements individuels. Pour E. Belinga :

«*On peut définir la littérature orale comme, d'une part, l'usage esthétique du langage non écrit et d'autre part, l'ensemble des connaissances et les activités qui s'y rapportent.* »²

Ces définitions ont l'avantage de démontrer que le champ de la littérature orale recouvre des productions diverses et variées, anonymes, transmises verbalement, qui divergent au niveau de la forme mais concordent plus ou moins au niveau du fond. En effet, mythe, épopée, fable, légende, conte, parabole, proverbes et dictons, devinettes et énigmes, etc., représentent autant de formes qui se ressemblent fortement dans leur contenu. Les frontières entre ces genres sont poreuses puisqu'ils s'interpénètrent souvent, s'entremêlent les uns aux autres du fait même qu'ils s'alimentent à partir d'une même source thématique.

De plus, dans « *La violence du texte* », Marc Gontard affirme que l'importance accordée par la littérature maghrébine d'expression française au référent oral, tient du projet scripturaire visant la désaliénation et la défense du patrimoine culturel. Le recours à l'oralité devient donc une stratégie dont le dessein est de conférer un cachet d'authenticité et de spécificité aux créations littéraires maghrébines. Convoquer l'oralité dans sa fiction n'est autre qu'une manière de se recentrer sur son imaginaire et son terroir culturel tout en exploitant des techniques d'ailleurs et des codes étrangers.

C'est en ce sens que s'élabore l'œuvre de Daoud, c'est-à-dire dans l'enchevêtrement des discours où se détecte la présence d'une parole multiple agencée comme le creuset d'histoires individuelles et collectives.

Mais, quelle interprétation pouvons-nous faire de l'infiltration du discours oral dans le contexte fictionnel ? L'inscription du référent oral fonctionne-t-elle comme un procédé esthétique

¹ Calame-Griaule, Geneviève, « *Littérature Orale* », art, In « *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie* », Pierre Bonte et Michel Izard, Paris : P.U.F, 1991, P. 425.

² Belinga, Eno S. M, « *Comprendre la littérature orale Africaine* », édité dans « *Les Classiques Africains* ».

créatif ? Ou, à contrario, marque-t-elle une transgression de la norme car chargée d'estamper la construction textuelle ?

Notre démarche consiste à interroger les fonctionnalités du code oral qui submerge l'espace scripturaire chez Daoud.

1.2 Voix d'Ici et voix d'Ailleurs :

« *La Fable du nain* » est liée par de fortes relations avec le domaine de l'oralité. L'univers fictionnel est infiltré par des voix externes et est marqué par l'intrusion de figures de la langue maternelle, langue d'oralité. Il est le lieu où s'entrecroisent : conte – légende - mythe – fable – proverbe – énigme - parabole, etc., où cohabitent le discours littéraire et le discours périphérique. Bref, tout un montage / collage de fragments issus de l'oralité.

De multiples expressions prolifèrent dans le texte et qui relèvent du code oral, du type : « *comme on le dit* » (81), « *ne dit-on pas* » (16), « *on dit aussi* » (17), « *comme l'on dit* » (47 et 69), « *nos ancêtres ont dit que...* » (16)

Lorsque le personnage évoque ses confrontations avec le Nain persifleur, il décrit ses stratagèmes de résistance : « *J'avais une technique pour cela, celle du spectateur **qui ne marche pas.*** » (78) L'expression en gras est une formule populaire, familière pour dire : rétif ou insoumis.

Au surplus, il ne faudrait pas omettre que l'oralité s'inscrit dans le texte dès le titre « *La Fable du nain* ». Une fable relève du patrimoine oral maghrébin. Le texte comme étant une fable, se place directement sous le signe de la littérature orale dans sa forme narrative, et invoque par là même les autres formes orales de la tradition.

Cette dimension orale apparaît au plan des structures syntaxiques et de la ponctuation. L'écrit semble orienté vers une sorte d'oralité immédiate. Les phrases paraissent hachées, décousues en raison de l'absence de coordination. Les arrêts fréquents, les suspensions se répercutent au niveau de la typographie par des coupures multiples. Les fissures qui émaillent chaque phrase sont le résultat d'une verbalisation immédiate où l'oral l'emporte sur l'écrit. Voici quelques exemples qui l'illustrent :

« Il était plus petit que je le pensais. Muet et concentré sur la pointe de ses pieds. J'ai alors retenu mon souffle pour que la vision soit plus parfaite. Et je le vis. Nettement. Comme à l'intérieur d'un flacon de parfum vide. » (79)

« De quoi j'ai gardé mémoire de toute ma vie ? De ma propre mémoire. Gargantuesque. Dévorant tout et tous. » (125)

« Zimzim est finalement là où vous n'êtes pas pour surveiller vos mains. Vos pieds. Et votre tête. » (17)

L'une des caractéristiques essentielles de l'oralité est la typographie avec tout ce qu'elle englobe comme italiques, majuscules, points de suspension, arrêts aphasiques ou tout autre signe typographique. Ces diverses figures révèlent des infractions à la norme dans la mesure où le texte s'adonne à des fragmentations continues qui portent préjudice à l'ossature en elle-même. Le texte se construit dans l'inachèvement de la pensée et les régressions discursives. Le discours se traduit en paroles inachevées, souvent réorientées, dépouillant ainsi le texte de toute forme d'homogénéité. Paul Zumthor écrit au sujet de la poétique de l'oralité :

« Ce que le regard de l' " Oraliste " cherche à découper dans la continuité du réel, ce sont des discours plutôt que des textes, des messages en situation et non des énoncés finis, des pulsions plutôt que des stases... »¹

C'est en cela que le texte suit une dynamique fragmentaire du fait qu'il s'agence sous forme d'une « écriture-parole » située dans un espace de heurts des codes : oral et écrit.

En outre, d'autres aspects de l'oralité prolifèrent dans cet espace scripturaire où s'entremêlent des voix externes et divergentes. Celles-ci travaillent la matrice textuelle dans sa pluralité discursive. Ces figures enrichissent le champ de l'oralité construit par l'œuvre :

- Des sentences, proverbes, adages et maximes figés par l'usage :

« Ne dit-on pas depuis toujours que "les plus beaux cadeaux de la vie sont ceux qu'on n'attend pas ?". » (16)

« On dit aussi : "Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse ". » (16)

« J'étais, comme l'on dit, entre deux rives. » (47)

¹ Zumthor, P. Op. Cit. P. 126.

« Et ce qui reste de plus détestable chez lui, c'est sa cécité vaniteuse que le proverbe de la paille et de la poutre résume depuis toujours. » (94)

- Des chroniques :

« Un ancêtre raconte dans ses chroniques que "quiconque trouve la mort dans la mer est lavé par lui.» (114) (à propos de l'homme au Manteau Vert, le "Khid").

- Des fables, contes, paraboles, légendes et énigmes :

« Pour toi aussi à ma gauche, qui est habillé de vert, voici une énigme comme en confectionne le Nain : "L'homme qui vit face au soleil a un seul visage, celui qui fait face à la nuit en a mille et cherche le sien dans le vacarme". » (125)

« Je passais tour à tour de la fable du Héros naïf à celle de l'Amoureux phosphorescent et enfin à celle de la Fortune que l'on ramène du Voyage. » (57)

« Selon les contes, son nom [le Nain] était sa faiblesse et l'endroit par où l'on pouvait le ligoter et le découvrir tel qu'il se cache derrière ses formules et verbiage de dérobad. » (48)

« Comme ce fabuleux marin arabe tombé sur une île déserte et qui servit de monture à un vieillard rusé qui ne voulait plus quitter son échine. » (29)

Le texte fait allusion au mythe de Sindbad, le marin et aventurier Arabe dont l'histoire est contée dans « Les Mille et Une Nuit ». Sindbad y évoque notamment ce vieillard qui étranglait ses victimes après les avoir obligé à être ses esclaves. D'ailleurs, Sindbad l'avait porté sur son dos pour l'aider à traverser une rivière. Cependant, le vieil homme rusé ne voulait plus quitter sa monture humaine et menaçait le jeune homme de l'étrangler s'il le laissait tomber. Le marin arabe ne pouvant acquiescer ce statut d'esclave, il décide de faire boire jusqu'à l'ivresse le vieillard et parvient de la sorte à s'en délivrer.

La rencontre de l'aventurier avec le vieillard, se rapproche fortement de celle du narrateur-héros confronté au Nain. Les deux personnages entrent en conflit avec des opposants sordides et vils :

« Je ne pouvais plus vivre ainsi avec une autre créature sur mon dos » (29)

Ils se veulent d'autant plus être des voyageurs : l'un est connu pour être un aventurier arabe et conquérant célèbre, l'autre, celui de Daoud, est un aliéné qui mène un voyage immobile car mystique, censé lui procurer sagesse et béatitude.

A l'image du marin qui se débarrassa du vieillard cramponné à son dos, le héros de Daoud, lui aussi, parvient à se détacher de l'emprise du Nabot malicieux qu'il portait sur ses épaules et qui lui pourrissait l'existence : « *Je n'ai plus de Nain à porter.* » (126)

Par ailleurs, il est important de signaler que la totalité du référent oral convoqué dans « *La Fable du nain* », renvoie au milieu socioculturel dont relève l'œuvre. Il est donc question d'une stratégie d'argumentation dans le sens où l'ensemble du discours oral est introduit pour appuyer et servir le dire du sujet-narrateur.

Dans « *La Préface du nègre* », les nouvelles laissent entrevoir une sorte de collage d'éléments disparates appartenant au domaine de l'oralité aussi bien qu'à d'autres disciplines. Le sujet dans « *L'Ami d'Athènes* » entend relater ses souvenirs en pleine course, il interpelle alors le lecteur et cite le titre d'un ancien feuilleton égyptien tout en le commentant :

« *Je me suis alors imaginé..., courant pour ne pas rater un épisode de Ra'fat El Hadjane, vous savez le feuilleton égyptien qui répara un peu en nous la défaite devant Israël.* » (24)

C'est ainsi que le texte intègre un intertexte filmique caractérisé à la fois par sa dimension orale et visuelle. C'est un fragment non pas littéraire mais cinématographique et culturel qui est convoqué par le récit, une sorte de manifestation hétérogène au discours diégétique qu'elle envahit et infiltre. L'uniformité du texte étant alors brisée en raison même du fragment étranger qui s'incruste dans un foyer littéraire.

Dans « *Gibril au Kérosène* », l'oralité tient une grande place et fait encore une fois entendre sa voix. Une fois mis sur pieds, l'avion fabriqué par l'ancien militaire, est exposé devant un panel de visiteurs complètement insensibles. Du coup, le héros frustré s'élanche dans des répliques satiriques et sarcastiques :

« *"C'est un grand pas pour moi, un trop grand pas pour ce Peuple". " C'est un grand pas pour moi et juste une chaussure pour ce Peuple".* » (36)

Ces exclamations du narrateur ne vont pas sans rappeler au lecteur attentif une phrase « chef-d'œuvre » gravée dans les mémoires, que l'humanité entière connaît et partage. Il s'agit des paroles prononcées par le cosmonaute Américain Neil Armstrong lors de son tout premier

atterrissage sur la lune : « C'est un petit pas pour l'homme, mais un grand bond pour l'humanité. »

Le narrateur reprend donc à son compte ce discours oral pour le subvertir ensuite et le transformer en d'autres formes plus aptes à exprimer sa visée illocutoire. Il place le passage modifié entre guillemets comme pour admettre la filiation intertextuelle. Cette procédure est placée sous le signe de l'interdiscursivité car l'œuvre s'ouvre à un échange de direx quels qu'ils soient, culturel, littéraire, historique ou autre. L'art oral fait l'objet d'une transgression provenant des transformations / combinaisons que subit l'intertexte convoqué.

Dans la nouvelle « *La Préface du nègre* », l'écrit est à dominante orale. Nombre de fragments intertextuels de dimension orale et relevant du patrimoine littéraire, sont repérés : le sujet évoque les Contes des « Mille et une Nuits » comme suit :

« L'obligation de subir le vieillard, de lui mâcher son histoire et compter ses postillons. Cela me rappelait l'une des images qui m'avait le plus angoissé durant mon enfance : celle du marin des Mille et une Nuits, le Sindbad, naufragé sur une île où il se réveillait avec, sur le dos, un vieillard qui refusait de descendre. » (64)

Lassé de supporter le vieillard « immortel », le scribe se voit comme un « Sindbad », héros littéraire légendaire des Contes des « Mille et une Nuits ». Il se compare au marin échoué sur une île, contraint de coexister avec un vieux qui ne voulait point le lâcher. Le personnage mythique est cité en vue d'établir un rapport de similitude avec la situation du nègre, lui aussi, obligé de supporter un vieil homme haï et méprisé.

L'intertexte affiché appartient formellement au domaine littéraire oral car le conte est reconnu pour être un genre traditionnel issu du patrimoine oral.

Par ailleurs, le narrateur glisse subtilement une citation indéfinie dans le récit comme pour amener le lecteur à réfléchir, à chercher les références de l'intertexte imprécis. Il dit :

« Je me souviens encore de la phrase qui fit exploser ma sexualité toute précoce : " la femme s'avança vers lui, nue, encore mouillée par les eaux tiède de sa baignade "... » (67)

Telle est la phrase non référencée et insérée en guise de citation implicite amorcée par une réminiscence. L'indétermination reste telle quelle et le narrateur n'y remédie à aucun instant. L'énigme est préservée et illustre l'aspect transgressif que revêt l'intertexte intégré.

« *L'Arabe et le vaste pays de Ô* » est un récit qui se réclame dès le départ d'un mode de narration assez particulier. En effet, le narrateur propose à son narrataire _ via une parenthèse métafictionnelle_ deux options possibles pour poursuivre la relation des faits comme l'illustre ce passage :

« *Deux façons de continuer cette histoire : ne rien dire et attendre que Vendredi crève d'immobilité après avoir mangé tous les oiseaux (...); ou m'écouter, moi, vous raconter l'explication de son cas au XXIème siècle parce que ce Vendredi, c'est moi, même si je suis Arabe et que les îles ne sont plus que des intentions,...* » (89-90)

Les deux vocables « dire » et « écouter » renvoient inéluctablement à une forme d'« écriture-parole », un écrit dominé par sa dimension verbale. Le narrateur se pose donc comme l'énonciateur ou plutôt l'« oraliste » qui adresse son dire à un énonciataire-allocutaire. D'autre part, la composante textuelle enregistre l'imbrication de fragments de forme diverse comme la référence explicite faite au domaine de la chanson. Le sujet cite le nom d'une chanteuse Américaine célèbre « Madonna » comme référence à la chanson occidentale contemporaine :

« *Cela dura longtemps, jusqu'au jour où je décidais d'acheter une cassette audio de Madonna, la chanteuse américaine créée par le Diable...* » (131)

Ensuite, le héros délivre un message de type universel, une sorte de sentence philosophique adressé à l'individu : durant toute son existence, l'homme est en quête de Liberté et d'autonomie de choix. A dessein de mettre en scène cette idée, la fiction choisit la figure de l'Arabe, un être isolé sur une île dont il est propriétaire mais qui ne lui est d'aucune utilité. Un Arabe comparé tour à tour à « Hay Ibn Yakhdane », à « Robinson Crusoé » puis à « Avicenne » :

« *L'histoire peut se terminer sur le spectacle d'un Arabe sauvage assis sur le sable (...). Une sorte de Hay Ibn Yakhdane, 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.* » (151)

Il est reconnu que la littérature maghrébine recèle des légendes relatant l'histoire héroïque du célèbre « Hay Ibn Yakhdane » héros mythique et légendaire. Il en est de même pour Robinson Crusoé, ce personnage mondialement illustre qui a donné naissance au « mythe de Robinson ».

Au vu de toutes ces constatations, il nous faut avouer que le discours monologique institué par la tradition, est manifestement subverti à travers l'adhérence de fragments oraux. Cette stratégie

pulvérise la parole singulière et instaure une diversité énonciative. De plus, la nature des fragments repérés, se veut plurielle et disparate : ils relèvent tantôt de la chanson, tantôt du cinéma ou encore du domaine littéraire oral. Bref, une sorte de patchwork textuel dont l'investigation permet de déceler comment l'œuvre énonce une parole inscrite dans la polyvocité et le dialogisme.

Contre toute attente, Daoud fait dialoguer la littérature avec l'Histoire, la chanson et le cinéma entre autres. Dominique Bourque écrit à cet égard :

« Toute œuvre littéraire se construit comme un double réseau de rapports différentiels. 1. Avec des textes littéraires préexistants. 2. Avec des systèmes de signification non littéraires, comme les langages oraux. »¹

Qu'en est-il de « *Meursault, contre-enquête* » ?

Le texte entretient des rapports multiples avec le champ de l'oralité comme le prouve l'intrusion d'un intertexte qui s'avère être un passage extrait d'une chanson oranaise populaire :

« Ha, ho ! Il y a une vieille chanson qui traîne ici et qui raconte que " la bière est arabe et le whisky occidental ". C'est faux, bien sûr. Moi je la corrige souvent quand je suis seul : cette chanson est oranaise, la bière arabe, le whisky européen, les barmans sont kabyles. »
(36)

Le refrain cité est à l'origine en langue arabe populaire, traduit dans le contexte fictionnel en langue française. La chanson convoquée fait partie du patrimoine culturel maghrébin et plus particulièrement oranais. Cet intertexte brise la cohésion de la diégèse et en ébranle la linéarité.

Un autre intertexte du même type est détecté un peu plus loin dans le récit. Lorsque le héros se remémore la disparition sinistre de Moussa, il se rappelle par là même d'une vieille chanson oranaise dans laquelle un homme pleure son frère écroué en mer :

« Je n'aime pas me baigner, l'eau me dévore trop vite. " Malou khouya, malou majache. El b'har eddah âliya rah ou ma wellache. " J'aime cette vieille chanson d'ici. Un homme y chante son frère emporté par les mers. » (78)

A noter que le refrain intertextuel est en italique dans le texte, placé entre guillemets, formulé en langage arabe familier et retranscrit graphiquement de gauche à droite. Les paroles ne sont pas

¹ Bourque, Dominique, « *Ecrire l'inter-dit* », l'Harmattan, 2006, p. 21.

traduites. La chanson interpellée permet au sujet de mieux exprimer peut-être l'amertume profonde qui le ronge suite au décès de son frère. Ce procédé se veut être une stratégie d'argumentation sciemment pensée pour renforcer le discours déjà énoncé.

A l'instar de la chanson, d'autres référents oraux sont perceptibles : l'épopée comme genre de tradition orale, est convoquée lorsque le sujet cite « L'Iliade » :

« Comme si l'endroit avait été tout simplement trop exigü ! Comme si on avait voulu caser de force L'Iliade sur un bout de trottoir, entre une épicerie et un coiffeur. Oui, le lieu du crime était affreusement décevant. » (77)

« L'Iliade » attribuée à Homère, est un poème épique retraçant quelques épisodes de la guerre de Troie dont il exalte les gloires. « L'Iliade » est citée dans le texte dans le cadre d'une comparaison : la scène du crime était si abominable et sordide pour le héros frère de la victime, qu'il la compare à une sorte d'Iliade, histoire majestueuse et éminente réduite à une platitude immonde. Selon lui, le meurtre de Moussa avait besoin de « la terre entière » et du « monde entier » comme témoin, et non d'une simple plage déserte.

De plus, le héros raconte une histoire lue dans un vieil article de journal et demande à son narrataire de l'« écouter », instaurant de la sorte une forme de conversation. L'histoire est celle d'un Indien nommé : Sadhu Amar Bharati, un homme ayant gardé son bras droit levé durant trente-huit ans jusqu'à ce qu'il se désosse entièrement, s'atrophie et se paralyse :

« Tiens, ce matin, j'ai lu un article passionnant dans un vieux journal périmé. On y raconte l'histoire d'un certain Sadhu Amar Bharati (...). C'est un Indien qui affirme avoir gardé son bras levé en l'air pendant trente-huit ans. Résultat, son bras n'est plus qu'un os recouvert de peau. Il restera figé jusqu'à sa mort. Il en va peut-être ainsi de nous tous, au fond. » (126)

Le narrateur évoque longuement cette histoire parce qu'elle ressemble à la sienne. Lui aussi, la douleur et la patience l'ont atrophié. L'assassinat impuni de Moussa a réduit à néant sa vie et celle de son entourage. Si cet intertexte est cité, c'est bien pour établir un rapport d'analogie entre la situation poreuse du héros et celle de l'Indien pétrifié par l'attente. Au surplus, l'intertexte journalistique prolifère dans le texte et introduit de nouvelles voix : celle de l'Indien, celle aussi du journaliste ayant rédigé l'article.

D'autre part, ce champ de l'oralité ainsi édifié, s'enrichit de nouvelles formes : les Contes des « Mille et une Nuits » qui sont encore une fois convoqués et le mythe de Sisyphe qui fait son apparition : Le héros et sa mère endeuillés partaient souvent se recueillir auprès d'une tombe vide puisque le corps du défunt n'a jamais été retrouvé. Visite après visite, les deux individus se rendent compte de l'absurdité de leur situation : ils font le deuil d'un être cher dont le corps est introuvable et l'assassin en liberté. Ils mènent une vie si saugrenue que le frère se compare à la figure légendaire « Sisyphe » contraint pour le reste de son existence à rouler vers le sommet d'une montagne le cadavre d'un frère qui retombait sans cesse avant d'avoir atteint la cime :

« C'est là que j'ai pris conscience que j'avais droit au feu de ma présence au monde (...), malgré l'absurdité de ma condition qui consistait à pousser un cadavre vers le sommet du mont avant qu'il ne dégringole à nouveau, et cela sans fin. » (68)

Il ne va pas sans dire que Sisyphe demeure de tout temps un mythe symbole de la condition humaine : c'est un roi de Corinthe qui fut condamné, pour ses nombreux crimes commis, à pousser sur la pente d'une montagne un rocher qui rechutait toujours avant d'avoir atteint le sommet. A l'image de Sisyphe, le héros est condamné à porter le cadavre de son frère jusqu'à l'infini. Les deux figures ainsi rapprochées ont l'avantage de renforcer l'image chaotique d'un héros atypique.

En deçà de cet intertexte mythique, le texte incorpore d'autres éléments relevant du domaine audio-visuel ou cinématographique. A dessein d'explicitier l'absurdité de sa condition, le héros intègre l'histoire d'un film regardé un jour :

« Un jour, j'ai vu dans un film un homme qui escaladait de longs escaliers vers l'autel où il devait être égorgé pour calmer un Dieu quelconque. Il marchait la tête baissée, lentement, pesamment, comme épuisé, défait, soumis, mais surtout, comme dépossédé, déjà, de son corps. (...) Moi je savais qu'il était tout simplement ailleurs...Eh bien, comme cet homme, je ressentais la fatigue du portefaix plus que la peur du sacrifié. » (69-70)

L'extrait filmique évoqué raconte l'histoire d'un homme au destin fatal car condamné à mourir. Il traînait son corps comme un fardeau. Le héros vit la même situation, il est comme dépossédé de son existence qu'il ne vivait pas mais subissait comme un châtement. L'intertexte filmique reste cependant dénué de toute référence. Comme si ce qui importait uniquement c'était la condition de l'homme mis en scène.

Il serait utile de souligner que ce texte « *Meursault, contre-enquête* » instaure dès l'abord un pacte de lecture qui correspond étroitement au schéma de la communication orale. L'espace scripturaire est traduit en lieu d' « écoute » à travers les échanges constants entre un locuteur - narrateur qui « dit » et un narrataire en position d' « écoute ». Nous avons pu constater au préalable que le texte emprunte délibérément des techniques au théâtre, notamment le procédé du soliloque. Les propos tendent vers une verbalisation immédiate d'où la redondance du terme « écouter » qui revient en force dans le récit.

L'écrit endosse des allures d'oral, une dimension qui se traduit au niveau de la morphosyntaxe et de la typographie. Les carences des phrases en matière de jonctions, les fissures répétitives et les disjonctions font que la structure phrastique semble déconstruite. Ce qui engendre une rupture dans le matériau scripturaire, suscitant la déroute du lecteur. Des expressions orales se voient d'autant plus retranscrites à l'écrit : « *Hein* », « *Point* », « *Bon* », « *Hum* », « *Ha* », etc. Citons ces exemples :

« *Dans le quartier, dans notre monde, on était musulman, on avait un prénom, un visage et des habitudes. Point.* » (84)

« *Tu souris ? Hum... Cela veut dire que tu as compris.* » (179) « *Je suis le seul à payer des factures d'électricité et à être mangé par des vers à la fin. Donc, ouste !* » (94)

« *On n'a jamais eu de sœur, mon frère Zoudj et moi, un point c'est tout.* » (87) « *Je te l'ai déjà racontée, hein, cette scène, moi avec M'ma, au bord de la mer...* » (77)

Le passage de l'écrit à l'oral s'effectue par le biais des transformations typographiques qui traduisent la langue en exercice. Dans un rythme haletant, l'auteur opte pour des structures phrastiques brèves, quasiment coupées. Les points de suspension se font fréquents et peuvent être interprétés comme des pauses ou alors une évolution des pensées non exprimées. Ils freinent la progression du texte en s'y accomplissant comme des entailles. La dynamique qu'emprunte la parole dans ce texte, s'affiche comme un exercice vivant du langage dominé par une oralité fondamentale.

En somme, les divers fragments oraux relevés fonctionnent comme autant d'arguments d'autorité chargés d'assurer la référencialité de l'histoire narrée. De la chanson au film en passant par la presse ou encore le mythe, le texte tente de se forger un ancrage réaliste en puisant dans les ressources du patrimoine socioculturel.

Pour le lecteur averti, la multiplicité des intertextes¹, ouvre nécessairement sur une lecture plurielle du texte. M. Riffaterre souligne un fait important : l'infiltration de l'intertexte de l'oralité, a pour effet d'anéantir toute linéarité, laissant place à la discontinuité et au déséquilibre. La technique du collage² est à l'origine des ruptures qui charpentent le récit d'où l'apparition d'une dissémination des segments constitutifs de l'œuvre. L'oralité devient alors l'une des pierres qui participent à l'éclatement de l'édifice textuel.

Du coup, les différentes manifestations orales se dressent comme autant de facteurs qui abolissent l'homogène au profit de l'épars, le continu au profit du discontinu. La pulvérisation de la parole énonciative densifie, de surcroît, l'activité même de lecture / décryptage. En choisissant l'oralité comme matériau de l'élaboration textuelle, Daoud enfonce les conventions et se confectionne le matériel d'une écriture « hors- nature », spécifique et innovante.

2. L'intertexte sacré : vers une dimension mystique de l'écriture.

Daoud offre au lecteur une écriture hétéroclite où se conjuguent le code oral et le code écrit autant sur l'axe linguistique que typographique. Le récepteur est confronté à un texte hybride en constant mouvement. L'inscription de l'oralité dans le corpus traité, se manifeste également à travers les multiples références faites à la religion, au Coran et à l'éducation religieuse.

Il nous faut admettre d'emblée que la religion prend une dimension antinomique dans les textes, ceci est dû au statut marginal du héros en conflit avec le monde et avec les normes. Le rapport à la religion se veut antithétique et traduit des sentiments de rancune voire de colère. Le personnage est aux prises avec toute espèce de croyance.

« *La Fable du nain* » est un texte qui bascule fréquemment du dire périphérique vers le dire sacré à travers l'introduction de versets entiers du Coran, traduits littéralement en français et signalés par des guillemets. Le texte fait notamment référence au récit coranique retraçant l'histoire des Dormeurs de la Caverne :

¹ Blanckeman souligne la dimension pluriforme de l'œuvre littéraire qui incorpore à sa texture des fragments appartenant à divers genres sinon à des disciplines qui s'éloignent radicalement de l'art littéraire : « *Porté par une dynamique liminaire, le texte littéraire emprunte au roman, à la poésie, à l'autobiographie, au théâtre sinon à des arts qui n'appartiennent pas à la littérature ou des disciplines qui ne relèvent pas du domaine artistique.* » dans « *Les Fictions singulières : Etude sur le roman français contemporain* », Prétexte éditeur, octobre 2002, Paris, p. 77.

² Marc Gontard écrit à propos du procédé subversif du collage à l'origine de la destruction de toute logique de contiguïté : « *L'un des dispositifs qui, dans le champ romanesque, produit un effet massif de discontinuité est le collage. (...) Le collage provoque des rapprochements inattendus en juxtaposant sur une même surface des éléments hétérogènes.* », dans « *Le Roman français postmoderne : une écriture turbulente* », p. 75.

« A ma sortie de la Grotte, je réalisais que j'ai été absent beaucoup plus longtemps. De retour à la vie, je constatais que beaucoup de choses avaient changé : le temps avait couru plus vite que les ardeurs et les choses avaient vieilli avec la rapidité d'une chute. Comme dans l'histoire des Dormeurs de la Caverne, je m'attendais, sans surprise, à voir dans mes mains, de nouvelles pièces de monnaie et à rencontrer les lointains descendants de mes voisins et des arbres centenaires là, où hier, jouaient des chiens ou des enfants. » (09)

La Grotte est un espace de réclusion synonyme de protection et de quiétude. C'est là où les jeunes croyants se sont réfugiés à l'abri des mécréants. Et c'est là aussi que le héros de Daoud s'exile pour entamer son introspection et sa quête initiatique.

« La parabole du Livre » qui raconte l'histoire du prophète Younes, est elle aussi intégrée :

« Je me souvenais de la parabole du Livre qui racontait le malheur d'un homme avalé par un poisson et qui se retrouva nu et naufragé sous un arbre mort, parce qu'il avait refusé d'écouter son véritable Destin. Dieu le sauva. » (26)

Un autre extrait fait écho à cette histoire :

« J'ai enfin répondu à mon fantasme de vagabondage et à ma tunique de haillons pour brûler la carcasse de la baleine immense qui vous a tous avalés. » (126)

Il s'agit là du récit du prophète Jonas ou Younes qui a abandonné sa mission prophétique et fut, à cet effet, avalé par un poisson où il logea longtemps, entre ses entrailles, jusqu'à ce qu'il demanda pardon au Seigneur. Le prophète fut sauvé par Dieu, par contre, le héros, lui, ne peut compter que sur lui-même s'il veut anéantir l'emprise malade du Nabot et mettre à mal toutes ses fourberies jugées insurmontables.

Aussi, le texte consacre-t-il tout un chapitre (XVI) pour relater l'histoire de Moïse lors de sa rencontre avec le Khid -Le Vert à travers la traduction mot à mot de versets coraniques entiers extraits de sourate « El Kahf » (La Caverne) :

« "J'ai été envoyé vers toi pour que tu m'apprennes ce que je ne sais pas", dit le Pèlerin... " Tu risques de ne pas le supporter, car j'ai une condition que tu dois honorer." (...) L'homme au Manteau Vert dit au Pèlerin : "Tu ne pourras montrer de la patience avec moi, et comment pourrais-tu supporter des choses dont tu ne comprends pas le sens ?" Le Pèlerin promet cependant le silence et le Vert lui dit : "Si tu veux me suivre, ne

m'interroge sur aucune chose avant que je ne t'aie parlé." (...) Ils arrivèrent d'abord auprès d'un petit village de pêcheurs. (...) Les voyageurs montèrent dans le bateau, mais avant que les marins ne tendent les voiles, l'homme au Manteau Vert y fit un trou de sorte que l'eau y entra. Surpris, le Pèlerin s'écria : "L'as-tu brisé pour noyer ceux qui y sont ?". "Ne t'ai-je pas dit que tu n'auras pas de patience étant avec moi ?", lui rétorqua le Saboteur... "Ne me blâme pas d'avoir oublié et ne m'impose pas des ordres trop difficiles", s'excusa le Compagnon qui peinait à comprendre le bien sous le mal et la Loi sous les lois. (...) L'homme au Manteau de Prières le regarda avec dans les yeux l'éclat de la dernière impatience et dit alors : "Maintenant, il faut nous séparer..." » (109-110-111-113)

L'espace religieux coranique représente dans l'inconscient collectif le creuset d'une culture maghrébine ancestrale aux valeurs bien fondées. L'intertexte convoqué fait corps avec le contenu fictionnel afin de mieux rendre compte de la situation d'un héros aliéné de son sort, en quête de Salut.

Considérons de très près l'épigraphe placée en exergue du texte : « *Je fus un prophète envoyé à moi-même à partir de Moi-même – Et c'est moi-même qui, par mes propres signes, fus guidé vers Moi-même.* » **Ibn al-Fârid**. En plaçant cette citation en tête de son œuvre, Daoud s'inscrit au sein de la pensée religieuse soufie de dimension mystique¹. Il puise dans le réservoir culturel arabo-musulman pour mettre en relief l'expression du sacré dans son écriture.

Le texte intègre également des citations relevant du champ de l'oralité. Il s'agit de la parole prophétique (El Hadith Ennabaoui) : « *Je cite la parole du prophète : "Aidez-vous dans vos entreprises par le silence."* » (16) Cet intertexte est traduit de l'arabe vers le français. Son introduction se fait aléatoirement, sans signe annonciateur.

« *La Fable du nain* » dénote donc une forte présence du religieux et du philosophique en sa composante. Les versets coraniques, Hadith et récits prophétiques font leur apparition et submergent l'univers d'écriture. Le texte semble verser dans une sorte de mysticisme religieux musulman quoique, au lieu d'y adhérer, il s'en détache. En effet, il est communément admis que la quête d'un certain soufisme vise une union avec Dieu, avec le spirituel. Or, Daoud donne l'impression dans son écrit de s'y disjoindre comme si tous les efforts mystiques sont entrepris pour se séparer de Dieu plutôt que de s'en rapprocher. Le mysticisme dépeint par l'auteur se veut

¹ Voir l'analyse menée en première partie de thèse consacrée à l'étude de cette épigraphe.

être athée. L'auteur l'affirme ainsi : « *Tout texte contemporain est un texte qui veut arracher sa liberté au texte « unique », le texte religieux* »¹

Dans « *Meursault, contre-enquête* », le texte use de différentes modalités d'inscription du discours sacré dans la fiction. De l'allusion simple à la citation explicite en passant par la référence, l'écriture déploie une gamme de tournures pour promouvoir l'espace religieux de dimension orale.

En proie à un mal terrible, le héros ivrogne délire et se noie dans un dire où il s'imagine responsable de la mort de son frère. Il se compare de la sorte à « Caïn », fils d'Adam, assassin de son frère « Abel » :

« *Rien. Parfois, je vais plus loin plus loin dans mes délires, je m'égarer davantage. Peut-être, est-ce moi, Caïn, qui ai tué mon frère. J'ai tant de fois souhaiter tuer Moussa après sa mort, pour me débarrasser de son cadavre.* » (67)

Confronté aux vicissitudes d'une existence incongrue et à l'impossibilité de retrouver le corps de Moussa, le sujet en vient à comparer la tombe inexistante du mort au puits dans lequel le prophète Youssef fut jeté par ses frères :

« *Ce sera peine perdue, tu n'y trouveras personne et encore moins la trace de cette tombe qui a été creusée comme le puits du prophète Youssef.* » (68)

A noter aussi l'allusion faite au prophète Moïse ou Moussa par le sujet athée et totalement égaré, fustigeant toute croyance en Dieu ou en la religion :

« *Comment peut-on croire que Dieu a parlé à un seul homme et que celui-ci s'est tu à jamais ?* » (99) (L'homme auquel Dieu s'est adressé à vive voix est le prophète Moussa).

Après avoir assassiné froidement le français Joseph Larquais, le héros dit avoir perdu goût à la vie, tout s'est mortifié d'un coup à ses yeux par la mort d'un seul être. Il admet qu'après avoir ôté la vie à une seule personne, il ressent cette étrange sensation, celle d'avoir tué le monde entier : « *J'avais refroidi tous les corps de l'humanité en en tuant un seul.* » (125)

Bien que le personnage abhorre fortement la religion, il s'y relie étrangement en citant un verset coranique qui concorde avec sa situation :

¹ Daoud, entretien, Op. Cit. Juillet 2010.

*« D'ailleurs, mon cher ami, le seul verset du Coran qui résonne en moi est bien celui-ci :
" Si vous tuez une seule âme, c'est comme si vous aviez tué l'humanité entière." » (125)*

Dans le même cours d'idées, le héros dépravé qu'il est, vit dans le blasphème. Il proclame avec ténacité son impiété et refuse de s'assujettir à toute forme de croyance. Son discours ne va pas sans rappeler l'histoire du « Diable » au tout début de l'humanité :

*« ...Un minaret hideux qui provoque l'envie de blasphème absolu en moi. Une sorte de :
" Je ne me prosternerai pas au pied de ton tas d'argile", répété dans le sillage d'Iblis lui-même... » (187)*

Il est question ici d'une allusion faite aux versets coraniques relatant le refus d'Iblis de se prosterner aux côtés des autres anges au pied d'Adam, un être fait d'argile, alors que lui est fait de feu. Le rapport de similitude est établi avec le héros lequel est lui aussi opposé à toute idée de prosternation.

Au surplus, il serait pertinent de rappeler que le texte prend une dimension quasi mystique au travers de l'onomastique des personnages de la fiction : il est question d'un héros surnommé « Haroun », frère de l'Arabe « Moussa ». C'est une symbolique coranique qui est mise en scène en donnant à l'Arabe sans identité dans « *L'Etranger* », le nom du prophète qui libéra son peuple de l'asservissement et le guida vers la terre promise. La description va jusqu'à élever le sujet au statut de « prophète » en lui conférant les privilèges du « pèlerin », témoignant d'une supériorité indéniable :

« Moussa était donc un Dieu sobre et peu bavard, tendu géant par une barbe fournie et des bras capables de tordre le cou au soldat de n'importe quel pharaon antique. » (22)

Tournons-nous à présent vers le recueil « *La Préface du nègre* » où l'intertexte sacré infiltre toute l'ossature interne des nouvelles, inscrivant l'oralité comme pierre angulaire de l'édifice scripturaire. Les fragments détectés relèvent à la fois du domaine coranique que de la Sunna. Comme lorsque le coureur de fond s'élance dans sa course mythologique où il se compare au prophète « Mohammed » (Que le salut de Dieu soit sur lui), le dernier des messagers :

« C'est alors que j'ai dépassé tout le monde...J'ai ouvert ma poitrine comme j'imagine que le prophète l'a fait pour héberger dix mille anges messagers à chaque verset. » (26-27)

Dans « *Gibrîl au Kérosène* », le lecteur est en présence, dès le titre, d'un nom grandement évocateur et symbolique : « Gibrîl », l'Ange de rang supérieur aux ailes gigantesques, chargé de transmettre la parole divine céleste aux prophètes sur terre. Au fil de la lecture, le récepteur se rend compte que « Gibrîl » est le surnom attribué par le héros à l'avion construit. Ce dernier aurait pu s'appeler « Azraïl » l'ange de la mort, ou bien « Mikail » :

« J'aurais voulu appeler cet avion Azraïl, ou Mikail... des noms d'Ange majeurs, car cet avion était unique, orphelin, sans ancêtres et peut-être sans descendance. » (43)

Consterné par l'insouciance du peuple qui n'accorde aucun intérêt à son invention, le héros tient un discours satirique qui mêle la parole périphérique et la parole sacrée :

« J'ai fabriqué un Ange, je lui ai donné un nom, je l'ai amené jusque sous le nez de ce peuple qui attend encore qu'une table descende du ciel pour crier au miracle. » (37)

C'est une allusion faite à une histoire relatée dans sourate « Al Maïda » (la Table) dans laquelle des versets relatent le récit de Jésus-Christ confronté à un peuple non-croyant : celui-ci demande au prophète de prier son Dieu pour qu'il fasse descendre du ciel une table bien garnie afin d'avoir foi en lui :

« 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. » (47-48)

Ainsi, les références coraniques et les rapprochements avec le dire sacré prophétique sont-ils des traits omniprésents dans l'œuvre. Le récit consacre même le héros à un destin hors-norme, en lui attribuant le titre de « prophète », messager des cieux, être supérieur au commun des mortels :

« J'ai cette impression presque honteuse à notre époque d'être un prophète... » (33)

« C'est le propre des prophètes que de voir leurs arbres pousser plus lentement... » (48)

Après les Anges : Gibrîl, Azraïl et Mikail, c'est au tour du Diable « Satan » de faire son apparition ; des figures de l'univers métaphysique affleurent donc et coexistent au sein du même espace textuel. Le récit bascule cette fois-ci dans un dire corrosif assez étrange et qualifié même de verset satanique. Le discours cible l'Arabe actuel et sa situation dans le monde :

« Un vrai verset satanique que celui qui me trotte dans la tête : " un Arabe est toujours plus célèbre lorsqu'il détourne un avion que lorsqu'il le fabrique ! " » (48-49)

Dans la nouvelle « *La préface du nègre* », l'intertexte sacré apparaît au niveau d'une allusion faite à l'histoire du prophète « Younes » ingurgité par une baleine en raison de sa non-croyance, puis délivré de ses entrailles après s'être repenti :

« Mon histoire ne tenait pas face à la sienne et s'en trouvait avalée comme dans l'histoire de ce prophète avalé par une baleine aux entrailles invraisemblables. Une baleine qui ne lui offrait des issues vers le monde que la plus déshonorante pour son statut de héros. » (63-64)

« *L'Arabe et le vaste pays de Ô* » s'avère la nouvelle qui se prête le mieux au jeu des références mystiques. Son écriture insère au plus haut degré des détails amplifiés du Livre Saint ou de la Sunna. Le personnage évoque les Livres anciens décrivant la façon de prier Dieu et le culte de la religion. L'intertexte est tronqué et dépourvu de toute référence, alors, le lecteur averti déduira sur la base du contenu cité qu'il s'agit des livres de religion :

« ... J'ai pris la décision de mettre un petit caillou dans la bouche, entre les heures du cours, pour éviter " la parole inutile " et goûter au silence " qui est déjà une façon de prier Dieu " comme l'expliquent des livres écrits il y a longtemps. » (114)

Le sujet cite en outre : « Oum el Kitab » (116) La Mère du Livre, sourate « Al Fatiha », celle qui inaugure le Coran ; « L'Antique Médine » (117) ou « La Médine Illuminée » (129). Aussi, cite-t-il un ouvrage datant du IX^{ème} siècle, écrit par le philosophe Al Ghazali « La Revivification des sciences de la religion » (116).

Plus loin dans le récit, le narrateur fait allusion au Paradis et en particulier à un « Arbre » si gigantesque et colossal qu'il est impossible d'en parcourir l'ombre en moins d'une année :

« Je ne souhaitais plus que la mort (...) pour me retrouver au Paradis, à parcourir sur un pur-sang l'ombre de cet arbre que la tradition dit être si immense que l'on ne peut en traverser l'ombre en moins d'une année. » (116)

Le récit reprend à son compte l'histoire du prophète Occidental à l'œil de cyclope qui viendra, selon la religion, à la fin des temps, en s'affichant comme le Messie. Son objectif sera de détourner les hommes du chemin de la piété. Seul un homme pourra le combattre et l'anéantir en terre palestinienne, mettant à mal son projet de démystification :

« Les plus sincères le reconnaîtront à son œil de cyclope séduisant et lui résisteront en récitant des prières et en fuyant vers le ciel à tire d'ailes. Il est dit que parmi ces hommes,

un seul résistera. Découpé en petits morceaux et même démembré sur un rocher en Palestine, ... il n'abdiquera jamais. » (118)

La parole du prophète est aussi de mise dans ce patchwork textuel et intertextuel qui fait joindre le fictionnel au religieux. Le récit enregistre la traduction française des paroles du prophète Mohammed décrivant le jour du Jugement dernier :

« Ce jour où le soleil raclerait les crânes, la soif serait absolue... » (119)

« Le jour du Jugement, ce sont ses mains, ses pieds, son ventre, sa langue même qui vont accourir pour témoigner contre lui, le montrer du doigt et le repousser vers une nudité encore plus absolue... » (130)

Nombre de détails prolifèrent dans le texte pour décrire la Fin du monde et le Jugement ultime des hommes. Dès lors, un lien étroit se tisse entre le monde littéraire fictif et le monde mystique spirituel. L'œuvre de Daoud accorde de la sorte à la littérature des allures mystiques en ce sens où la fiction devient la proie d'un mysticisme pertinent.

Par ailleurs, la totalité des discours convoqués travaillent la matrice textuelle dans sa pluralité énonciative et génère de facto une polyvocalité qui va l'encontre du modèle discursif monologique traditionnellement institué. Chaque segment est manié en tant qu'argument chargé d'asseoir l'ancrage référentiel de l'histoire. Il est question de produire cet effet de vraisemblance sur le destinataire.

Accoler l'imaginaire au religieux, revient à juxtaposer des éléments hétérogènes de source énonciative différente au sein d'un même contexte scripturaire. Cela ne peut que provoquer une fragmentation de l'ossature textuelle due à l'éclectisme qui y évolue.

3. Littérature en mémoire / Littérature en miroir :

L'intertextualité est un phénomène de lecture corrélée à l'acte d'écriture et qui se traduit à l'échelle de l'œuvre littéraire par la coexistence de plusieurs fragments à l'intérieur du même espace. Antoine Compagnon écrit : *« ...Toute écriture est collage et glose, citation et commentaire »*¹

¹ Compagnon, Antoine, *« La Seconde main ou le travail de la citation »*, Paris : Seuil, 1979, p. 28.

L'œuvre de Daoud s'avère être une machine textuelle fondée sur une dynamique de jonction et d'entrelacement, située dans une perspective d'échange. Les diverses sources référentielles convoquées forment l'écriture d'« ouverture », de « décloisonnement », ce que Umberto Eco nomme « l'œuvre ouverte ».

D'Albert Camus à Daniel Defoe en passant par le mythe de Robinson, Daoud fait intervenir dans son œuvre des figures aussi diverses que variées, et ne manque pas de faire référence à ses propres écrits dans une dimension proprement intratextuelle.

3.1 De l'écriture Camusienne :

Avec « *Meursault, contre-enquête* », Daoud revisite le texte le plus connu d'Albert Camus¹ : « *L'Étranger* », un roman consacré à démontrer l'absurdité de la condition humaine. Daoud s'approprie la langue de Camus qu'il qualifie de « butin de guerre » devenu un « bien vacant » (14).

Le narrateur dans « *Meursault, contre-enquête* » est convaincu que « *L'Étranger* » n'est pas entièrement une fiction d'où la nécessité de mener une « contre-enquête », d'autant plus qu'il se sent indigné à l'idée que Camus ait délibérément dissimulé l'identité de l'Arabe assassiné par Meursault. Daoud a alors remonté la piste et retrouvé le frère de la victime, assis dans un bar dialoguant avec un allocataire imaginaire et muet. Le frère avance sa version des faits et restitue à l'Arabe son identité : Moussa Ouled el Assasse.

D'ailleurs, dès l'appareil titulaire, le lecteur devine le rapport de filature instauré entre les deux textes. Le titre rejoint l'incipit : « *Aujourd'hui, M'ma est encore vivante.* » (13) Cette ouverture

¹ **Albert Camus** : est né en 1913 à Alger. Écrivain français considéré comme l'un des illustres acteurs de la pensée intellectuelle de l'après-guerre. Il est à la fois dramaturge, essayiste, écrivain, journaliste et philosophe. Célèbre pour ses conceptions humanistes fondées sur la prise de conscience de l'absurdité de l'existence humaine, il publie en 1942 deux œuvres : « *L'Étranger* » et « *Le Mythe de Sisyphe* ». Camus occupe une place très importante au sein du mouvement de « combat » en période de résistance. En 1957, le prix Nobel de Littérature lui est décerné pour avoir mis en lumière les problématiques liées à la condition existentielle humaine. En 1960, il décède suite à un accident de voiture. Il lègue à la postérité une œuvre marquée par une réflexion philosophique et politique pertinente. L'absurde comme fait inhérent à la condition humaine, est un thème phare de la philosophie camusienne. La révolte, en tant qu'acte individuel, représente alors l'unique valeur permettant de s'affranchir de toute situation saugrenue.

se place sous le signe du pastiche ¹ et prend le contre-pied de l'incipit de « *L'Etranger* » : « *Aujourd'hui, maman est morte.* »

Le ton est alors donné, la démarche se veut subversive : il s'agit de déconstruire le texte de Camus pour le réécrire autrement, en partant du dénouement vers le commencement afin de rétablir l'équilibre des choses :

« C'est simple : cette histoire devait donc être réécrite, dans la même langue, mais de droite à gauche. C'est-à-dire en commençant par le corps encore vivant, les ruelles qui l'ont mené à sa fin, le prénom de l'Arabe jusqu'à sa rencontre avec la balle. J'ai donc appris cette langue, en partie, pour raconter cette histoire à la place de mon frère... »
(19)

En réécrivant « *L'Etranger* », Daoud emprunte des chemins de traverse en démontant l'œuvre comme l'indique déjà l'incipit pastiché et renversé. Les préjugés sont désamorçés et les clichés détruits car le texte de Daoud entend révéler sa version algérienne des faits qui n'est pas nécessairement « plus vraie que les autres ».

Enquêteur de l'imaginaire, Daoud décrypte la vision camusienne pour ensuite l'ébranler subtilement. Il affirme lors d'un entretien : « *Je voulais, j'ai rêvé d'une suite à « L'Etranger » pour parler de ma condition par le biais d'un personnage. Pas pour régler un compte.* »²

Dès le départ, le sujet-narrant dénonce le meurtre impuni et la dissimulation de l'identité de l'Arabe. Le ton se fait mordant, virulent, et laisse entrevoir des sentiments de colère et de rage :

« Quand je repasse cette histoire dans ma tête, je suis en colère (...). C'est le français qui y joue le mort et disserte sur la façon dont il a perdu sa mère, puis comment il a perdu son corps sous le soleil, puis comment il a perdu le corps d'une amante..., etc. ; Bon Dieu, comment peut-on tuer quelqu'un et lui ravir jusqu'à sa mort ? C'est mon frère qui reçu la balle, pas lui ! » (15-16)

Dans son optique de subversion, l'auteur place en exergue de son texte une note adressée au lecteur dans laquelle il admet la reprise d'extraits du livre de Camus. Sauf que les passages concernés sont complètement déconstruits. La note dit :

¹ **Le pastiche** : est une relation hypertextuelle de dérivation. Il s'agit de l'imitation méticuleuse du style d'un auteur en reproduisant la structure exacte et la forme de ses phrases ou alors les thèmes. G. Genette écrit au sujet du pastiche : « *Il n'ya de pastiche que de genre, parce qu'imiter c'est généraliser.* » (Dans « Palimpsestes » Op. Cit.) Le pastiche consiste à conserver le style du modèle pris et en différencier l'objet. Le seul but d'une telle pratique est, selon Genette, de divertir. Il s'agit alors d'un mode d'imitation et non de transformation motivé par la volonté de divertissement.

² Daoud, Kamel, Entretien réalisé pour le Journal II Sole 24 Ore.

« L'auteur a cité, parfois en les déformant, certains passages de L'Etranger ; le lecteur les retrouvera entre guillemets. »

Ainsi, l'auteur manipule-t-il à sa guise l'écrit camusien qu'il malmène au gré de postures mouvantes oscillant entre : dysphorie / euphorie, admiration / défiguration. D'ailleurs, le narrateur confond sciemment Camus et Meursault, les deux sont identiques d'où ses tentatives multiples de mise en accusation du sujet « Albert Meursault ». Ce dernier est coupable à ses yeux, alors il le défigure tout autant que son œuvre. Le rapport se veut donc hostile et agressif :

« Le livre (...) représentant un homme en costume, les mains dans les poches, tournant à moitié le dos à la mer, située à l'arrière-plan... Le titre en était L'Etranger, le nom de l'assassin était écrit en lettres noires et strictes, en haut à droite : Albert Meursault. »
(171)

Le narrateur voit donc en « Albert-Meursault » l'écrivain –assassin ou l'écrivain-tueur qui « savait raconter au point qu'il a réussi à faire oublier son crime ». Le sujet va plus loin encore : le livre de Camus ne serait qu'une imposture, un leurre si bien élaboré qu'il aurait trompé tout le monde sur sa nature :

« Le succès de ce livre est encore intact, à en croire ton enthousiasme, mais je te le répète, je pense qu'il s'agit d'une terrible arnaque. » (88)

« Cette histoire est absurde ! C'est un mensonge cousu de fil blanc (...). Ce n'était pas un monde, mais la fin d'un monde que ton Albert raconte dans ce livre. » (75)

Bref, l'écriture de Daoud s'installe dans une relation assez ambivalente avec l'œuvre de Camus. Ce rapport oscille entre envoûtement et mépris, entre adhésion et distanciation. « *Meursault, contre-enquête* » déploie un éventail de procédés pour intégrer le référent camusien à sa texture interne. Ces techniques vont de la simple citation au pastiche, de l'allusion à la référence explicite.

A/ Les procédés de réécriture de « L'Etranger » :

- La citation :

La citation est une technique intertextuelle qui suspend brutalement le cours du récit et participe à la confection d'un texte polymorphe. Elle est aisément identifiable grâce aux marques typographiques. Nathalie Piégay-Cros la définit comme suit :

« La citation apparaît donc comme une figure emblématique de l'intertextualité parce qu'elle caractérise un statut du texte dominé par l'hétérogénéité de la fragmentation. »¹

La citation génère donc une sorte d'éclectisme dans le texte à l'origine de son aspect morcelé. Le narrateur entend décrire l'état analphabète d'un homme résolu à apprendre à lire et à écrire parce que son père illettré n'arrivait pas à comprendre le télégramme lui annonçant la mort de sa mère. Cette personne non nommée n'est autre que Meursault, sauf que le narrateur conserve l'anonymat comme pour faire écho à l'Arabe non référencé. Aussi, cette tendance vise-t-elle à rendre la citation plus implicite :

« J'ai connu quelqu'un qui a appris à écrire en français parce qu'un jour son père illettré a reçu un télégramme (...). Y était annoncée en trois lignes, la mort de sa mère. "J'ai appris à écrire pour mon père et pour que cela ne se reproduise jamais plus. Je n'ai jamais oublié sa colère contre lui-même et son regard qui me demandait de l'aide.", m'a dit cet homme. » (19)

Le narrateur feint de reporter le discours d'un inconnu, alors qu'il ne s'agit que de Meursault. Plus loin, le sujet cite explicitement l'incipit de *« L'Étranger »* pour aussitôt le déconstruire et le reconfigurer sous d'autres formes :

« Donc l'histoire de ce meurtre ne commence pas avec la fameuse phrase, " Aujourd'hui, maman est morte ", mis avec ce que personne n'a jamais entendu, c'est-à-dire ce que mon frère Moussa a dit à ma mère avant de sortir ce jour-là : " Je rentrerai plus tôt que d'habitude." » (23)

En d'autres lieux, c'est un passage tronqué à *« L'Étranger »*, qui est collé explicitement aux propos du narrateur en train de restituer l'identité de son frère « Moussa » :

« As-tu bien noté ? Mon frère s'appelait Moussa. Il avait un nom. " Chez nous les objets n'avaient pas de nom, on disait : les assiettes creuses, le pot qui est sur la cheminée, etc.", écrit ton héros en évoquant son enfance pauvre. » (25)

Le passage est intégré au corps textuel via une procédure de juxtaposition aléatoire. D'autres passages sont cités mais déformés et commentés de façon critique. Un exemple est particulièrement pertinent : le narrateur jette son dévolu sur la plage, scène du meurtre où son

¹ Piégay-Cros, Nathalie, *« Introduction à l'intertextualité »*, Paris : Dunod, Coll. *Lettres sup.* 1996, p. 46.

frère a été abattu froidement. Cette plage fait l'objet d'une description qui ne fait que reprendre de façon mimétique des extraits du livre camusien :

« La plage, bien sûr ! Elle n'existe plus aujourd'hui... On pouvait auparavant apercevoir le petit cabanon de bois à son extrémité. " La maison était adossée à des rochers et les pilotis qui la soutenaient sur le devant baignaient déjà dans l'eau." » (76-77)

Ou bien lorsque le héros marginal voit les gens se détourner de lui et le mépriser, il se dit supérieur à eux car libre et autonome de sa destinée. L'occasion est pour lui d'insérer une phrase de Camus selon une procédure d'assemblage fortuit :

« Les gens me regardent curieusement parce qu'à mon âge, je ne prie personne et ne tends la main à personne. (...) " Pardonne –leur [mon Dieu], car ils ne savent pas ce qu'ils font." » (98)

Le sujet –narrant réfute toute référence manifeste au Livre de Camus. Il intègre des extraits en les défigurant, et surtout, les maintient dans l'anonymat comme dans l'exemple qui suit :

« Je sentais ma chair glacée sous mon aisselle droite, celle de ce bras qui venait de briser l'équilibre des choses " Les choses vont peut-être enfin redevenir comme avant ", dit quelqu'un. J'avais des voix dans la tête. » (106)

Ou encore celui-ci :

« Devant moi, tout était ombre "et chaque objet, chaque angle, toutes les courbes se dessinaient avec une confusion insultante pour la raison. " Parce qu'il avait reculé, l'obscurité dévora ce qui restait de son humanité... » (115)

A l'image de Meursault qui s'est entretenu dans sa cellule de condamné avec un aumônier, Haroun, être dépravé et athée reçoit, lui aussi, la visite d'un imam venu le réorienter vers le chemin de la rédemption. L'entretien final du personnage se veut être une transposition quelque peu transformée de la rencontre de Meursault avec le prêtre :

« Un jour, l'imam a essayé de me parler de Dieu en me disant que j'étais vieux et que je devais au moins prier comme les autres, mais je me suis avancé vers lui et j'ai tenté de lui expliqué qu'il me restait si peu de temps que je ne voulais pas me perdre avec Dieu... » (188)

L'intertexte en question est sous forme italique et se prolonge sur plusieurs pages. Le héros crie à l'imam sa liberté dans un monde sans Dieu, sans soumission et sans croyance. Après s'être débarrassé du cadavre de son frère, il est libre car délivré de l'étreinte qui l'oppressait. Du coup, il renaît à la vie et décide de mener une existence autonome, émancipée de toute préoccupation. Le dire énoncé est brutal et incisif à tel point que le héros finit par laisser exploser sa haine au visage de l'imam et en vient même à déployer une violence physique à son encontre.

Il en est de même pour Meursault dans « *L'Etranger* », celui-ci confronté aux serments de l'aumônier, réplique dans un discours véhément, ardent. Il en vient même aux mains faisant preuve d'une agressivité verbale et physique. Il rejette la pensée du prêtre et lui exprime sa nouvelle vision du monde dans un langage mordant. Face à la posture péremptoire de l'imam et de l'aumônier, les deux héros crient leur aversion profonde. Pour eux, la vie est absurde et la mort est universelle. L'être humain est voué à l'échec quoi qu'il puisse accomplir.

Sur le plan linguistique, nous constatons nombre de similitudes entre les deux extraits : la phrase « cette vie absurde que j'avais menée » est transposée littéralement de « *L'Etranger* ». Il en est de même pour l'expression « J'ai déversé sur lui tout le fond de mon cœur... ». Plusieurs interrogations et anaphores quasi identiques sont également repérées :

« Que m'importaient la mort des autres, l'amour d'une mère, que m'importaient son Dieu, les vies qu'on choisit...Qu'importait si accusé de meurtre, il était exécuté pour n'avoir pas pleuré à l'enterrement de sa mère...Qu'importait que Meriem donnât aujourd'hui sa bouche à un autre que moi ? Comprendait-il donc, ce condamné, que du fond de mon avenir...J'étouffais en criant tout ceci. » (189-190)

Ces structures phrastiques sont présentes dans le livre Camusien, au niveau du même extrait relatant l'entrevue de Meursault et du prêtre. Le texte de Daoud rejoint donc, par de nombreux aspects, le texte source dont il est presque équivalent sur un plan lexical et linguistique. D'autant plus que les deux extraits sont situés de manière similaire au dénouement de chaque récit et s'enveloppent dans un discours assez long.

Une fois incarcéré et condamné à la guillotine, Meursault est en prison attendant son heure fatidique. Son ultime souhait est le suivant :

*« Il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine. » (« *L'Etranger* », p. 184)*

Cet épilogue de « *L'Etranger* » est cité à maintes reprises dans le texte de Daoud. L'intertexte est à chaque fois une occurrence de forme différente :

« *J'arrivai enfin à la dernière phrase du livre : " [...] Il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine". Dieu, comme je l'aurais voulu !* » (Citation explicite et conforme) (175)

« *C'est sûr, il y aura " beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et ils m'accueilleront avec des cris de haine. "* » (Citation par synecdoque) (190)

« *Je voudrais, moi aussi, qu'ils soient nombreux mes spectateurs, et que leur haine soit sauvage.* » (Citation par synecdoque) (191)

Cet intertexte réapparaît à chaque fois dans le texte, en empruntant une structure nouvelle et modifiée.

Considérons de plus près les opérations qui président à l'inscription de la citation dans le texte en question. La matrice scripturale fait intervenir deux sortes de procédés pour travailler la citation intertextuelle : la citation conforme est marquée par les signes typographiques et par la technique du collage. La citation par synecdoque ou citation partielle représente une partie extraite d'un tout tronqué. Le passage extrait est comme dépaycé et revêt une autre dimension en fonction de son environnement d'emplacement. Dans ce contexte, la citation se veut morcelée et contribue à la dynamique du collage / montage qui détruit toute logique de linéarité.

- **L'hypertexte :**

L'hypertexte est un texte qui dérive d'un autre texte antérieur ou contemporain via une procédure de transformation qui peut être simple ou bien indirecte, ce que Genette nomme l'« imitation ». Il définit l'hypertextualité en ces termes :

« *Toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire.* »¹

Genette poursuit un peu plus loin et affirme :

¹ Genette, G. « *Palimpsestes : La littérature au second degré* », Seuil, Coll. Poétique, 1982, p. 10.

« Il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles. Mais...certaines le sont plus que d'autres. »¹

L'hypertexte est alors une œuvre littéraire postérieure à une autre qu'elle réécrit ou transforme. Parmi les pratiques hypertextuelles, deux modes de dérivation sont distingués : la transformation² qui concerne l'action du texte, et l'imitation qui reproduit le style.

Nous avons pu remarquer que le texte de Daoud imite celui de Camus en le pastichant, c'est-à-dire en reproduisant le style de l'incipit. Il s'agit là d'une procédure hypertextuelle de dérivation qui transforme indirectement le texte source. L'hypertexte de Daoud n'entretient pas uniquement une relation d'imitation avec son hypotexte, il le transforme et le réécrit aussi.

« *Meursault, contre-enquête* » s'affiche dès le départ comme un remake actualisé de son modèle « *L'Étranger* », et le titre en est le premier indice significatif. Le texte use de nombreux procédés transformationnels pour transposer quelques séquences et scènes, comme dans l'épisode où le héros alias Haroun est en compagnie de sa bien aimée Meriem et lui fait sa demande au mariage. C'est une séquence que l'on retrouve dans « *L'Étranger* » sauf que l'hypertexte y apporte quelques modifications qui laissent toutefois deviner le modèle :

« Le soir, Marie est venue me chercher et m'a demandé si je voulais me marier avec elle. J'ai dit que cela m'était égal et que nous pourrions le faire si elle le voulait. Elle a voulu savoir alors si je l'aimais. J'ai répondu comme je l'avais déjà fait une fois, que cela ne signifiait rien, mais que sans doute je ne l'aimais pas. » (« *L'Étranger* », p. 38)

Le même passage est repérable dans « *Meursault, contre-enquête* » où le héros entretient avec la jeune femme dite Meriem une discussion sur l'amour et le mariage :

« J'ai osé : " Veux-tu te marier avec moi ?" Elle a eu un hoquet de surprise (...). Elle avait préféré, je crois, vivre cette relation comme un amusement naturel et pas comme le prélude à un engagement plus sérieux. " Elle a voulu savoir alors si je l'aimais ". J'ai répondu que je ne savais pas ce que cela voulait dire quand j'employais des mots, mais que quand je me taisais, cela devenait évident dans ma tête. » (179)

¹ Ibid. p. 20.

² Selon Genette, « *La transformation peut s'investir dans des œuvres de vastes dimensions..., dont l'amplitude textuelle et l'ambition esthétique et / ou idéologique va jusqu'à masquer ou faire oublier leur caractère hypertextuel, et cette productivité même est liée à la diversité des procédés transformationnels qu'elle met en œuvre.* » dans « *Palimpsestes* », Op. Cit. P. 291.

L'hypertexte use donc d'une procédure d'inversion des rôles présents dans l'hypotexte camusien : ce n'est plus la jeune femme qui fait la demande au mariage, mais bien le héros de l'histoire.

Un autre exemple concerne l'arrestation du personnage suite à l'assassinat du français Larquais pendant l'été 1962 et l'interrogatoire dont il fait l'objet. Meursault est aussi emprisonné après avoir abattu l'Arabe sur la plage et se retrouve donc au commissariat pour être questionné. L'hypertexte suivant se veut être une transposition peu changée de l'épisode en question, il est quasi littéral :

« Tout de suite après mon arrestation, j'ai été interrogé plusieurs fois. Mais il s'agissait d'interrogatoires d'identité qui n'ont pas duré longtemps. La première fois au commissariat, mon affaire semblait n'intéresser personne. Huit jours après, le juge d'instruction, au contraire, m'a regardé avec curiosité. Mais pour commencer, il m'a seulement demandé mon nom et mon adresse, ma profession, la date et lieu de ma naissance. » (« L'Etranger », p. 53)

« On m'a interrogé plusieurs fois. Mais il s'agissait d'interrogatoires d'identité qui n'ont jamais duré très longtemps. A la gendarmerie, personne ne semblait s'intéresser à mon cas. Un officier de l'armée de libération a quand même fini par me recevoir. Il m'a posé quelques questions en me regardant avec curiosité ; nom, adresse, profession, date et lieu de naissance. J'ai répondu poliment. » (145)

Ou encore lorsqu'Haroun se rend sur la plage, scène du meurtre impuni, il est à l'image de Meursault parti à la rencontre de l'Arabe. La scène est presque identique bien que l'hypertexte y apporte quelques changements lacunaires qui ne détournent point du texte source :

« Je l'ai vu. Sous un rocher, à quelques mètres des flots, j'ai soudain vu une silhouette qui se confondait avec l'angle obscur de l'ombre. J'ai marché longtemps sur la plage, je me souviens, avec le désir de m'assommer au soleil,...et de revivre un peu ce que ton auteur raconte. Le soleil était écrasant comme une accusation céleste...Et puis, tout au bout de la plage, j'ai aperçu une petite source qui s'écoulait sur le sable, derrière le rocher. Et j'ai vu un homme, en bleu de chauffe, allongé avec nonchalance. Je l'ai regardé avec peur et fascination. » (78)

Cette scène rappelle la rencontre entre Meursault accablé par le soleil, la chaleur ardente, et l'Arabe étendu sur le sable :

«... Je sentais son grand souffle chaud sur mon visage, je me tendais tout entier pour triompher du soleil et de cette ivresse opaque qu'il me déversait. (...) J'ai marché longtemps. Je voyais de loin la petite masse sombre du rocher entourée d'un halo aveuglant par la lumière et la poussière de mer...Mais quand j'ai été plus près, j'ai vu que le type de Raymond était revenu. Il était seul. Il reposait sur le dos, les mains sous la nuque, ...tout le corps au soleil. Son bleu de chauffe fumait dans la chaleur. J'ai été un peu surpris. » (« L'Etranger », p. 49-50)

Bref, « *Meursault, contre-enquête* » reprend des parties de « *L'Etranger* » en les transformant ou les transposant de sorte à les intégrer à son espace fictionnel. Il serait pertinent de parler dans ce cas de « mimésis transgressive ». Selon Laurent Jenny, « *l'œuvre littéraire entre toujours dans un rapport de réalisation, de transformation ou de transgression.* »¹

Le projet hypertextuel fait appel aux fragments antérieurs pour les subvertir par amplification, par rajout ou par suppression. Jenny évoque le phénomène de réécriture en mettant l'accent sur l'effet des segments transposés sur l'activité même de lecture dans la mesure où tout lecteur est perturbé par la juxtaposition fortuite qui provoque une dispersion.

De plus, l'intrusion de fragments dans un tel cadre, détruit l'homogénéité et la contiguïté textuelles autant qu'elle gêne le récepteur du fait qu'il soit confronté à une œuvre protéiforme et à une écriture de la « dérouté² ».

- **Le métatexte :**

La métatextualité est une relation de commentaire qui associe « *un texte à un autre dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire à la limite, sans le nommer.* »³

La notion de métatextualité désigne une illustration exemplaire de la fonction langagière dite métalinguistique, c'est-à-dire le commentaire textuel d'une partie ou du texte en cours d'exécution (métatextualité interne), ou alors d'un autre texte (métatextualité externe).

¹ Jenny, Laurent, « *La Stratégie de la forme* », Poétique 27, 1976, p. 257.

² Leclair, Bertrand, « *Théorie de la dérouté* », Editions Verticales, 2000.

³ Genette, G., « *Palimpsestes* », Op. Cit. P. 10.

Ce qui attire notre attention à ce niveau précis de l'analyse, c'est bien la métatextualité externe en tant que discours ou langage ayant pour objet de réflexion un texte antérieur ou contemporain. Le commentaire critique de l'autre texte représente un « métatexte ». Pour Genette, « *la relation de métatextualité est celle de la relation critique, du commentaire qui unit un texte à un autre texte dont il parle, explicitement ou implicitement.* »¹

C'est dans cette perspective que s'inscrit « *Meursault, contre-enquête* », un texte chargé de commentaires critiques qui jalonnent le fil de la narration. Le narrateur freine et suspend à maintes reprises le trajet narratif pour expliquer un autre texte à savoir « *L'Étranger* ». De quel (s) commentaire(s) s'agit-il ? Et quelles en sont les procédures formelles d'institution ?

Les intertextes et hypertextes précédemment soulevés, participent tantôt d'une procédure de défiguration subversive, tantôt d'une transfiguration déroutante. Concernant les métatextes, le corpus traité fait jouer des attitudes diverses vis-à-vis du texte convoqué et de sa critique. Le comportement du narrateur balance entre l'euphorie et la dysphorie, entre des effets de convergence et de divergence. Regardons de près les occurrences métatextuelles repérées dans « *Meursault, contre-enquête* » :

« *Songes-y, c'est l'un des livres les plus lus au monde, mon frère aurait pu être célèbre si ton auteur avait seulement daigné lui attribuer un prénom, H'med ou Kaddour ou Hammou, juste un prénom, bon sang !* » (74)

Ce métatexte adopte une posture de révolte bien dépréciative où le critique fustige « l'écrivain-assassin » Albert Meursault qui a gardé l'anonymat sur l'identité de l'Arabe alors qu'elle était à sa portée. Il ajoute un peu plus loin :

« *Personne ne s'inquiète de l'Arabe, de sa famille, de son peuple. A sa sortie de prison, l'assassin écrit un livre qui devient célèbre où il raconte comment il a tenu tête à son Dieu, à un prêtre et à l'absurde. Tu peux retourner cette histoire dans tous les sens, elle ne tient pas la route. C'est l'histoire d'un crime mais l'Arabe n'y est même pas tué- enfin, il l'est à peine, il l'est du bout des doigts... Cette histoire est absurde !* » (75)

Ce métatexte critique sur un ton acerbe le livre camusien en s'attelant à restituer à l'Arabe son nom confisqué et ses droits ôtés. Daoud est décidément résolu à rétablir la justice des équilibres :

¹ Cf. Reuter, Yves, « *L'Analyse du récit* », Nathan université, Paris, « *Littérature 128* », 2000, p. 112.

« Tu comprends pourquoi j'ai ri la première fois que j'ai lu le livre de ton héros ? Moi qui m'attendais à retrouver dans cette histoire les derniers mots de mon frère, la description de son souffle, ses répliques face à l'assassin, ses traces et son visage, je n'y ai lu que deux lignes sur un Arabe. » (162)

Il s'agit bel et bien d'une attitude de dénégation qu'adopte le texte de Daoud vis-à-vis du modèle camusien. « L'écrivain-tueur » n'a daigné attribuer n'importe quel surnom à l'Arabe abattu. Le crime est commis dans l'anonymat et l'insignifiance totale. Néanmoins, d'autres extraits commentatifs affichent, en revanche, une certaine admiration à l'égard du savoir –écrire camusien :

« J'ai brièvement connu le génie de ton héros (...). Je crois que c'est cela le grand style finalement, parler avec la précision austère que vous imposent les derniers instants de votre vie. C'est le génie de ton héros : décrire le monde comme s'il mourrait à tout instant, comme s'il devait choisir les mots avec l'économie de sa respiration. C'est un ascète. » (136)

Camus est qualifié ainsi d' « ascète », de « génie » de l'écriture, au « grand style », qui manie une langue unique, incomparable, aussi puissante que dévastatrice pour évoquer le monde sous toutes ses facettes. Camus est un artiste du langage. Le sujet-narrant est comme subjugué par l'écrivain de renommée. L'euphorie est alors au rendez-vous et l'admiration se fait palpable face à une production rehaussée au rang de « chef-d'œuvre » au style incontestablement exceptionnel et singulier : « *Le succès de ce livre est encore intact.* » (88)

Compte tenu des diverses constatations, nous sommes en mesure d'affirmer que « *Meursault, contre-enquête* » déploie une posture mouvante voire ambivalente qui opère une constante défiguration / refiguration du texte- référence. Tantôt, le métatexte malmène le livre camusien en le comparant à une « terrible arnaque », « une grande plaisanterie » ou encore à un « mensonge » ; l'acte de commenter s'inscrit alors dans une optique subversive. Tantôt, le commentaire se fait appréciatif et témoigne d'une forte adhésion qui frôle l'envoûtement.

Enfin, le texte de Daoud se clôt sur un passage clé où les deux versions, celle de Daoud et celle aussi de Camus, sont mises en confrontation. Le lecteur est alors défié de révéler quelle histoire est la plus authentique, la plus vraie :

« C'est ma parole à prendre ou à laisser. Je suis le frère de Moussa ou le frère de personne (...); et personne ne sait si son histoire est vraie ou pas. L'Arabe est l'Arabe,

Dieu est Dieu. Pas de nom, pas d'initiales. Bleu de chauffe et bleu du ciel. Deux inconnus avec deux histoires sur une plage sans fin. Laquelle est la plus vraie ? Une question intime. A toi de trancher. » (191)

Face à un tel challenge, le récepteur ne peut qu'être perturbé et déstabilisé. La version de Daoud n'avance aucune preuve fondant sa crédibilité à l'image de celle de Camus. Leur parole est à prendre ou à laisser. La tâche rude de trancher revient au lecteur qui doit décrypter et choisir. La fin demeure ouverte et laisse la question en suspens.

En somme, le métatexte final ne vise ni à subvertir ni à exalter l'œuvre camusienne. Il est question tout simplement de diriger l'attention vers la réception critique de l'œuvre littéraire de manière générale. Une technique qui a le mérite d'instaurer le lecteur comme pivot indispensable au processus de communication littéraire.

B/ L'écriture en filigrane des autres textes de Camus :

À la lecture de « *Meursault, contre-enquête* », le texte semble être un clin d'œil fait à « *La Chute* »¹ d'Albert Camus puisqu'il s'en imprègne fortement. Sa structure interne recèle intrinsèquement l'écriture en filigrane de « *La chute* ». Une sorte d'écriture au second degré qui laisserait entrevoir au lecteur les similitudes avec cet autre livre de Camus.

Le roman en question est composé de six parties non numérotées. Il situe l'histoire dans un bar à Amsterdam. Le récit se veut être la confession d'un homme -Jean Baptiste Clamence- à une personne rencontrée dans le bar. Le personnage est un ancien avocat qui a vécu une jeunesse glorieuse jusqu'au jour où sa vie bascule. Alors qu'une femme est en situation de noyade sous un pont, il ne daigne lui apporter du secours. C'est à partir de cet épisode qu'il prend conscience de son comportement absurde et se retrouve dominé par le remord insurmontable qui ne le quitte plus.

C'est ainsi que débute « la chute » du sujet qui tente inexorablement de fuir sa situation par le vice, mais en vain. Les souvenirs l'envahissent et hantent sa conscience malade. Il quitte du coup Paris pour Amsterdam où il se confesse dans un bar à un interlocuteur silencieux. Son esprit devient un miroir tendu à l'humanité, criant son malaise profond et son désir de liberté.

Nombre de similitudes sont repérées entre les deux textes :

¹ Camus, Albert, « *La Chute* », Gallimard, Paris, 1956.

Tout d'abord, « *Meursault, contre-enquête* » s'inspire du procédé énonciatif déjà employé dans « *La Chute* » : le soliloque. Haroun s'adresse à un allocataire silencieux qu'il est le seul à voir, à la façon de Clamence qui feint, lui aussi, de dialoguer avec un récepteur muet. Quant au cadre spatio-temporel, il est question d'un bar hanté par un fantôme à Oran, pour Haroun, et d'un bar situé à Amsterdam pour Clamence.

Les deux textes concordent au niveau du développement diégétique : confronté à de complexes péripéties, le héros opère un examen analytique de soi, une sorte de confession approfondie destinée à le délivrer de sa souffrance. Un questionnement qui l'oblige à réfléchir à sa condition d'homme et au sens de sa vie. De surcroît, les deux personnages parviennent en fin de parcours à retrouver une forme de liberté après s'être affranchi des tourments du Moi. De plus, ils se font les porte-voix du peuple via l'énonciation d'un contre-discours social qui conteste les anomalies et les carences de la société.

Bref, il nous paraît évident que « *Meursault, contre-enquête* » puise également ses ressources dans « *La Chute* » dont il restitue l'ossature et la diégèse. Bien que le texte-référence ne soit point cité, sauf que l'écriture y fait allusion sous divers aspects. C'est comme si « *Meursault, contre-enquête* » se veut être le miroir de l'œuvre camusienne dont il arbore la mémoire. En fin de compte, comme dit Tiphaine Samoyault : « *La littérature renvoie à elle-même.* »¹

La littérature s'inspire d'elle-même, chaque œuvre s'imprègne d'une autre, l'institue comme modèle et en est l'écho. C'est en ce sens que le texte de Daoud devient l'écho des livres préexistants qu'il récrit à nouveau. A ce sujet, « *Meursault, contre-enquête* » n'entretient pas exclusivement des rapports avec « *L'Etranger* » ou « *La Chute* ». D'autres titres sont convoqués implicitement. Le narrateur évoque aussi « *La Peste* » de Camus, mais sans en citer le titre :

« *Elle m'offrit les autres livres écrits par Albert Meursault, son histoire de peste frappant une ville entière, et d'autres livres encore, qui m'ont progressivement permis de comprendre comment ton héros voyait le monde.* » (176-177)

Il est d'évidence ici que le texte fait référence au roman « *La Peste* »², lequel relate la situation macabre d'une ville « Oran » ravagée par une épidémie meurtrière. Le roman est composé de cinq parties. L'histoire se déroule à Oran durant les années 1940 et dépeint le quotidien des habitants confrontés à une épidémie de peste qui écroule totalement la ville. Le lecteur assiste à

¹ Op. Cit. p. 116.

² Camus, Albert, « *La Peste* », Gallimard, Paris, 1947.

l'expansion de l'épidémie puis à sa régression. Le roman permet de saisir le comportement de l'homme en pleine crise et ses efforts pour subsister.

3.2 La réécriture du mythe : vers un nouvel imaginaire.

L'œuvre de Daoud est marquée par l'inscription du mythe au sein de son ossature interne. Le projet littéraire obéit aux procédés de reprise des mythes universels. Mais, qu'est-ce qu'un mythe ?

R. Barthes propose une définition dans son ouvrage « *Mythologies* » : « *Le mythe est un système de communication, c'est un message (...), puisque le mythe est une parole, tout peut être mythe, qui est justiciable d'un discours.* »¹

Selon Barthes, le mythe est une « valeur » interpellatrice. C'est un récit fabuleux de dimension allégorique et de portée intemporelle. Il met en scène des figures amplifiées, incarnant des forces symboliques pour rendre compte de la condition humaine. Doté d'une signification collective, le mythe se révèle comme l'expression d'une pensée par le biais d'une structure allégorique.

En outre, réactualiser un mythe planétaire, c'est le faire revivre, le ressusciter dans l'adhésion ou dans la distanciation. Introduire le mythe dans une œuvre, est synonyme d'ouverture. Cette procédure est loin de se conformer aux normes, puisqu'accoler le mythique au fictionnel est susceptible de bouleverser l'uniformité textuelle. En intégrant le référent oral mythique dans sa composante, le texte fait cohabiter l'oral et l'écrit.

Nous avons démontré, au préalable, que « *Meursault, contre-enquête* » s'affiche comme une robinsonnade, c'est-à-dire une réécriture du mythe de Robinson Crusoé. Notons que le rapport de filiation demeure assez subversif car la reconfiguration obéit à de nouvelles modalités.

Quelles techniques entrent en jeu dans cette réécriture ? Et quelles en sont les finalités ?

Dès l'abord, le rapport d'influence est établi du fait que le récit revendique un lien de filiation avoué avec l'œuvre de Defoe « *La Vie et les Aventures étranges et surprenantes de Robinson Crusoé* ». La reprise du mythe de Robinson suit une nouvelle poétique et s'assujettit à de nouvelles règles. Daoud met en scène un « Robinson » atypique, non-conformiste, préoccupé davantage par sa condition d'humain et portant un regard acerbe sur le réel.

¹ Barthes, Roland, « *Mythologies* », Seuil, Paris, Coll. « *Points* », 1956, p. 193.

C'est alors que le mythe ancestral de Robinson se voit évolué même changé en fonction du contexte. Contrairement au Robinson conventionnel, le héros endosse le rôle d'un marginal qui s'écarte délibérément de la société pour vivre dans l'isolement. Sa chambre est telle une île, lieu d'exil perçu comme un refuge. Son hostilité à l'égard du monde et son dégoût de la religion en font un être aliéné. Le naufrage est entamé suite au décès du frère et n'est résolu que suite à l'assassinat de l'inconnu. Le périple rude et pénible mené permet au sujet de se révéler à lui-même par le biais d'une quête d'initiation, à la façon d'un Robinson qui opère sur son île perdue, une analyse de soi.

En outre, le Robinson universel recouvre une certaine liberté après être retourné parmi les siens, et avoir été secouru de l'île isolée. Sauf qu'Haroun, lui, ne parvient à se sentir affranchi qu'une fois éloigné de la société et des hommes. Pour lui, être véritablement émancipé, c'est mener une existence d'écart et de provocation. Si Robinson retourne au monde, lui, il s'en détourne.

Par ailleurs, cette reconfiguration du mythe célèbre est chargée d'un discours frondeur vis-à-vis de l'environnement social désarticulé. Si le Robinson de Defoe réfléchit à sa condition d'homme, le Robinson de Daoud dénonce la situation sordide des hommes à l'ère contemporaine. Son discours est labouré dans la véhémence à dessein de mettre en lumière les incohérences perçues tout autour.

En définitive, « *Meursault, contre-enquête* » se présente comme une robinsonnade détournée, aux motifs réactualisés. Le mythe conventionnel fait l'objet d'un traitement subversif et d'une reconfiguration inédite. Selon T. Samoyault, une telle pratique traduit une attitude euphorique à travers laquelle le texte de Daoud place sans conteste l'œuvre de Defoe comme texte d'inspiration ou modèle absolu. Cette relation de filiation témoigne du rapport lecture / écriture, et transite par la voie de la refiguration contextuelle.

D'autre part, « *Meursault, contre-enquête* » n'est pas le seul texte à s'inspirer du livre de Defoe. « *L'Arabe et le vaste pays de Ô* » manifeste quelques liens intertextuels avec l'œuvre mythique. Le récit est de dimension allégorique et symbolique. C'est l'histoire d'un Arabe qui chute d'un avion, puis se relève au sol et se retrouve échoué sur une île éloignée, poursuivi paradoxalement par ses confrères qui le chassent parce qu'il a perdu la foi. Il est donc en fuite jusqu'au moment où ses congénères décident de partir et de le laisser seul.

En réalité, la chute de l'avion est une image allégorique dénotant la coupure opérée avec le monde, la religion, Dieu, la foi ou encore avec les valeurs sociales. Du coup, l'entourage tente

vainement de raisonner le sujet sauf que ce dernier s'écarte de plus en plus. Il se met au rencart de la société et s'emprisonne dans un espace de solitude comparé à une « île ». L'être « sauvage » s'attribue d'ailleurs le surnom de « Vendredi » :

« Un arabe sauvage chute miraculeusement d'un avion, se reprend au sol, ... puis se met à courir vers vous aveuglément, pour fuir ses congénères qui le poursuivent parce qu'il a perdu et son Dieu et la foi, en voyageant pour la première fois de sa vie (...). Le sauvage est bel et bien en fuite, il est pourchassé par les siens, il s'appelle Vendredi et il est seul sur une île vide. Absolument seul après le départ de ses frères chasseurs. » (88)

C'est ainsi que l'œuvre de Defoe se voit renversée dans cette reprise peu conventionnelle. Il ne s'agit plus de réécrire le mythe de Robinson en focalisant toute son attention sur le héros célèbre, mais plutôt de prendre le contre-pied du mythe universel. Ce n'est plus Robinson qui est placé au devant de la scène, mais bien son corolaire dans l'histoire, son compagnon d'île à savoir « Vendredi ».

Sauf que le Vendredi créé par Daoud est un Arabe, d'où la reprise quelque peu iconoclaste du mythe, dont l'objectif est d'expliquer la situation actuelle au XXI^{ème} siècle d'un « Vendredi Arabe », un être incapable de transcender sa propre condition :

« Je m'appelle bel et bien Vendredi, et ce nom, je me le suis donné parce que j'y ai droit plus que quiconque lorsque je rentre chez moi le soir, et que je referme ma porte sur le reste de notre terre à nous les Arabes, pour creuser au plus profond. » (91)

Dans le même cours d'idées, il ne faudrait pas omettre la citation placée dès le paratexte, notamment l'épigraphe qui renvoie à un extrait du livre de Daniel Defoe « *Vie et Aventures de Robinson Crusoé écrites par lui-même* » :

« Mon esprit conçut alors avec feu, et irrésistiblement, que l'heure était venu de m'acquérir un serviteur, peut-être un camarade ou un ami, et que j'étais manifestement appelé par la Providence à sauver la vie de cette pauvre créature. »

Le rapport de filiation est instauré d'emblée puis renforcé au cours même du récit. Dès le départ, l'auteur place son texte sous le signe de la réminiscence, d'autant plus que la nouvelle ne manque pas de renvoyer au texte –source à travers les nombreuses références et allusions qui s'y rapportent à l'image de ce renvoi bien implicite à l'histoire de Robinson :

« Pour vous, Occidentaux destinataires de presque tous les livres possibles, les choses s'éclairent et vous rappellent une histoire que vous aimez bien, ... une histoire qui raconte l'épreuve de votre condition insulaire face au reste de la barbarie, et le moyen d'y faire face par l'usage des outils, du verbe et du fouet. Il vous semblera peut-être, alors, que cette histoire est déjà vieille et qu'elle ne racontera rien de nouveau : pourtant, il n'en est rien. » (88)

Ou bien lorsque le texte mentionne distinctement un extrait du livre-source via une citation intertextuelle conforme :

« Songeant à sauver l'âme de son sauvage, Robinson interroge Vendredi sur son créateur. "Une sorte de vieillard encore plus vieux que la mer, la terre ou la lune et les étoiles et chez qui tout le monde va lorsqu'on n'a plus où aller après la mort " répond le Sauvage. " Toute chose lui dit : Ô ! " traduit l'homme blanc. » (106)

Une autre référence est faite à la figure mythique « Robinson » et à son parcours :

« Robinson a été sincère : sa première histoire commence par une désobéissance parentale, la seconde par un naufrage, et la dernière par un besoin de remplacer son perroquet sinistre, avant de nous servir son récit sur l'âme d'un Vendredi en attente du Salut et du pantalon. » (132-133)

A regarder avec minutie le périple du Vendredi Arabe tel qu'il évolue dans la diégèse, nous constatons que son trajet s'apparente à une sorte de « vendredinnade », une quête destinée à le délivrer de sa pesanteur. Il n'est plus question d'une robinsonnade comme dans « *Meursault, contre-enquête* », mais bien d'une réécriture d'un autre type.

Nombre de robinsonnades ont été produites depuis des siècles pour démontrer comment l'homme arrive à se transcender dans les pires situations. Toutefois, écrire une « vendredinnade » centrée sur un « nègre » serviteur, Arabe sauvage, est une entreprise complexe et presque impossible du fait même que la délivrance est loin d'être à la portée de l'Arabe :

« Ecrire ce genre d'histoires sert à l'homme nègre de devenir blanc, puisque ce dernier est rarement intéressé par le chemin inverse. Reste la grande question : une « vendredinnade » est-elle possible comme le furent toutes les robinsonnades écrites depuis des siècles ? Non. » (110)

Selon le narrateur, il est chimérique de croire que l'homme nègre -Arabe- puisse un jour devenir comme l'homme blanc, c'est-à-dire indépendant, civilisé et autonome. L'Arabe mis en scène, est effectivement perdu car il s'est écarté du chemin de la foi, synonyme d'une chute, et se retrouve isolée sur son île d'infortune. Son aventure est celle de l'aliénation qui transite par une prise de conscience, laquelle l'initie à la quête de soi. Il est à la recherche d'une liberté profonde et véritable : il veut être maître de son âme, le capitaine de sa destinée.

Echoué dans son espace de réclusion volontaire, le Vendredi Arabe est sans Dieu, sans religion et surtout, il est dépourvu de l'unicité de son moi. L'introspection fait jaillir une révélation d'ordre supérieure : cet être ne peut s'affranchir de sa condition qu'au prix catégorique d'une césure radicale avec le monde et ses contraintes.

Le récit se teint alors d'une dimension ontologique en ce sens où l'individu est en quête de l'essence de son être fracturé. L'Arabe accomplit une mutation et une maturation grâce auxquelles, il acquiert sagesse et connaissance à la façon d'un Robinson qui réintègre le monde et se voit changé.

Néanmoins, si Robinson accède à une nouvelle vie, riche, où il jouit d'un sentiment de sérénité, il en est autrement pour le Vendredi Arabe dont l'accès à un nouveau mode d'être, demeure encore rude et complexe.

Dans cette perspective, réécrire le mythe de Robinson en inversant la procédure et détournant les rôles, est l'occasion pour Daoud de penser la situation critique des Arabes au XXI^{ème} siècle. Robinson n'a plus lieu d'être car toute l'attention est focalisée sur le sauvage, le vendredi Arabe. La coupure sociale effectuée par ce personnage est tout à fait préméditée. Sauf que pour lui, la transformation complète n'est vraiment pas au rendez-vous mais reste en suspens. La transfiguration est encore à faire puisque le récit s'achève sur l'image d'un personnage conscient de son être mais qui demeure en reclus des autres. Il ne réintègre pas la société à l'image du Robinson occidental. Son unique vœu est d'être enfin libre de ses actes et de son faire, loin de toute forme de servilité.

En somme, le parcours entretenu par le sujet s'avère assez dysphorique car la reconstruction sociale fait défaut. Le personnage subsiste dans état de dé-liaison totale avec la société, la famille et le travail. C'est alors un périple inabouti que nous livre la fiction. Au final, « *L'Arabe et le vaste pays de Ô* » est une réécriture inédite du mythe mondialement connu, celui de Robinson.

Cependant, cette reprise se manifeste comme une reconfiguration du mythe ou une défiguration située aux antipodes de la version ancienne.

Daoud reprend à son compte l'histoire mythique pour se forger le matériel d'une écriture iconoclaste dont le lien intertextuel est établi avec le texte-référence, sauf que la nouvelle version détourne l'autre selon ses propres motifs. Georges Molinié souligne à propos de la réécriture littéraire :

« Elle définit une activité scripturaire qui s'établit forcément sur une corrélation suivie entre deux éléments. L'un de ses éléments est évidemment stable, qu'il s'agisse d'un discours littéraire de base réalisé sous la forme d'un texte, ou de tout un style (...). L'autre élément peut être présenté comme l'écriture d'un nouveau texte, ou la mise en exercice d'un nouveau style. »¹

Dès lors, l'élaboration du nouveau texte comporte forcément des variantes puisque la reprise ne saurait être une simple répétition littérale du déjà-dit. Cette pratique telle qu'elle est adoptée par Daoud, se veut être innovatrice affichant à la fois proximité et distance, reproduction et invention².

Au surplus, en réinvestissant l'espace fictionnel d'un autre, l'auteur accrédite son texte d'une certaine authenticité et le place dans un rapport d'autorité avec le modèle. En fin de compte, comme le souligne Jean-Luc Hennig, *« tout texte n'est jamais que l'empreinte d'un autre. »*³ D'ailleurs, Daoud se dit lui-même ré-écrivain lors d'un débat littéraire intitulé « De l'autre côté du miroir » :

« Je me dis toujours que ne suis pas écrivain mais un ré-écrivain ! J'adore réécrire les belles histoires. »⁴

¹ Molinié, Georges, « *Les Lieux du discours littéraire* », « *Lieux Communs. Topoï, stéréotypes, clichés.* » dir. Christian Plantin, Paris, éd. Kimé, 1993, p. 92.

² Jean –Luc Hennig évoque ce type de pratique littéraire placée sous le signe de la réécriture comme suit : « *Il en est des livres comme du feu dans nos foyers : on va prendre ce feu chez son voisin, on l'allume chez soi, on le communique à d'autres et il appartient à tous.* » dans « *Les Réécritures* », ouvrage consulté sur le site : www.cercle.enseignement.com/lycée/terminal-1/Dossiers-thématiques/ Les réécritures. Consulté le 08 Juin 2014.

³ Hennig, Jean-Luc, Ibid. Site consulté le 10 Juin 2014.

⁴ Daoud, Kamel, Entretien littéraire intitulé « *De l'autre côté du miroir* ».

Dans la sphère hybride des voix qui envahissent la fiction, nous avons consacré ce chapitre à l'investigation des différents intertextes qui submergent le corps textuel où se détecte une parole croisée, enchevêtrée car polysémique. Le texte investit des champs expressifs variés comme l'oralité qui opère une véritable invasion de la fiction : chaque récit est à dominante orale et l'écrit paraît comme irrémédiablement orienté vers une verbalisation immédiate.

Le référent oral installé repose sur l'infiltration de segments disparates qui intègrent l'espace textuel, le fissurent et en ébranlent l'homogénéité. Ces fragments appartiennent aussi bien au dire périphérique oral qu'au dire sacré coranique, d'où cette dimension mystique que revêt l'écriture. Les voix convoquées ouvrent inéluctablement vers d'autres imaginaires, leur divergence fragmente le texte et en brise la linéarité. Ce qui leste le foyer scripturaire et en densifie la réception.

A l'instar de l'intertexte oral et coranique, l'œuvre puise aussi ses ressources en littérature : elle s'inspire des textes antérieurs ou contemporains, les reprend à son compte pour les réécrire ou les subvertir. Le mythe comme genre fondamental, ne manque pas à l'appel. Daoud se réapproprie des mythes ancestraux et universels pour les revisiter selon une procédure de reconfiguration / défiguration. Son approche est insolite et inédite, non conforme à la version ancienne ni au conventionnel.

Chapitre 3 :

Des paroles placées / Des paroles dé -placées.

L'écriture iconoclaste de Daoud fait appel à de multiples formes et structures inscrites en marge des normes. L'agencement sur le plan narratif et discursif des techniques transgressives, verse vers une esthétique non rationnelle amorcée par la volonté d'ébranler les modèles conventionnels pour se forger une poétique inédite.

Dans cette optique, l'œuvre n'hésite pas à employer un langage violent, situé parfois dans la décadence voire l'obscénité. Les textes traités semblent s'affranchir des codes de la bienséance en optant pour une écriture de la perversion. Nombre de structures inscrites dans la violence, sont introduites pour sous-tendre l'énonciation de paroles dé-placées : le langage érotique, obscène, qui fait éruption à l'intérieur du texte ; l'interférence linguistique ou encore l'usage d'une langue qui grince via le recours aux mots violents.

Les paroles dé-placées renvoient à la fois au dire vulgaire qui infiltre la fiction et la pervertit, ainsi qu'aux mots empruntés à d'autres foyers linguistiques et qui se greffent à la langue d'expression choisie dans le texte. La virulence du dire n'échappe pas à notre analyse car elle envahit le discours et le travaille à l'excès.

C'est pourquoi nous organisons notre approche, à ce niveau précis de l'analyse, comme suit : il s'agira de scruter la composante discursive de chaque récit au plan des structures langagières convoquées et de leurs modalités d'agencement. Trois axes retiennent notre attention :

1. Le langage érotique : une démarche à l'écart.
2. Les Mots de l'Autre : interférence linguistique.
3. La violence textuelle : une langue qui grince.

1. Le langage érotique : une démarche à l'écart.

Il faut avouer que la plupart des textes analysés sont submergés par un langage licencieux, de l'écart. Ce type de parole triviale fait défaut aux principes de la décence d'autant plus qu'elle introduit une rupture au sein même de la matrice discursive.

Dans chaque récit, le héros-narrateur prend en charge l'émission de cette parole vulgaire inscrite dans une logique de dénonciation véhémente. En effet, le discours contestataire des travers de la société, est souvent imprégné d'obscénités, lesquelles ne manquent pas de scandaliser le lecteur en phase avec des propos inconditionnellement scabreux.

Dans « *Meursault, contre-enquête* », la description de la ville d'Oran est loin d'obéir aux règles de la convenance. Elle est tournée vers une dimension érotique qui déploie des termes grossiers et sensuels comme « pute » ou « fécondation » pour rendre compte de la ville :

« C'est une ville qui a les jambes écartées en direction de la mer...Cela sent la vieille pute rendue bavarde par la nostalgie. (...) J'aime l'endroit, mais parfois j'y devine les effluves d'un sexe de femme, géant et épuisé. Cela confirme un peu ma vision lubrique, cette ville a les jambes ouvertes vers la mer, les cuisses écartées depuis la baie jusqu'à ses hauteurs, là où se trouve ce jardin exubérant et odorant. C'est un général qui l'a conçu en 1847. Moi, je dirais qui l'a fécondé, ha, ha ! » (25)

Lorsque le personnage relate son entrevue romantique avec Meriem, son discours est absorbé par une certaine subjectivité qui laisse transparaître une légèreté langagière se dérochant à toute pudeur :

« M'ma maudit la jeune femme, puis finit par se taire. Moi, je pensais à ses seins et à ses lèvres bougeant comme un fruit vivant. » (173)

D'autre part, l'attaque abrupte de la société aux incohérences inouïes, est émaillée de quelques indécences qui traduisent l'aversion et le dégoût du sujet vis-à-vis du sacré et du religieux :

« Le vendredi, tu retrouveras ce spectacle partout (...). C'est presque toujours la même scène depuis des années, ...pendant ce jour d'éternité et cette sensation presque physique de l'oisiveté de tout un cosmos devenu des couilles à laver et des versets à réciter. » (97)

« Mes voisins s'agitent sous mes yeux : un militaire à la retraite, moustachu, qui lave sa voiture dans un plaisir étiré jusqu'à l'infini, presque masturbatoire... » (100)

De surcroît, le texte est marqué par la récurrence de mots déplacés comme : « catin », « pute » qui reviennent plusieurs fois au fil du récit, notamment lorsque la ville d'Oran est, une nouvelle fois, peinte selon un regard pervers et dévalorisant :

« Regarde un peu autour de toi, ici, à Oran ou ailleurs, on dirait que les gens en veulent à la ville...La ville est un butin, les gens la considèrent comme une vieille catin, on l'insulte, on la maltraite, on lui jette des ordures à la gueule et on la compare sans cesse à la bourgade saine et pure qu'elle était autrefois. » (36)

Dans « *La Préface du nègre* », les nouvelles donnent à lire un langage peu normatif car envahi par sa dimension scabreuse à l'image de « *Gibrîl au Kérosène* », où le personnage s'insurge violemment contre le désintéressement du peuple à l'égard de son invention. Les journalistes insoucieux n'y ont prêté aucune attention dans leurs articles de presse et se sont contentés d'ébaucher quelques critiques lapidaires et rudimentaires :

« Le jour où j'invitais en grande pompe une bande de journalistes prétentieux pour le faire constater que l'on pouvait envoyer au ciel des Anges par la force des hommes, ils se contentèrent de vider les assiettes et de pisser quelques lignes misérables en bas de page, dans les journaux du lendemain. » (45)

Dans la nouvelle dite « *La Préface du nègre* », le scribe aux prises avec le vieil homme au récit de guerre interminable, ressent une rage de plus en plus grandissante à son encontre, ce qui l'amène d'ailleurs à user d'un langage violent et peu décent :

« Je pouvais aussi sortir dans la cour, manger toutes ses pommes et me gratter insolemment l'entrejambe pour lui signifier ce que je pensais de son désir de dicter un livre qu'il ne pouvait pas écrire ou... » (55)

« Le monde tournait autour de lui comme une jeune fille qui voulait lui offrir sa virginité. » (60)

Il faut dire que l'aversion ressentie par le nègre à l'égard de l'ancien guerrier, est à l'origine de toutes ses invectives portant atteinte à l'honneur. Comme si la vulgarité était le seul moyen pour cet être de dire son dégoût profond vis-à-vis d'un homme dédaigné avec répugnance. Voici un autre exemple illustratif de cela :

« J'en arrivais à comprendre qu'il s'agissait d'un autre combat entre moi, petit écrivain invisible, et le Vieux qui allait se contenter d'une éjaculation et se prélasser ensuite comme un cétacé dans ce bruit d'applaudissements qui accompagne les meilleurs livres... » (65)

Dans « *L'Arabe et le vaste pays de Ô* », le langage érotique de la marge est nettement perceptible au niveau des propos tenus par le sujet dès l'entame du récit. L'objet du discours licencieux étant la figure du Vendredi Arabe, un être indompté et asocial, hors-nature :

« ...Ne rien dire et attendre que Vendredi crève d'immobilité après avoir mangé tous les oiseaux et tout le gibier de l'île, en l'imaginant se masturber comme un fou pour tenter de

féconder les arbres ou les pierres et survivre à l'extinction de son ravissant prénom... »
(89)

Ce même dire scrupuleux et décadent est maintenu pour refléter sur un ton ironique la situation actuelle de l'Arabe qui a perdu toute sa dignité dans un monde en alerte, et où il est vu comme un assassin, un terroriste. C'est dans l'aéroport en particulier que cet être se voit humilié et rabaisé en raison des multiples attentats criminels dans lesquels, lui et sa race, sont tenus pour responsables. La fouille de l'Arabe à l'aéroport est un véritable supplice, il y est dénudé et dénué de tout honneur :

« ...Tout le monde savait que l'endroit le plus inquiétant pour un Arabe, le lieu exact où il perd ses vêtements et exhibe la petitesse de ses testicules était justement l'aéroport, (...). L'aéroport parce qu'il n'en existe qu'un seul, gigantesque, installé entre les deux bords de la terre, fabriqué...pour humilier l'Arabe et fouiller son pantalon jusqu'à atteindre les parties intimes de ses propres ancêtres. » (96)

Par ailleurs, lorsque le héros évoque son enfance puis son adolescence et son éveil à la religion ou encore à l'amour, son discours s'imprègne d'une forme de trivialité :

« Vers l'âge de douze ans je me mis à prier et à me laver l'entrejambe presque cinq fois par jour en disciplinant ma vessie et mon regard qui commençait à apprendre à faire du feu en suivant les hanches des jeunes filles au collège. » (111)

« A l'âge des masturbations frénétiques, je ne souhaitais plus que la mort avant de commettre encore plus de pêchés, pour me retrouver au Paradis. » (116)

Les propos à portée obscène se poursuivent au moment où le narrateur donne un aperçu de sa jeunesse passée et de son adolescence, tout cela via une parole quelque peu érotique :

« Ma puberté et ma jeunesse furent des âges sales, encombrés par le remord, le poids de Dieu, la masturbation effrénée et l'ennui qui, pour moi, suivait l'éjaculation et qui, pour le pays, a suivi l'indépendance et la victoire sur l'homme blanc. » (122)

Un autre extrait illustre cette trivialité langagière en acte dans la nouvelle : le narrateur insère dans son récit l'histoire d'un jeune homme Arabe nommé « Akhmed » et en brosse un portrait peu valorisant. Son dire est alors d'une extrême décadence et d'un sarcasme décapant :

« Passons sur le souvenir du voyage et la petite découverte du jeune Akhmed dans les parages de l'hôtel (...). Aujourd'hui le jeune Akhmed a trompé votre bonne foi. Descendu prestement du dos de sa chamelle qu'il sodomisait parfois avec son sexe ou des allumettes, il a couru prestement vers le plus proche aéroport, atterri chez vous, pris son temps pour changer de teint et perdre un peu d'accent... » (113)

Ainsi, cette liberté d'expression caractérisée par une perversion du langage, déroge-t-elle à une certaine « doxa », aux valeurs morales de la société. Selon Georges Bataille :

«Ce qu'on ne saisit pas : que la littérature n'étant rien si elle n'est poésie, (...) Le langage littéraire – expression des désirs cachés, de la vie profonde- est la perversion du langage.»¹

Barthes, lui, parle de la perversion littéraire en termes de « régime du plaisir textuel. »² Une telle poétique ne va pas sans choquer le lecteur invité à transcender toute morale pour aller vers une nouvelle approche de la littérature et, par là même, du monde.

S'affranchir du carcan d'une doxa qui enveloppe la société est l'occasion pour Daoud de revendiquer encore une fois son statut d'écrivain anticonformiste, qui pense les problèmes de l'écriture en dehors de toute préoccupation. Quand la subversion est à l'œuvre, alors la décadence n'est jamais bien loin.

2. Les Mots de l'Autre : interférence linguistique.

Ce qui apparaît au fil de la lecture de l'œuvre de Daoud, c'est bien la confection d'un univers multilinguale où différentes langues s'entrecroisent dans un réseau d'alternance codique. Cette hétérogénéité linguistique est loin d'être conforme aux catégories conventionnelles d'écriture de la fiction.

Notre approche à ce niveau de l'analyse est la suivante : décrypter cette irrégularité codique comme un procédé d'écriture relevant d'un choix poétique et non d'un simple effet de lecture. Ce phénomène est le fait d'emprunts dans la mesure où le texte fait appel à une certaine altérité,

¹ Cf Jean Genet, *« Une écriture des perversions »*, Gallimard, Collection Monographique Rodopi en littérature française contemporaine, 2011. P. 163.

² Barthes, Roland, *« Le Plaisir du texte »*, op cit, p. 17.

à la langue de l'Autre. L'emprunt peut être fait à une langue différente de celle usitée, ou bien à l'argot ou à un dialecte ou à une langue maternelle.

A noter que le contact des langues au sein du même espace génère une hybridité en ce sens où le texte devient le lieu privilégié d'une interaction linguistique, signe d'une stylistique originale.

Quelles sont donc les diverses manifestations de ces interactions linguistiques dans l'œuvre traitée ?

Promouvoir l'hétérogénéité innovante en brisant l'unicité linguistique, peut être interprété comme une tentative de revendiquer une forme d'altérité. Une telle stratégie est à la fois idéologique et stylistique. Dans « *La Fable du nain* », l'espace d'écriture est marqué par l'intrusion de figures de la langue maternelle : « Qitmèn » (52) ; « Sourates » (54) ; « Khid » (44) ; « Anaya » (98) ; « Djinn » (terme redondant, p. 43-44) ; « Douar » (57).

Ce sont des mots de la langue arabe qui intègrent la texture discursive, sans être traduits en français (à l'exception de « Khid » qui, seul, est traduit par « le Vert »).

Dans « *Meursault, contre-enquête* », il est question d'un plurilinguisme qui renvoie à l'alternance de plusieurs codes distincts au sein du même contexte scripturaire. A retenir d'abord les mots et expressions empruntés à l'arabe populaire :

« Chahid » (17) ; « Larbi » (86) ; « Assasse » (99) ; « Echedda fi Allah » (Dieu est mon soutien) (34) ; « Ouled el Assasse » (traduit par : le fils du gardien) (57). « L'Armala » (traduite par : la veuve) (57) ; « El-Mellah » (traduit par : les hommes des sels) (57) ; « M'rabti » (57) ; « hammams » (62) ; « kachabiyate » (62) ; « Sbaghioli » (62) ; « El-bandji » (62) ; « gaouri » (30) ; « Ouled el-houma » (30) ; « El-blidi » (31) ; « El-Hadj » (31) ; « roumia » (65) ; « Ouled el Bled » (24) ; « El-Merssouli » (terme redondant et traduit par le « messager », « l'envoyé », p. 191) ; « Imam » (83 et 187) ; « Iblis » (187) ; « Haïk » (62-68-137) ; « Allah » (175) ; « El-Cheikh » (189) ; « Gandoura » (189) ; « M'ma » (terme redondant tout au long du récit) ; « Aïd » (125) ; « Zoudj » (163), etc.

La plupart de ces termes sont laissés tels quels, c'est-à-dire comme occurrences appartenant à une autre langue, à un code complètement opposé à celui de la langue française. Seuls quelques mots font l'objet d'une traduction phonétique ou phonique : le mot conserve alors sa racine d'origine et adopte la forme morphologique de la langue d'accueil.

Il faudrait signaler aussi que la grande majorité des lexèmes usités sont puisés dans le réservoir de la langue familière arabe d'usage courant. Même le refrain d'une chanson en arabe populaire est intégré : « *Malou khouya, malou majache. El b'har eddah âliya rah ou ma wellache* » (78)

Le refus de traduire ou de donner l'équivalent dans l'autre langue, peut être interprété comme une tentative de souligner le caractère intransmissible d'une langue.

D'autre part, des mots et des expressions sont empruntés à l'anglais :

« Poor Meursault, where are you? » (Pauvre Meursault, où es-tu?) (17) « Jeep » (137) ; « Remake » (122) ; « one-man-show » (122).

Dans « *La Préface du nègre* », les vocables étrangers affluent de toute part pour submerger un espace d'écriture ayant pour référence le code français. Ce dernier se voit sans cesse court-circuité par l'intrusion de codes hétérogènes, ce qui constitue d'ailleurs une digression. Nombre de termes issus de l'arabe courant sont employés :

« Fellah » (24) ; « Imam » (27) ; « Gibrîl » (terme itératif, p. 31-43) ; « Douar » (34) ; « Azraïl » (43) ; « Mikâïl » (43) ; « Allah » (17) ; « razzias » (101) ; « babouches » (104) ; « Djellaba » (114) ; « Oum el Kitab » (traduite par : la Mère du Livre, p.116).

D'autres mots d'origine anglophone sont introduits au tissu discursif :

« State Department US » (94) ; « Low-cost » (94) ; « World Trade Center » (110) ; « flashback » (133) ; « rocking-chair » (135).

Au vu de ces constatations, il est manifeste que l'œuvre de Daoud s'affiche comme une entreprise de métissage et d'hybridité en raison des fortes relations qu'entretient le français (langue source) avec l'arabe algérien ou encore l'anglais (langues cibles). En effet, chaque texte use d'un grand nombre de lexèmes « étrangers », lesquels sont tantôt transposés tels quels dans une sorte de glissement linguistique, tantôt traduits en français (le cas du parler arabe algérien). Il faut dire aussi que le comportement langagier adopté joue sur deux modes d'imbrication linguistique : l'emprunt et le xénisme. Louis Deroy explique l'emprunt linguistique comme suit :

« L'emprunt total se présente...avec des multiples nuances d'extension. On peut distinguer deux catégories : les xénismes, c'est-à-dire les mots sentis comme étrangers et

en quelque sorte cités (...) et les emprunts proprement dits ou mots tout à fait naturalisés. »¹

L'emprunt ne peut ainsi être considéré comme un élément « étranger » puisqu'il a intégré en bonne et due forme le lexique de la langue emprunteuse. En revanche, le xénisme est un vocable non incorporé au répertoire de la langue emprunteuse, ce qui lui vaut son caractère d'« étranger » du fait qu'il n'apparaît point dans le Dictionnaire. Ces termes là de nature hétéroclite, sont à l'origine de l'alternance codique² ou le « code switching » en acte dans le l'œuvre étudiée, d'autant plus que le passage d'une langue à une autre s'effectue de manière transgressive et soudaine. Cela ne manque pas de déstabiliser les normes du français en usage.

L'interférence linguistique est la résultante directe d'une concomitance de plusieurs codes linguistiques employés en même temps, au sein du même champ d'écriture ou de parole, et générant un plurilinguisme :

« Juxtaposition dans un même échange verbal, de passages où le discours appartient à deux systèmes ou sous-systèmes grammaticaux distincts. »³

En outre, l'intégration de vocables appartenant au parler algérien, fait appel à une lecture renouvelée du texte en raison même des xénismes d'origine arabe, non traduits et qui ne sauraient être compris par le lecteur non maghrébin. Une telle pratique poétique qui permet l'entrelacement de plusieurs codes dans le texte littéraire, donne naissance indéniablement à une esthétique de l'interférence.⁴

3. La violence textuelle : une langue qui grince.

L'écriture de Daoud verse dans la rupture en déployant une esthétique inédite qui n'hésite pas à faire voisiner l'épars de sorte à rompre les principes de cohésion et de cohérence. Un tel mécanisme « anormal » est motivé par le projet de dénoncer le réel dans un discours violent.

¹ Louis Deroy, Cf Lanseur, Soufiane, 2009, « *L'enrichissement lexical à l'épreuve des contacts des langues dans le discours de la téléphonie mobile* », consulté sur Synergies Algérie, 2009, n°9, « *Le Français : langue / objet d'enseignement* » : http://ressources.cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Algerie_9/ Lanseur PDF. Vu le 02 Avril 2014.

² Gumperz définit le « code switching » en ces termes : « *L'alternance codique dans la conversation peut se définir comme la juxtaposition à l'intérieur d'un même échange verbal de passages où le discours appartient à deux systèmes ou sous-systèmes grammaticaux différents.* » John, J. Gumperz, « *Sociolinguistique interactionnelle* », Université de la Réunion, l'Harmattan, 1989, p. 57.

³ Boumedini, Belkacem, 2009, « *L'alternance codique dans les messages publicitaires en Algérie. Le cas des opérateurs téléphoniques.* » Consulté sur Synergies Algérie, 2009, n°6, « *La Littéracie en contexte plurilingue* » coordonné par Latifa Kadi et Christine Barré-De Miniac, p. 102.

⁴ Geneviève Vermès et Josiane Boutet avancent leur théorie de l'interférence linguistique en ces termes : « *L'interférence : elle apparaît remarquablement aussi au niveau du lexique, lorsqu'il y a intrusion d'une unité de langue 1 dans langue 2. L'apprenant ou le bilingue confirmé peut utiliser un mot ou un groupe de mots de sa langue dans l'autre langue.* » Dans « *France, pays multilingue* », Tome II, « *Pratiques des langues en France* », Paris : L'Harmattan, 1987, p. 111.

Ainsi, le texte laisse-t-il la part belle à l'expression d'une violence particulièrement verbale qui s'agence comme une force intense et ravageuse dans le contexte de la fiction. Ce sont des images percutantes et un langage brutalement agressif que nous livre le récit. Une esthétique qui a fait le choix de la transgression et qui se traduit en « écriture turbulente »,¹ en une littérature sordide qui fait horreur au lecteur. Ce dernier est déconcerté par les formules violentes qui heurtent sa sensibilité et perturbent sa tranquillité.

Quelles sont alors les formes du discours de la violence qui jalonnent le texte de Daoud ?

D'un point de vue étymologique, le mot « violence » provient du latin « vis » qui veut dire « la force ». Yves Michaud propose une définition du terme en rapport avec le domaine littéraire :

« Il y a violence quand, dans une situation d'interaction, un ou plusieurs acteurs agissent de manière directe ou indirecte, massée ou distribuée, à des degrés variables, soit dans leur intégrité physique, soit dans leur intégrité morale, soit dans leurs possessions. »²

L'explication de Michaud a le mérite de mettre en exergue trois formes différentes de violence : physique, morale et symbolique. L'œuvre de Daoud est caractérisée par la diffusion d'une violence verbale qui traverse avec force le discours et instaure un climat angoissant. C'est dans cette perspective que s'inscrit le langage grossier tout autant que le ton corrosif élevé du sujet-locuteur.

Dans « *Meursault, contre-enquête* », l'évocation des deux villes à savoir Alger -la capitale- et Oran, est émaillée d'injures et de railleries visant à dénoncer l'actuel mordant des lieux réduits à une désagrégation totale. Alger est vue comme l'espace privilégié du « crime » et Oran comme « un enfer » :

« Regarde bien cette ville, on dirait une sorte d'enfer croulant et inefficace. Elle est construite en cercles (...). Au-delà, Moi j'imagine le purgatoire. Les millions de gens morts dans ce pays, pour ce pays, à cause de lui, contre lui, en essayant d'en partir ou d'y venir... » (157)

Les mots sont durs pour décrire l'état des lieux car il s'agit bien pour le sujet de crier haut et fort pour dire le chaos qui règne dans une société en déliquescence. Le ton est le même, aussi sec que percutant, pour dénoncer la violation du territoire algérien par le colonisateur français

¹ Gontard, Marc, « *Le roman français postmoderne : une écriture turbulente* », Op Cit.

² Michaud, Yves, « *Violences et politique* », Paris, Gallimard, coll. Les Essais, 1978, p. 20.

ravageur ; une terre sombrée dans les cruautés et les horreurs orchestrées par un ennemi aux manœuvres sanglantes :

« ...Lointaine figure de nos terres labourées par les clients et les passants, réduite à être entretenue par un proxénète immoral et violent. (...) Si tu m'avais rencontré il y a des décennies, je t'aurais servi la version de la prostituée / terre algérienne et du colon qui en abuse par viols et violences répétés. » (86-87)

Par ailleurs, la scène du crime, c'est-à-dire l'assassinat du français par le héros, fait l'objet d'une description peu normative car le crime est peint telle une toile reflétant une dévastation du monde. L'atrocité du meurtre est perçue comme une dégénérescence virant à la ruine totale, une mise à néant de toute chose :

« L'homme dégageait sa dernière sueur née de la terreur. Il va suer jusqu'à rendre toute l'eau de la terre, puis macérer et se mêler à la boue, me dis-je. Je me mis à imaginer sa mort comme une désagrégation des éléments. » (105)

Cette scène virulente ne manque pas de frapper le lecteur. Une autre scène est tout aussi pertinente, celle qui relate l'entrevue entre l'imam et le héros marginal, débauché. Le dialogue est d'une extrême agressivité et traduit une violence à la fois physique et verbale. Les serments de l'homme de religion ne rendent le personnage que plus colérique et cruel, sa rage s'accroît et se décline en une force tenace et en cris. Il en vient même à agresser physiquement l'imam en lui vociférant des insultes, allant même jusqu'à l'étrangler :

« Je ne sais pas pourquoi, quelque chose a crevé en moi, je me suis mis à crier à plein gosier et je l'ai insulté et je lui ai dit qu'il n'était pas question qu'il prie pour moi. Je l'ai pris par le col de sa gandoura. J'ai déversé sur lui tout le fond de mon cœur, joie et colères mêlés. (...) J'étouffais en criant tout ceci. Mais, déjà, on m'arrachait l'imam des mains et mille bras m'avaient enserré pour me neutraliser. » (189-190)

« La Fable du nain » offre quelques scènes représentatives d'une brutalité langagière qui s'articule en mots forts et provocateurs. Il est question dans le récit d'un Nain fourbe et malicieux qui tente inexorablement de détruire l'existence du héros. Dès le commencement de l'histoire, le narrateur en brosse un portrait dévalorisant, le traitant d'« animal forgeron des cages », « lutin de malheur », « Diable tuberculeux », « un serpent », « petit monstre », etc. Le vocabulaire est violent et reflète la répulsion du personnage et son aversion profonde à l'égard du gnome tuberculeux :

« Je le connais comme une ombre malicieuse (...). C'est un Nain difforme qui ne laisse pas de traces de ses méfaits. Une petite voix douce et monotone comme un crissement de serpent sur les sables. Vu comme une berceuse mortelle qui fait vieillir à vue d'œil des ensorcelés. » (10-11)

Le Nain est un être persifleur, espiègle qui « s'amuse à vous accrocher de petits cadavres autour du cou ». Une sorte d' « égorgueur consciencieux » doté d'un pouvoir écœurant de manipulation sordide. Il est vicieux, traître et use des combines les plus sournoises pour parvenir au bout de son projet d'aliénation des hommes :

« Il est menteur et cultive le vice de la trahison par désir de noyer ceux qui ne sont pas encore perdus comme lui. (...) Il s'adresse à lui-même, comme un complice d'assassin à voix haute quand il se croit seul après le crime. » (93-94)

Le lexique employé est celui de la terreur et de la trahison, du vice et de l'antipathie. Le lutin n'échappe à aucune injure ou attaque, car accusé d'être responsable de tous les maux du monde.

Quant à « *La Préface du nègre* », c'est bien la nouvelle dite « *L'Arabe et le vaste pays de Ô* » qui donne à lire une langue aux occurrences frappantes, un langage de défiguration pour marquer une nouvelle fois la portée offensive du dire émis.

Dès le départ, le récit s'ouvre sur l'image déformée d'un Arabe aux allures d'un sauvage échoué sur une contrée déserte. L'être est qualifié tantôt de « barbare », tantôt d' « animal », ou encore de « pauvre nègre » à dessein de rendre compte de son état délirant et décadent. Sa description ne manque pas de heurter le lecteur par son vocabulaire acerbe :

« Imaginez un homme un peu basané, peut-être noir, nu comme il se doit pour un barbare des anciennes géographies piétonnes, -front de sueur, narines affolées- déboulant soudainement dans la Création à partir d'un trou d'abondance et de futilité. » (83)

« Le sauvage court un peu dans tous les sens (...). Brusquement, comme on vous l'a raconté mille et mille fois, vous comprenez que le pauvre animal tremble à l'idée de mourir dans une marmite préparée par ses frères, mangeurs de chair humaine à l'occasion des rites et des mauvaises récoltes. » (83-84)

Le lexique est assez corrosif car il s'agit de peindre l'Arabe actuel encore égaré qui, bien qu'il ait traversé les âges et les siècles, vit toujours dans l'ombre de l'homme blanc comme un fidèle

serviteur dit « Vendredi ». Cet Arabe sévit dans un monde où il a perdu tous ses droits et même son amour propre. Il est vu comme le malfrat, le criminel, le terroriste. C'est pourquoi l'aéroport est devenu le lieu de toutes ses hantises, un espace où il se voit « déshabillé » et mis à nu. L'Arabe est même forcé d'exposer jusque ses « os » et ses « dents » pour être lavé de toute menace :

« Alignés (les Arabes) face aux fours purificateurs des scanners, obligés d'enlever leurs chaussures (...), sommés de déplier jusqu'à leur peau et de déposer leurs os dans de petites caisses en pastique...Un Arabe ne peut même plus aujourd'hui prendre un avion sans déposer ses dents à la police des frontières. » (97)

La scène est abominable et effroyable, poussée même jusqu'à son paroxysme pour fustiger ce qu'il est advenu de l'Arabe au XXI^{ème} siècle, un individu maltraité, humilié sans cesse et dépouillé d'honneur. Les mots sont frappants, marqués d'une gravité essentielle et engendrant a fortiori une fragmentation au sein de la matrice textuelle. Gontard écrit à ce sujet :

« La violence qui naît de la distorsion même du tissu textuel, de la terreur du verbe, est celle de la révolte menée jusqu'à son paroxysme. »¹

Ainsi, user de la violence en matière d'écriture via la promotion du verbe cruel, s'avère-t-il être une procédure de dénonciation. Le discours violent n'est autre qu'un discours frondeur qui conteste un état jugé critique, et s'affiche comme un cri lancé ou une révolte. L'écriture de Daoud prend une tournure à la fois véhémence et dérisoire car il est question de représenter un réel accablant dans un dire percutant.

¹ Gontard, Marc, « La Violence du texte », *la littérature marocaine d'expression française*, éd. L'Harmattan, 1981. P. 27.

L'analyse menée au niveau de ce chapitre, a mis en lumière un trait non négligeable de l'écriture chez Daoud : la violence du dire. Cette volonté de s'affranchir du conventionnel va jusqu'à transcender les limites de la pudeur en ce sens où, l'espace textuel se charge d'une parole virulente, cruelle et éruptive. L'érotisme en écriture, se veut être un acte langagier de rupture. La décence fait alors place à la trivialité, et la subversion ne craint pas de frapper aux portes de la perversion et de l'inviter en son contexte de déploiement. C'est l'écriture même comme personnage principal de l'œuvre, qui verse dans la dépravation et non pas seulement les figures marginales de la fiction. Le lecteur ne manque pas d'être choqué ou offusqué par le langage incoercible, sordide.

Le verbe fort et grossier intervient dans la formation discursive de la dénonciation. En effet, le discours contestataire se charge souvent de mots violents et licencieux pour s'élever contre les maux de la société en crise. Toujours est-il que ce type de procédure fracture l'ossature textuelle et perturbe l'adhésion du récepteur à l'univers fictionnel déroutant.

La fragmentation du foyer textuel est également provoquée par des irrégularités codiques responsables de l'hybridité linguistique qui marque les textes. Le mode langagier choisi enregistre le dialogue de plusieurs langues à l'intérieur du même champ scripturaire, ce qui va à l'encontre du principe conventionnel de l'uniformité, et génère une parole inscrite dans le plurilinguisme.

Synthèse :

Les axes que nous venons d'analyser, mettent en exergue des traits indéniables de l'écriture de Daoud : l'auteur se place en marge du discours stéréotypé qu'il malmène et déconstruit par le truchement de procédés transgressifs. Il n'est plus question de conformisme mais plutôt de césure ou de rupture amorcée par la démystification du discours normatif, monologique forgé par la tradition. En effet, la dénonciation est déployée comme acte de parole subversif pris en charge par des personnages locuteurs dissidents, contestataires de l'ordre social critique. Le paysage social dépeint est horrifiant car saccagé et démantelé. A dessein de rendre compte du réel sordide, le verbe employé se veut dur voire cruel, à même de dénoncer le chaos qui règne tout autour.

Rongés de l'intérieur et perturbés, les sujets entretiennent une vision négative de leur société enlisée dans ses dérives. Comme si le malaise social profond avait ses droits sur la vie privée des hommes qu'il tourmente et ravage à son tour. Chaque récit met au premier plan un être immergé dans les abysses vertigineux de son intimité tourbillonnaire ; son dire est essentiellement animé par la névrose ou l'anxiété d'où son regard acerbe à l'égard du monde.

Le déséquilibre de sa condition est étroitement lié à la crise sociale : si l'être ne parvient pas à se reconstruire, c'est parce qu'il s'empêtre dans un monde où il n'y a plus aucun point de repère. Dès lors, chaque foyer textuel gravite autour de l'énonciation d'un contre-discours social corrosif par l'intermédiaire du personnage qui endosse le rôle du porte-voix ou du porte-parole de son peuple. Bien qu'étant marginal, le sujet porte un regard lucide sur le monde. Le discours cible la situation actuelle du pays, un demi-siècle après son indépendance et en brosse le tableau noir, macabre d'une Algérie qui n'arrive pas à s'affranchir des dysfonctionnements qui l'embourbent dans la déliquescence : la misère, la violence, la dépravation, l'injustice, l'errance, le désœuvrement et l'inertie. La nation est dénoncée comme étant un « enfer cloisonné », la société est vue comme « une bête » qui a tout dévasté, ses rêves comme ses espoirs.

L'écriture se meut alors en une sorte de témoignage reflétant les anomalies et le non-sens d'un réel qui dépasse l'entendement. Le processus discursif frondeur s'agence selon un rapport de cause à effet en ce sens où, il évoque les origines de la crise sociale (les aléas de l'Histoire) puis explique l'impact et les effets sur l'actualité sensible (le désœuvrement et le vide).

Si le peuple n'est pas parvenu à se reconstruire suite au départ du colon, c'est qu'il est encore et toujours obnubilé par les héros d'autrefois, par les martyres d'une guerre révolue mais non

encore dépassée, par la mémoire collective qui a tout déformé, en somme, par un passé glorieux qui peine à être dépassé.

Le procès insurrectionnel de la société ne vise pas seulement la condamnation du présent mort, mais cherche surtout les motifs qui ont contribué à cet effondrement social. C'est alors que le passé, la mémoire et l'Histoire comme référents absolus, se voit inculpés car accusés d'être les premiers responsables de la mal vie de l'algérien à l'heure actuelle. L'Histoire comme culte vénéré par tous, est délogée de son enseigne du fait qu'elle fait obstruction à toute tentative d'évolution : tant que le pays sera préoccupé par l'épisode d'une guerre de révolution et de libération nationale, il lui sera impossible d'écrire d'autres histoires.

La mémoire plurielle est également contestée car jugée comme falsifiée, faussée par des racontars. Elle est dévalorisée parce qu'elle privilégie le collectif au détriment de l'individuel. S'il est vrai que l'Histoire et la mémoire enrichissent le corps social et fondent les valeurs de patriotisme, pour les algériens, elles représentent des écueils insurmontables qui figent de leur poids inextricable le présent et tiennent l'avenir en suspens.

L'œuvre de Daoud fait subir au référent historique un traitement subversif mordant en déployant le procédé de la dés-historicisation qui ébranle le projet conventionnel du récit épique et fustige toute référentialité historique rehaussée au rang de culte national. L'Histoire idéologisée est révoquée car elle porte préjudice à toute tentative de reconstruction moderniste du pays. Dès lors, du discours foncièrement dénonciateur, l'œuvre bascule vers une autre forme de dire plus didactique et instructif chargé de transmettre un message au lecteur : le peuple doit se conformer aux impératifs de la reconstruction dans une ère moderne en effervescence. Le redressement doit s'élaborer sur de nouvelles bases, en rupture totale avec le traditionnel, en quête de l'inédit. C'est ainsi que le fonctionnement du discours de la dénonciation se traduit en acte de parole perlocutoire : il s'adresse à un récepteur interne au récit (narrataire), mais vise surtout le lecteur maghrébin potentiel.

Par ailleurs, en parallèle avec l'intrusion de l'historique au sein du fictionnel, d'autres segments divergents s'incrustent dans la trame textuelle et y font entendre leurs voix. De quelles voix s'agit-il ? L'oralité s'inscrit en filigrane du tissu scripturaire et y génère un certain éclectisme dû à l'enchevêtrement de plusieurs fragments de tradition orale (adage, énigme, parabole, fable, mythe, épopée, conte, proverbe, etc.), autant de codes qui se croisent en contexte diégétique et croise le fictionnel dans une sorte de collage / montage novateur. Ceci se situe aux antipodes des catégories conventionnelles d'écriture de la fiction.

A cela s'ajoutent des données appartenant au domaine de l'audio-visuel, de la chanson, de la presse ou encore du cinéma. Ces faits sont à l'origine d'une interdiscursivité fondamentale qui marque l'œuvre intégrale, laquelle s'ouvre à un échange de dire disparates et variés, allant du culturel au cinématographique en passant par le journalistique ou le mythique. La parole se veut donc plurielle, dispersée et remet en question toute forme de discours normatif ou singulier.

A ne pas omettre la parole sacrée coranique tout autant que le dire prophétique (Al Hadith) qui émergent eux aussi en l'espace fictionnel et en fracturent davantage la matrice discursive. Ils participent d'autant plus à fonder la dimension spirituelle et mystique de l'écriture littéraire. L'ensemble de l'intertexte oral et sacré met en péril la linéarité du texte, en brise l'homogénéité et valorise le discontinu au détriment de toute logique de continuité.

Toutes les voix du texte sont conviées donc à dialoguer avec d'autres voix venues d'ailleurs, du hors-texte, et révélant un nouvel imaginaire totalement étranger au fictionnel. C'est dans cette même perspective que l'œuvre de Daoud ne manque pas de s'inspirer de la littérature comme source inépuisable, comme mémoire et miroir indéfectibles. Sauf que, l'auteur se place quelque part de l'autre côté du miroir en ce sens où, il revisite de façon insolite les textes préexistants, n'hésitant pas à les déconstruire subtilement pour les reconstruire à nouveau. Mais de quels textes s'agit-il, et quelles approches sont usitées ?

Nous songeons aux chefs-d'œuvre d'Albert Camus notamment « *L'Etranger* », « *La Chute* », « *La Peste* », des textes -sources que l'auteur malmène bon gré, mal gré, selon une posture fluctuante qui oscille entre admiration et mépris, entre proximité et distance. L'intégration du référent camusien à la texture interne, s'effectue par le biais de procédés multiples tels que la citation, le pastiche, l'hypertexte, l'illusion, etc.

N'occultons pas l'œuvre de Daniel Defoe qui représente sans conteste un ouvrage de référence pour Daoud, lequel réécrit le mythe universel de Robinson Crusoé selon une procédure de refiguration contextuelle. A cet effet, la reprise fait défaut à l'ancienne version qu'elle renverse radicalement et détourne selon ses propres motifs. Comme si la reprise chez Daoud, se lie étroitement à un exercice de défiguration / reconfiguration inédite et moderne.

La totalité des intertextes participent à l'éclatement de l'espace textuel par l'infiltration de voix disparates appartenant à des champs d'expression divers. Ceci laisse la part belle au dialogisme, à la polyphonie narrative et énonciative qui submerge l'univers textuel non plus homogène mais bien pluriel et disséminé. La polyphonie s'institue comme stratégie prisée par l'écriture dite

moderne où elle s'effectue comme relation dialogale en ce sens où, le texte devient l'espace d'une dialogie à la fois interne et externe : au sein même de la diégèse, le sujet narrant cède très souvent la parole aux autres personnages, lesquels sont en pouvoir d'exprimer leurs pensées et leurs émois. D'autre part, l'intégration de segments intertextuels et extra-textuels pulvérise l'univocité du récit enclin à une véritable dissémination énonciative.

Dans ce cas, l'accès au sens devient une opération assez complexe du fait que la transparence et la lisibilité du texte se voient fortement réduites. Il en résulte une parole densifiée qui se répercute au niveau de la texture narrative. Notons que c'est une déstabilisation des normes.

Il y a ensuite, dans notre corpus, une parole déplacée, c'est-à-dire à la fois grossière, triviale, et en d'autres lieux, plurilingue. Les formules obscènes et les vulgarités s'amplifient effectivement de récit en récit, en faisant de la violence textuelle une sorte de culte. Le flot verbal enregistre l'éruption d'un langage érotique, virulent qui pervertit le discours et le façonne à l'excès. Cette démarche à l'écart, se place sous le signe de la dénonciation discursive et ne manque pas de choquer le lecteur scandalisé par les tournures perverses que peut revêtir l'écriture littéraire. Ce dire licencieux est le fait des protagonistes frondeurs, rebelles et traduit leur vision sombre d'un réel sinistre. Pour l'auteur, dénoncer un présent qui afflige nécessite le déploiement d'une langue qui grince. Au final, Daoud fait rimer écriture avec rupture, et subversion avec perversion.

Par ailleurs, le mot acerbe laisse place au mot de l'Autre dans la mesure où l'œuvre enregistre l'alternance de plusieurs codes linguistiques. Une façon de revendiquer une certaine altérité et d'accentuer davantage l'hétérogénéité des textes décidément hybrides. L'arabe populaire, l'arabe classique et l'anglais représentent autant de parlers « étrangers » que l'espace scripturaire français intègre via des procédures d'emprunt ou de xénisme. Cela provoque une interférence linguistique ou un syncrétisme non conventionnel, car il déstabilise le français en usage et engendre encore une fois un éparpillement.

Nous avons décrypté dans la première partie de notre analyse les mécanismes narratologiques et les structures formelles qui charpentent la texture narrative et la désarticulent dans la fragmentation et l'hybridation ; dans la deuxième partie, la prospection de la composante discursive a mis en relief des stratégies en rupture qui accentuent davantage l'émiettement de l'ossature textuelle et la projette dans le chaos formel. Nous allons tenter dans la partie qui suit,

de nous intéresser à un volet très important dans toute situation de communication littéraire à savoir la réception critique. Quel accueil pour ce type d'écriture de l'écart ?

Il s'agit donc d'élucider les motifs des choix transgressifs de l'écriture, de la situer dans son champ littéraire d'ancrage référentiel à la lumière des différents paramètres d'analyse déjà abordés et ce, pour comprendre les raisons qui ont poussé K. Daoud à enfreindre les normes esthétiques et se frayer un chemin dans la rébellion scripturaire. Quels en sont les enjeux ?

Partie 3 :

*L'aventure ambiguë d'une réception :
l'écriture de l'écart en écho.*

Les procédures de déconstruction formelle et d'émancipation générique ou linguistique que multiplient les textes de Daoud portés par un processus frondeur, relèvent d'enjeux non seulement littéraires esthétiques mais ontologiques, historiques, politiques et sociaux. L'inscription de l'auteur dans son « champ littéraire » précis est une opération inéluctable au bon fonctionnement de l'analyse.

Le contexte d'émergence de l'œuvre la conditionne et l'affecte fortement. Sa connaissance est requise pour comprendre davantage le produit littéraire et en parfaire l'interprétation.

Le concept de « champ littéraire » a été mis au point par Pierre Bourdieu qui le conçoit comme un « *système particulier de relations sociales régi par des rapports de force.* »¹ Cela revient à interroger le fait littéraire dans ses rapports avec son environnement socio-culturel et historique. Ce milieu apparaît comme le point de départ de toute production, c'est-à-dire là où elle trouve son origine, et le point d'arrivée dans la mesure où celle-ci est destinée à un lectorat donc à une réception critique qui saura en jouir et en élucider la teneur. Elle part de la société pour revenir aussitôt vers elle.

Jean Marc Moura affirme, pour sa part, que chaque production littéraire est déterminée par des réalités liées à sa situation d'apparition : le sol ou la géographie, l'époque ou l'histoire, l'idéologie dominante. Contextualiser une œuvre donnée, c'est l'analyser à la lumière des conditions d'énonciation qui en façonnent le sens profond. L'acte d'écriture est loin d'être passif puisqu'il développe un dire sur le monde en même temps qu'il s'ancre et régit sa présence même dans ce monde. Dominique Maingueneau en parle en ces termes : « *le texte, c'est la gestion même de son contexte.* »

A l'image des effets de rhétorique qui révèlent quelque part des indices sur l'imaginaire de l'auteur, l'ancrage référentiel du texte offre les clés d'accès vers ses significations profondes.

Au vu de ce qui précède, il nous semble nécessaire de situer l'œuvre de Daoud dans son espace littéraire d'implantation et d'enracinement socio-culturel. Il serait pertinent aussi de faire le lien entre le discours que développe l'œuvre sur le monde et la situation réelle effective de celui-ci. Cette approche permettra de lever le voile sur l'arrière plan de l'écriture transgressive, c'est-à-dire les causes et les enjeux qui ont poussé l'auteur à se placer en marge du mimétisme conformiste, en versant dans la violence du dire, l'excès sous toutes ses formes et la démesure scripturaire. Bref, Quelle en est la visée ?

¹ Bourdieu, Pierre, « *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* », Paris, Le Seuil, 1992.

En outre, pour traiter la problématique de la réception, il nous faut mettre l'accent sur cet autre volet de la communication littéraire, à savoir l'activité de lecture / décryptage opérée par le destinataire. Face à une écriture de l'écart, le lecteur est désorienté, ses repères semblent mis à mal et la quête du sens devient une rude aventure de déchiffrement. Nous sommes donc amenés à interroger l'écho suscité par une telle production non conforme au type conventionnel, et de scruter l'horizon d'attente du lectorat, lequel, à priori, paraît comme brouillé.

Quel statut accorde l'œuvre au lecteur et quel rôle lui incombe ? Adhère-t-il à l'univers fictionnel disloqué et désarticulé ?

Autant de questions qui trouveront leurs réponses dans les deux chapitres suivants :

- La subversion à l'épreuve de la réception : une activité complexe de décodage.
- Le projet littéraire de K. Daoud : entre rupture et modernité.

Chapitre 1 :

*La subversion à l'épreuve de la réception :
une activité complexe de décodage.*

À travers les différentes transgressions analysées au double plan narratif et discursif, il est manifeste que Daoud fait le choix de l'écriture subversive et se pose comme écrivain de la rupture. « *La Fable du nain* », « *Meursault, contre-enquête* » et « *La Préface du nègre* » s'affichent comme des textes révolutionnaires, réfractaires qui refusent de s'assujettir au conformisme traditionnel et au mimétisme commode. Ce type de production ne laisse guère le lecteur passif ou indifférent face à une littérature « hors piste ».

La réception se veut alors rude à la mesure des innovations qui émaillent l'œuvre. Le projet littéraire est d'autant plus ésotérique en ce sens où il faut pénétrer la configuration hors pair du récit pour en déceler les significations profondes. Cette tâche se complique davantage eu égard à l'ambiguïté générique, la dispersion narrative ou encore la violence textuelle.

L'œuvre est préoccupée par son contexte d'émergence assez tragique. Daoud a le projet de fustiger le vide et le malaise social, c'est pourquoi il use du verbe offensif, des techniques hors norme à dessein de bousculer vaillamment les esprits et de les confronter à l'imminence du redressement. Quand la société va mal, l'écriture se transforme en acte d'illocution hautement symbolique car affectée par le réel critique. Cette parole s'adresse impérativement à un récepteur, un lecteur qu'il faut convaincre. C'est alors que celui-ci intègre le projet littéraire où il s'institue comme destinataire du récit qui doit remplir sa part du contrat implicite que tisse l'auteur avec lui.

Néanmoins, face à une esthétique du déséquilibre et de la démesure, le lecteur conformiste perd ses repères, plus aucune norme n'est respectée et l'activité de décryptage du sens devient une opération compliquée. Quel horizon d'attente pour une telle production de l'écart ?

Le chapitre qui suit a pour objet de soumettre la subversion en matière d'écriture à l'épreuve de la réception critique, et de déterminer le statut que confère ce type d'œuvre iconoclaste au lecteur en son contexte textuel et hors-textuel. Nous retenons ces axes d'étude :

1. Le lecteur coopératif : une présence au cœur du texte.
2. Destruction du mythe de la vraisemblance : déroute de la fiction.
3. Une poétique de l'excès : Humour et ironie comme clin d'œil au lecteur.

1. Le lecteur coopératif : une présence au cœur du texte.

Toute production littéraire est destinée à un public de lectorat. Tout auteur écrit, produit et publie à dessein d'être lu. Toute activité d'écriture présuppose celle de lecture, et lire témoigne, sans détour, du fait d'écrire. La démarche scripturale invoque nécessairement une opération de lecture dont l'objet est de donner forme et vie au produit littéraire. Chaque écrivain voue sa production à une réception :

« Ecrire, c'est faire appel au lecteur pour qu'il fasse passer à l'existence objective le dévoilement que j'ai entrepris par le moyen du langage. »¹

L'œuvre littéraire instaure donc une étroite relation entre le destinataire (auteur) et le destinataire (le lecteur) : *« Tous les ouvrages de l'esprit contiennent en eux l'image du lecteur auquel ils sont adressés. »²*

L'époque où l'activité littéraire était centrée sur la dyade « auteur / texte » est révolue et bannie. Le lecteur est devenu un élément incontournable, sinon indispensable au sein de la communication littéraire. A présent, le domaine littéraire est basé sur un triptyque essentiel : « auteur / texte / lecteur ». Durant ces dernières années, c'est la figure du lecteur qui est placée au premier plan, mise en lumière du fait que c'est le récepteur qui fait « vivre » l'œuvre. Il participe à travers son effort de décryptage à sa construction. Wadi Bouzar déclare : *« L'acte de lecture exige une participation du lecteur à la réalisation ou l'achèvement de l'œuvre. »³*

Dans cette voie, la critique actuelle fait du lecteur l'un des pivots de l'entreprise littéraire, impliqué dans le processus d'échange que représente la communication littéraire, et inclus de manière explicite ou implicite dans l'édifice textuel construit : *« L'œuvre naît de l'effort conjugué de l'écrivain et du lecteur. »⁴*

De plus, cette triade « auteur / texte / lecteur » impliquent ce que les critiques appellent actuellement « contrat de lecture » ou « pacte de lecture » qui s'apparente à une sorte d'engagement, de convention tacite entre le destinataire et le destinataire ayant pour objet le fait littéraire. Barthes l'évoque en ces termes :

¹ Sartre, Jean Paul, « *Qu'est-ce que la littérature ?* », Seuil, Paris, 1974, p.73.

² Ibid. P. 74.

³ Bouzar, Wadi, « *Lectures Maghrébines* », OPU, 1984, p. 187.

⁴ Sartre, J. P. Op Cit. P. 77.

« De même qu'il y a à l'intérieur du récit, une grande fonction d'échange (répartie entre un locuteur et un bénéficiaire du récit), de même analogiquement, le récit comme objet, est l'enjeu d'une communication : il y a un donateur du récit, il y a un destinataire du récit. »¹

Dès lors, toute production littéraire a pour vocation de transmettre un message, lequel présuppose l'existence d'un « Je » et d'un « tu » comme principaux acteurs de l'échange textuel. Le premier s'institue comme « émetteur » ou « donateur du récit », le second comme « récepteur » du projet narratif et poétique destiné à être lu, déchiffré et interprété.

Dominique Maingueneau parle, quant à lui, du principe de coopération qui nécessite l'intervention active d'un lecteur coopératif, lequel honore le pacte établi par la lecture et le décodage du produit esthétique. Le théoricien explique ce qu'il entend par le « principe de coopération » comme suit :

« On retrouve ici la notion de " convention tacite " appliquée à l'exercice de la parole. Ce n'est qu'une traduction immédiate du principe de coopération : les attentes du public dérivent d'un contrat tacite ; celui qu'a passé l'auteur avec lui en produisant une comédie de boulevard, un roman policier ou un pamphlet. »²

Le rôle principal de tout récepteur est de redonner souffle au texte en lui donnant un sens. Lire, c'est décrypter et interpréter la signification d'un ensemble textuel particulièrement élaboré. La lecture est avant tout une activité signifiante dont l'objectif est de déceler le fond sémantique du texte via l'analyse de sa composante structurelle et formelle. C'est bien au lecteur qu'incombe la tâche cruciale de faire parler le texte. L'écriture ne saurait avoir de sens ou de valeur sans la participation active du récepteur dont le travail consiste à découvrir et dévoiler avec efficacité l'implicite et les non-dits.

Wadi Bouzar écrit : *« Le fait littéraire ne peut être étudié qu'à travers les modalités complexes mais indispensables qu'entretiennent l'acte d'écriture et l'acte de lecture. »³*

Par ailleurs, la réception d'une œuvre ne peut se dissocier de son contexte d'émergence ou son espace référentiel qui la conditionne. La production littéraire maghrébine se veut l'expression d'un dire, c'est une prise de parole qui reflète un état réel des faits sociaux. La lecture d'un tel

¹ Barthes, Roland, *« Introduction à l'analyse structurale des récits »*, coll. « Points / essais », 1977, p. 38.

² Maingueneau, Dominique, *« Pragmatique pour le discours littéraire »*, Paris, 1997, p. 122.

³ Bouzar, Wadi, *Op Cit.* P. 07.

écrit ne saurait être aléatoire car elle se doit d'être constructive et productive, dans la mesure où le récepteur construit un discours prenant pour objet l'autre discours littéraire qu'il doit réactualiser grâce à ses facultés cognitives et ses réflexions linguistiques. Le rapport du public au produit littéraire, n'est en aucun cas innocent.

Confronté à une écriture peu coutumière comme celle de Daoud, le lecteur doit accomplir une lecture consciente s'il veut parvenir à élucider le dire dissimulé de l'auteur et ses formes de configuration textuelle. L'objectif étant de scruter le dit et d'élucider le non-dit via une procédure de déconstruction de la matière textuelle. Le destinataire doit prêter une grande attention aux mécanismes internes d'élaboration scripturaire, à leur fonctionnement s'il veut révéler le fond sémantique et esthétique de l'œuvre. Toujours est-il que chaque lecteur abordera le texte selon son optique particulière, sa culture, son idéologie propre et sa vision du monde :

« Le lecteur maghrébin encore maintenant, consciemment ou non, demande aux textes produits par des Maghrébins de le toucher, de le concerner et pour ce faire de le mettre en scène, de le représenter. Il s'agit pour ce lecteur de reconnaître son image dans le roman, souvent comme image de marque, mais en tout cas comme image marquante ancrée dans la recherche de l'authentique. »¹

Un rapport solidement étroit s'instaure donc entre le créateur du texte littéraire et son lecteur maghrébin. Ce dernier désire retrouver le reflet de son moi et le miroir de sa condition dans la fiction. Il veut s'y voir, lui et les siens, y rencontrer leurs problématiques, abolissant ainsi toute forme de distance entre sa situation et le contenu du texte.

C'est dans cette perspective que nous tentons à présent de repérer les différentes relations que tisse l'auteur Daoud avec son lecteur au sein même du contexte fictionnel.

Quelles sont les marques de l'inscription du lecteur ou plutôt du narrataire dans l'œuvre ?

Il est utile de souligner l'emploi du terme « narrataire » pour désigner celui qui, dans le récit, écoute et reçoit l'histoire relatée. A l'image du narrateur, le narrataire est une figure inéluctable dans toute situation de narration.

Au-delà de l'histoire particulière qu'il raconte, le sujet-narrant dans l'œuvre de Daoud, noue des relations étroites avec son narrataire avec lequel il établit un échange permanent. L'adresse

¹ Basfao, Kacem, « Production et réception du roman : L'image dans le roman », in « Approche scientifique du texte maghrébin », coll. Editions Toubkal, 1989, p. 98.

constante à l'Autre, entend révoquer toute tentative d'interprétation univoque du texte. En y adhérant, chaque lecteur fonde la polyvalence de l'œuvre.

Dans « *La Fable du nain* », le narrateur interpelle d'emblée le lecteur l'instituant comme confident et complice. A noter l'intégration des formules moralistes, d'adages et d'énigmes, tous adressés au récepteur :

« Ne dit-on pas depuis toujours que "les plus beaux cadeaux de la vie sont ceux qu'on n'attend pas ?". » (16)

« Voici une énigme comme en confectionne le Nain : "L'homme qui vit face au soleil a un seul visage, celui qui fait face à la nuit en a mille et cherche le sien dans le vacarme". » (125)

Il est question aussi de conseils à valeur didactique :

« Pour ceux qui veulent faire le même pèlerinage, il leur suffit de chercher dans leur vie l'homme le plus haï sans raison et de le contempler comme une écriture à déchiffrer. » (121)

Ou encore une vérité générale ou une leçon de moralité :

« Ceux qui font un jour ou l'autre le choix de leur pente naturelle savent ce que signifient les battements du cœur de ces moments-là et connaissent, à coup sûr, cette petite peur vaniteuse du courage. L'on y arrive après avoir tout sacrifié pour une petite lueur que rien ne garantit finalement. » (66)

« En somme, il y avait bien une leçon au bout de mes sens malmenés par cette expérience : j'étais plus courageux que mes convictions. » (97)

Le narrateur n'hésite pas à convoquer directement son narrataire, à solliciter sa contribution à la dynamique narrative. Lorsqu'il entend par exemple assurer et défendre la véracité de ses propos, il va même jusqu'à le défier :

« Si vous ne me croyez pas, allez vous asseoir seul, un jour de vendredi, sous un mur où personne ne passe et écoutez : vous n'entendrez rien. L'explication étant que Zimzim a besoin de beaucoup de bruits pour faire entendre sa voix à votre volonté. (...) Ce n'est que lorsque vous êtes plongé dans la bassine sale du monde, la tête la première, qu'il commence à raconter la vie que vous croyez avoir et qui n'est pas la vôtre. » (13-14)

Ou bien lorsqu'il prévient l'objection, ou la réaction divertie et enjouée du lecteur :

« La seconde étape de mon enquête fut mes yeux. Je me mis à les surveiller de plus en plus. Comprenez-moi bien. Je sais que cela fait sourire de lire que quelqu'un surveille ses yeux. Moi, je veux dire ce qu'ils ne regardent pas avec attention. » (38-39)

Ou alors quand il tente de susciter l'empathie du lecteur (narrataire) à son égard :

« J'étais effaré par la chose et surtout par la certitude de son existence. Comprenez-moi bien : la découverte ouvrait sur tout ce que j'avais jeté derrière mon dos avec les années. La respiration me manqua à plusieurs reprises dans ces joutes avec l'invisible. » (41)

Le narrateur fait aussi référence à son homologue direct au moment où il assure sans détour la compréhension voire la complicité installée entre eux :

« Je n'aime pas parler des cœurs, mais le mien est comme aux aguets. Je sais que certains me comprendront. » (102)

« Certains d'entre vous ont sûrement fait cette expérience du visage de leur propre démon qui émergeait de dessous la peau d'un inconnu ou d'un homme dont ils dépendaient d'autorité. » (121)

Bref, les traces de l'inscription du lecteur dans le texte sont multiples et revêtent, de ce fait, diverses fonctions : Le narrateur intègre l'expérience du lecteur à la sienne sous la promotion d'un « nous » inclusif. Par exemples :

« Les Rares savent qu'à un certain moment, la vie propre semble être celle d'un autre qui habille notre peau. Comme si un ample vêtement terrible vivait à notre place et lieu. Et qui maintenait la conscience dans un enclos figé d'où l'on regarde le drame et l'accident du train sans pouvoir intervenir. » (20-21)

Le « nous » associe étroitement le narrateur au narrataire, ce dernier n'est plus simple témoin des faits, mais est impliqué entièrement dans la diégèse. Cette instance instaure une relation forte de connivence entre les deux sujets.

D'autre part, nous constatons une redondance du pronom « on » tout au long du récit. L'instance impersonnelle et indéfinie « on » permet de se placer dans une certaine convivialité avec le lecteur, à tel point que le narrateur endosse le rôle de médiateur, en ce sens où il se charge de la

narration mais associe le lecteur dans cette entreprise de relation des faits. Placés sous le signe du « on », les faits narrés développent une dimension universelle à portée générale. Par exemples :

« On puise dans la même source empoisonnée. Ce qu'on croit être un destin façonné n'est finalement qu'une horlogerie de sentiments puissants et peu nombreux qui décident. On ne les voit pas, mais ils sont là autour de nous jusqu'aux étoiles et dans les petits tics de la vieillesse. » (84)

Dans le cadre de la fiction, le récit met en place une véritable stratégie d'emprise du narrataire. De multiples procédures sont déployées pour convier cette instance à une appropriation totale de l'énonciation. Elle est ainsi invitée à prendre part à l'histoire, à intégrer l'univers diégétique et à devenir en quelque sorte un "agent de l'action", non plus simple récepteur passif, mais plutôt actif.

A l'instar du « nous » et du « on », la narration des événements sous la promotion du « vous » plonge totalement le lecteur dans le flux fictionnel où il s'érige en "personnage" de l'histoire. L'emploi du « vous » associatif permet au récepteur d'intégrer carrément la diégèse où il n'est plus simple confident ou complice du narrateur, mais devient "acteur" dans l'univers fictif :

« Durant les longs moments de corvée journalière, il vous tient les apparences d'une consolation racontée par votre cœur à vos bras fatigués. Alors, vous vous laissez faire et il en profite pour cavalier sur le dos de votre âme et cueillir les seuls fruits qui le nourrissent : vos curieuses absences qu'il exploite pour vous voler du Temps. Ce coursier muet que Dieu vous a prêté. » (14)

Au surplus, le recours à l'instance grammaticale « tu » dénote une certaine affinité partagée avec le narrataire. En s'adressant à son récepteur au moyen du « tu », le narrateur l'intègre au monde fictionnel et tisse un lien narratif très fort avec lui. Le récepteur prend part à la situation diégétique et se retrouve engagé dans la dynamique fictionnelle :

« Il ne s'agit pas de Dieu comme tu le penses, toi, au fond de la salle, assis loin de ma droite. Ou des anges de fièvre, comme tu le chuchotes, toi qui te caches derrière le dos de ton voisin. (...) Ne ris pas, toi qui me regardes avec des yeux de bâtard féroce. Ton lieu d'épreuve, tu l'as rencontré dans la photo perdue de ton père.» (123-124)

C'est ainsi que « *La Fable du nain* » octroie une place très importante au lecteur dans son environnement textuel. Il en est de même pour « *Meursault, contre-enquête* », un texte qui use

d'un procédé énonciatif particulier : le soliloque. Ce dernier permet à l'instance narrative de planter en face une autre instance et de tisser un lien étroit avec elle. Cette technique a le mérite d'impliquer le lecteur dans la dynamique diégétique tout en s'ingéniant à garder silencieux cet allocutaire imaginé.

Il faut avouer que le procédé est assez habile ; le narrateur entretient tout au long du récit un monologue en feignant de dialoguer avec un interlocuteur au profil flou, un jeune homme dit « l'Ami ». A travers cette appellation, il tisse déjà une certaine affinité avec son narrataire, lequel est institué comme témoin mis dans la connivence. Cet « Ami » est un universitaire parisien qui vit à l'exil depuis des années. Il se rend quotidiennement à la rencontre du vieillard Haroun parce qu'il projette d'écrire un livre retraçant l'histoire de l'Arabe tué et de son frère. Il est à la recherche de la véritable version des faits :

« As-tu bien noté ? Mon frère s'appelait Moussa. » (25)

« Qui est Moussa ? C'est mon frère. C'est là où je veux en venir. Te raconter ce que Moussa n'a jamais pu raconter. En poussant la porte de ce bar, tu as ouvert une tombe, mon jeune ami. Est-ce que tu as le livre dans ton cartable ? D'accord, fais le disciple et lis moi les premiers passages...Tu as compris ? Non ? Je t'explique. » (16)

C'est sous la promotion du « tu » que prend part le narrataire à la fiction. Il est constamment sollicité, interrogé par le biais de l'impératif et des formules interrogatives comme le montrent ces exemples :

« Bois et regarde par les fenêtres, on dirait que le pays est un aquarium. Bon, bon, c'est ta faute aussi, l'ami, ta curiosité me provoque. Cela fait des années que je t'attends et si je ne peux pas écrire mon livre, je peux au moins te le raconter, non ? Un homme qui boit rêve toujours d'un homme qui écoute. C'est la sagesse du jour à noter dans tes carnets...» (18-19)

« Je tiens à ce que tu retiennes l'essentiel quand tu enquêtes sur un crime : qui est le mort ? Qui est-il ? Je veux que tu notes le nom de mon frère... » (24)

Les adresses au narrataire se multiplient pour défendre son dire ou anticiper l'attitude divertie du récepteur ou encore pour lui lancer des défis : il est comme placé au premier plan lorsque le héros le choisit comme confident qui le comprend, le croit et partage son malheur :

« Je me sentais léger, en équilibre avec les autres poids de mon cœur serein et apte au désœuvrement. A égale distance entre la tombe de Moussa et celle de Joseph. Tu auras compris pourquoi. » (133)

Le ton dérisoire et railleur employé, suscite en certains cas l'amusement du lecteur :

« Tu souris ? Hum, cela veut dire que tu as compris... » (179)

Le « je » narrateur fait également appel au « tu » narrataire censé prévoir ou deviner l'évolution des faits et la suite des événements :

« Tu imagines la scène ? Moi, beuglant dans le micro, pendant qu'ils essaient de fracasser la porte du minaret pour me faire taire. » (188)

« Tu devineras, mon cher, que je n'en fis rien évidemment. » (173)

« Tu l'as compris, j'allais connaître ce que la vigilance de M'ma avait toujours réussi à neutraliser... » (173)

L'inscription du lecteur est, au surplus, visible dans le texte quand le narrateur tente d'attiser sa compassion et son empathie à son égard :

« Pardonne au vieillard que je suis devenu. C'est d'ailleurs un grand mystère. Aujourd'hui, je suis si vieux que je me dis, (...) qu'il y a nécessairement quelque chose à découvrir quand on vit aussi longtemps. » (185)

Au moment où le sujet affirme avec peine la singularité de son existence tourmentée, il prévient l'objection de l'Autre, incapable de cerner ce type de vie aux porosités infinies :

« Tu veux ailleurs, tu ne peux pas comprendre ce qu'endure un vieillard qui ne croit pas en Dieu, qui ne vas à la mosquée, qui n'attend pas le paradis, qui n'a ni femme ni fils... » (188)

Le duo « je » et « tu » domine la scène textuelle. Bien que le narrataire dit « l'ami » ne prononce aucun mot, il demeure cependant présent au cœur du récit et installé dans une connivence totale. Ce n'est plus alors un simple lecteur / récepteur soumis que convoque ce type d'écriture, mais bien un allocataire actif et complice, qui prend part à l'histoire via les nombreuses procédures d'inclusion. Le « Je » ne saurait s'établir sans son corolaire direct « tu », lequel se voit convié à une implication maximale dans l'histoire.

Dans la nouvelle « *L'Ami d'Athènes* », le narrateur lance de multiples appels au narrataire mis en position d'« écoute ». Le récit devient l'espace où se tissent des échanges constants entre un coureur de fond / narrateur et un lecteur au statut de témoin qui suit au pas de course l'athlète dans sa chevauchée :

« Vous comprendrez alors mon drame et ces gestes de coureurs hésitant, cafouilleux, les jambes nouées et la tête affolée d'un homme qui a perdu le cordage du réel, et que les caméras ont rapporté de moi. » (19)

Ce même narrataire est convié à exercer son savoir encyclopédique et à reconnaître un ancien feuilleton égyptien « Ra'fat el Hadjane » : « *Je me suis alors imaginé (...) courant pour ne pas rater un épisode de Ra'fat el Hadjane, vous savez le feuilleton égyptien qui répara un peu en nous la défaite devant Israël.* » (24)

Dans « *Gibril au Kérosène* », les plusieurs adresses au lecteur revêtent diverses fonctions : le « je » narrateur entend associer le narrataire à ses propos via l'emploi du « nous » associatif, une instance qui permet d'asseoir une inclusion complète et une forte ré-union :

« Nous avons chassé tous les colons, mais le prix a été lourd...après l'indépendance, nous nous sommes retrouvés enfin seuls, après des millénaires, chacun sachant ce que l'autre a commis comme petites dans le dos de l'histoire glorieuse. » (39)

D'autre part, le récit accorde une valeur universelle aux faits narrés sous la promotion du « on » :

« On devient plus célèbre lorsqu'on tombe que lorsqu'on décolle. » (39)

« On ne pouvait voler dans le ciel que si on était un oiseau, un américain, un avion importé, un mort ou une cigogne. » (47)

L'instance indéfinie « on » permet au dire de s'envelopper d'une dimension quasi générale dans la mesure où chacun serait concerné par le discours prononcé. Le recours au « vous » permet au narrataire d'intégrer activement l'univers de la fiction non seulement en position de destinataire acolyte mais aussi en agent des faits :

« Il y a dans la vie des moments où c'est toute la terre qui tourne autour de vous et pas seulement sous vos pieds. » (44)

« Vous comprendrez alors pourquoi aujourd'hui la foule me craint comme la peste : je brise un destin et propose mieux que d'écraser les fronts par terre. » (47)

« *La Préface du nègre* » ne déroge pas à la règle et confère, elle aussi, une place prépondérante au narrataire en son espace scripturaire. Il arrive souvent à l'instance chargée de la narration, de lancer des consignes au lecteur ou bien de prévoir sa réaction à dessein de maintenir l'interaction constante entre ces deux corolaires de la communication narrative :

« Vous comprendrez alors pourquoi je devais jouer le pourrissement, attendant qu'il crève en montant trop haut dans son propre ciel. » (60)

« Vous comprendrez alors que, romancier malhabile ou nègre déformé, mon histoire ne tenait pas face à la sienne. » (63)

Le récepteur est ainsi en mesure de deviner les agissements ou les réactions du héros de l'action, de comprendre ses états d'âme. L'interpellation du lecteur peut donc être liée à l'expression d'un message ou d'un commentaire dans lequel le sujet intègre des réflexions et des explications se rapportant à l'histoire ou à son élaboration. Ces séquences de nature métafictionnelle, prennent pour cible le récepteur en lui offrant quelques clés de lecture.

Il est également question d'associer l'expérience vécue du destinataire à celle du destinataire et ce, dans un rapport d'inclusion qui prend forme à travers le « nous ». Celui-ci établit une sorte de jonction en ce sens où le locuteur et l'allocutaire se rejoignent pour ne former qu'une seule et unique instance. Dès lors, le narrataire se voit placé au même rang que le narrateur car devenu maître détenteur du dire dans l'histoire :

« La règle qui voulait que les héros ne vieillissent pas mais meurent jeunes(...). Les nôtres, finissent toujours avec une odeur de moisi, gâchent leur propre musique et s'attardent en guides inutiles aux portes du passé. » (77)

C'est en particulier la nouvelle « *L'Arabe et le vaste pays de Ô* » qui propulse le lecteur au rang de « personnage » à part entière en l'érigeant comme l'instance centrale dans la fiction. De prime abord, le lecteur est interpellé, dès l'incipit, via la formule « Imaginez » qui ouvre le récit. Le ton est ainsi donné dès le début de l'histoire :

« Imaginez un homme un peu basané, peut-être noir, nu...déboulant soudainement dans la Création à partir d'un trou d'abondance et de futilité. (...) Le sauvage court un peu

dans tous les sens...et se dirige vers vous sans vous voir, le visage décomposé par la peur, la bouche ouverte sur un cri inaudible comme celui des insectes. Cela vous surprend un peu et vous fait reculer d'un pas... » (83)

Le récit enchaîne comme suit :

« La petite scène se déroule sous vos yeux comme dans un livre pour idiots, vous la regardez à partir du ciel, de chaque coin possible de la géométrie terrestre, de derrière vos propres épaules car vous êtes partout dans cette histoire, invisible mais nécessaire comme spectateur et axe de mouvement des vastes rotations cosmiques. » (84)

C'est ainsi que le lecteur se retrouve dès le départ embarqué dans le flux fictionnel, invité à entreprendre une « lecture-coopération » qui met en évidence sa part de contribution à l'élaboration diégétique. Il est appelé à prendre part à la fiction en tant que témoin omniscient et omniprésent dont la présence est capitale.

A noter qu'en ce prologue, le « je » s'est éclipsé pour laisser la part belle au « vous » du lecteur consacré comme axe vital au récit. Il est alors intégré en qualité de personnage et confidant avec lequel le sujet narrant entretient un rapport d'entente et de compréhension :

« Vous comprendrez pourquoi si j'ai parfois accueilli des hommes blancs sur cette île, ils ne l'ont presque jamais vue... » (106)

« Vous savez, on peut suspendre sa vie de la même manière que l'on se pousse vers le sommeil en ramant avec ses orteils... » (110)

En outre, la formule « imaginez » qui inaugure le récit, se veut itérative et fait l'objet d'une redondance presque systématique qui marque son aspect exhortatif. Comme si le narrateur lance un ordre indirect au narrataire l'incitant à devenir maître de l'univers fictionnel et en détenir momentanément les rênes :

« Imaginez : vous êtes Dieu. Vous avez tout juste fini de créer le monde sous la forme d'une biographie alambiquée. (...) Imaginez même que vous avez les mêmes problèmes que Dieu et les mêmes complexes immobilités... » (134)

« Imaginez que vous avez créé le monde comme l'on se fabrique un petit gadget qui fonctionne selon le principe du mouvement perpétuel... Imaginez que, après quelques

instants de réflexion, vous y avez ajouté l'amour et le halètement pour en assurer le mouvement... » (135)

Ces extraits donnent à voir la prédominance du « vous » et de l'impératif qui s'y corrèle. Les deux procédés forgent le statut omnipotent d'un lecteur qui adhère au plus haut degré à l'édifice textuel et en détient les clés. Il est d'autant plus amené à produire une série d'efforts coopératifs afin de déchiffrer la masse d'informations construites et qui nécessitent des interprétations.

L'œuvre de Daoud convoque un lecteur dynamique, participatif, appelé à une appropriation totale de l'acte énonciatif. Les textes traités déploient respectivement une gamme de techniques dont la visée est d'élaborer une collaboration intime entre auteur et lecteur.

Dans le même cours d'idées, la quête d'une certaine emprise du lecteur, est un procédé moderne qui va à l'encontre des conventions traditionnelles. Pour la tradition, le lecteur était relégué au second plan. C'est bien grâce à l'avènement d'une littérature moderniste, révolutionnaire que le récepteur s'est vu rehaussé au devant de la scène littéraire. Les nouvelles écritures mettent en relief son rôle actantiel et sa part de contribution dans la fiction. L'œuvre étudiée invoque, dans son contexte diégétique, son adhésion non plus comme simple récepteur mais plutôt en tant qu'acteur participant à la dynamique textuelle. Umberto Eco écrit à ce sujet :

« Un texte est émis pour quelqu'un capable de l'actualiser. (...) Un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif. »¹

Eco affirme donc que tout texte nécessite l'intervention du lecteur censé l'actualiser, c'est-à-dire opérer des activités interprétatives pour en élucider le sens. En tant que sujet responsable des actes de coopération, ce lecteur doit activer son savoir ou son « encyclopédie » pour parvenir à cerner les stratégies déployées par l'auteur et en déduire les significations. Le lecteur doit être :

« Capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur le pensait et aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement. »²

Eco évoque, par ailleurs, le type bien particulier du lecteur dit « modèle », celui-là même que nous rencontrons dans l'œuvre de Daoud et qui s'approprie les codes du narrateur / émetteur, en exploitant ses compétences encyclopédiques de sorte à pouvoir scruter les structures

¹ Eco, Umberto, « *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* », Editions Grasset et Fasquelle, 1979, p. 62.

² Eco, Umberto, Op. Cit. P. 65.

compositionnelles du texte. Ce dernier en tant que « machine paresseuse » appelle à l'intervention du lecteur en tâche de combler les vides, reconnaître les concordances, distinguer les dissemblances, et surtout, actualiser un contenu narratif et discursif bien spécifique. Ce même contenu est fort complexe car émaillé de « non-dits » et d'implicites à décoder. Le tissu que représente le texte, demeure donc incomplet sans la coopération du lecteur. L'écriture et la lecture se rejoignent alors dans une interaction fortement liée.

En outre, l'activité de réception que présuppose l'écriture subversive, se veut être complexe. Une poétique iconoclaste suppose une lecture qui ne s'appuie plus sur les stéréotypes forgés par la tradition. Ce type d'écrit convoque la contribution d'un lecteur « averti », « expérimenté », qui transcende les ambiguïtés textuelles pour élucider le sens latent.

L'expérience esthétique menée par Daoud, incite le récepteur à se construire de nouvelles clés de lecture en mesure de cerner une écriture de la rupture et de la révéler dans ses « non-dits ». Ainsi, le destinataire alerte doit-il se créer de nouveaux repères plus à même de penser l'œuvre à l'aspect éclectique et hétérogène:

« Pour ce faire, il faut se donner pour objectif fondamental l'élaboration d'un mode d'interprétations et d'évaluation en adéquation avec l'être du roman hybride de cet objet esthétique. (...) La recherche visera davantage à articuler les aspects de la création romanesque qui témoignent des innovations majeures à partir desquels il est possible de penser une herméneutique de l'hétérogénéité, de l'hybridité. »¹

A partir du moment où les codes de l'écriture changent et évoluent, ceux de la lecture subissent le même traitement et sont amenés à se renouveler pour combler l'horizon d'attente du lecteur confronté à une production de l'écart.

2. Destruction du mythe de la vraisemblance : la déroute de la fiction.

2.1 L'effet de réel : Aperçu théorique.

Les normes littéraires conventionnelles veillent à ce que l'œuvre construite des modalités de renvois à l'univers du hors – texte. Il s'agit de fonder l'ancrage réaliste de l'histoire

¹ Paré, Joseph, « *Ecriture et discours dans le roman africain francophone postcolonial* », Ouagadougou, Editions Kraal, 1997, p. 6.

racontée, de produire cet effet de ressemblance entre deux univers dissemblables : l'univers fictionnel du texte et celui réel du hors texte. Yves Reuter écrit à ce propos :

« Lorsque le texte procure une impression, un effet de réel, ce qui est le cas le plus fréquent dans notre tradition romanesque, on parle de réalisme. Il s'agit d'un effet de ressemblance construit par le texte et par la lecture entre deux réalités hétérogènes : le monde linguistique du texte et l'univers du hors texte, linguistique ou non... »¹

Selon les catégories réalistes classiques de la fiction, aucune œuvre ne peut se constituer en dehors de ses renvois à la réalité sensible, de ses références au milieu socio culturel et historique dont elle relève. Toute production littéraire se réfère explicitement ou implicitement au réel hors- textuel.

Un texte renvoie donc incontestablement au monde, à la société, au milieu où il émerge. Ainsi, l'auteur a-t-il donc pour tâche de fabriquer une histoire qui soit en concordance avec les schémas préétablis en usage, dans le sens où le monde fictionnel construit doit correspondre aux catégories partagées de saisie du réel.

De plus, quels que soient les égarements et les ambiguïtés, le récit tend à les réduire au maximum, en privilégiant la clarté et la lisibilité pour emporter l'adhésion du lecteur. Alain Robbe-Grillet déclare :

« Il faudra que le récit coule sans heurts, comme de lui-même, avec cet élan irrépressible qui emporte d'un coup l'adhésion. La moindre hésitation, la plus petite étrangeté (...) et voilà que le flot romanesque cesse de porter le lecteur. »²

D'autre part, la construction de l'illusion réaliste s'appuie également sur ce qu'on nomme le « vraisemblable », en se détournant de tout ce qui est équivoque ou illogique. Julia Kristeva définit le « vraisemblable » comme suit :

« Le vraisemblable sans être vrai, serait le discours qui ressemble au discours qui ressemble au réel. (...) Le sens vraisemblable fait semblant de se préoccuper de la vérité objective ; ce qui le préoccupe en fait, c'est son rapport à un discours dont le "faire-semblant-d'être-une-vérité-objective" est reconnu, admis, institutionnalisé. (...) A mi

¹ Reuter, Yves, « L'Analyse du récit », Op. Cit. P. 101.

² Robbe-Grillet, Alain, « Pour un Nouveau roman », essai, Les Editions de Minuit, Paris, Collection « Critique », 1961, p. 30.

chemin entre le savoir et le non-savoir, le vrai et le non-sens, le vraisemblable est la zone intermédiaire où se glisse un savoir déguisé. »¹

La caractéristique fondamentale du vraisemblable est la ressemblance qui nécessite que tout discours se situe dans une relation de similarité, de correspondance avec un autre. Le vraisemblable consiste davantage en un effet qu'en un mécanisme. De ce fait, par delà le processus visant à rendre vrai le fictif, le vraisemblable émerge à partir de l'effet d'analogie avec le réel.

Cet état des lieux posé nous amène à déterminer, à l'heure actuelle, si l'œuvre analysée veille à fonder l'ancrage réaliste de l'histoire relatée ou pas. Les textes veillent-ils à la construction de l'effet de vraisemblance ? Quels sont les procédés qui sous-tendent une telle entreprise ?

2.2 Les procédés de remise en question de la vraisemblance :

Ce que nous remarquons d'emblée, à la lumière de l'analyse menée en 1^{ère} et 2^{ème} parties, c'est que notre corpus d'étude s'attaque manifestement au système de la vraisemblance en provoquant de multiples dysfonctionnements qui mettent en péril l'illusion réaliste. Nombre de procédés tendent à dérouter les habitudes du lecteur conformiste et à susciter des effets significatifs relevant davantage d'une déconstruction que d'une construction de l'effet de réel.

La démythification de la vraisemblance ne peut être exécutée sans l'intervention de stratégies qui mettent à mal toute apparence de vérité. Ce sont ces stratégies là que nous allons tenter de décrypter méthodologiquement.

Vu que les éléments que nous allons traiter, ont déjà été abordé auparavant, nous jugeons préférable d'éviter toute redondance et d'esquisser brièvement ces données pour démontrer leur impact sur l'estampillage de l'illusion référentielle.

Tout d'abord, le décryptage du système spatio - temporel a permis de constater que la construction textuelle du temps et de l'espace ne participe point à la production d'un effet de réel. La référence au monde ne paraît pas être un enjeu digne d'intérêt pour le récit. L'écriture de l'espace est voilée d'opacité, ce qui engendre le caractère « non-référentiel » des catégories locatives citées. Comme si le récit refuse catégoriquement de situer le personnage dans un lieu référentiel qui permettrait au lecteur de s'y projeter facilement.

¹ Kristeva, Julia, « *Recherches pour une sémanalyse* », Extraits « *Points* », Editions du Seuil, 1969, p. 150.

Ce type de spatialité porte atteinte à l'axe référentiel puisque les renvois à la réalité sont rompus. Dans ce contexte, étant donné que la description joue un rôle capital dans la confection de la dimension réaliste, le manque de transparence entraîne un anéantissement de la portée référentielle de chaque récit. Ce type d'écriture cherche plutôt à déconcerter le lecteur qui n'arrive plus à s'embarquer dans l'univers fictionnel et encore moins à croire à son existence. Bref, si les lieux qui fondent la fiction ne semblent pas vrais, alors tout ce qu'y est lié de près ou de loin, est remis en question.

Au plan temporel, l'œuvre se construit comme une mosaïque de fragments accolés dans un ordre discontinu. Les épisodes s'entrelacent et les scènes s'imbriquent, ce qui met en branle toute chronologie linéaire. Les faits semblent dissociés de leur contexte d'émergence, dépouillés de leur contenu significatif et, par conséquent, de leur dimension vraisemblable. Les fractures et les digressions innombrables génèrent le dérèglement de la continuité en portant atteinte à la cohésion du récit. Le discontinu semble ré-enterrer ce qu'une mémoire déficiente peine à déterrer :

« En somme, ce n'est pas l'anecdote qui fait défaut, c'est seulement son caractère de certitude, sa tranquillité, son innocence. »¹

Cette dispersion du matériau narratif au plan temporel, désoriente le lecteur dans son opération de reconstruction du sens à tel point qu'il se voit lui aussi dispersé. Le procédé du fragment met en péril l'image d'un monde fictionnel stable, univoque et réaliste. A cet effet, c'est le réalisme des faits qui se retrouve affecté en raison de l'enchaînement « hors norme » des actions et des séquences.

De plus, la construction de l'illusion réaliste se focalise en grande partie sur la suppression des incohérences et des incertitudes. Elle se base alors sur la transparence et la lisibilité, et en aucun cas sur ce qui tend à les agiter. Au-delà de l'effondrement de l'effet de réel, c'est la notion même de Temps qui est abolie. L'illusion réaliste comme étant tributaire de la temporalité et de son organisation, ne peut qu'en être bouleversée.

Par ailleurs, le procédé de la redondance tant prisé par l'œuvre, déstabilise le lecteur. Au lieu du texte « lisible », le récepteur est aux prises avec un texte au rythme itératif et désordonné. Une telle procédure freine la progression narrative via la réitération systématique des mêmes données diégétiques, au même titre qu'elle annihile tout effet de ressemblance avec le réel.

¹ Robbe-Grillet, Alain, Op Cit, p. 32.

En d'autres lieux de l'écriture, l'investigation a soulevé un trait capital de la poétique de Daoud, à savoir la stratégie de composition du personnage de la marge. En effet, la représentation des protagonistes se veut non conforme aux critères de confection réaliste des agents de la fiction. L'axe référentiel s'édifie, en majeure partie, sur la base de la stratégie d'écriture du personnage, de la description de son milieu socio-professionnel et de ses relations sociales. En tant qu'agent principal dans la diégèse, le personnage ne se réduit pas à une instance illocutoire anonyme et sans référence :

« Un personnage...ce n'est pas un " il " quelconque, anonyme et translucide, simple sujet de l'action exprimée par le verbe. Un personnage doit avoir un nom (...). Il doit avoir des parents, une hérédité. Il doit avoir une profession. (...) Enfin, il doit posséder un "caractère", un visage qui le reflète, un passé qui a modelé celui-ci et celui-là. »¹

Or, les récits de Daoud présentent des figures confrontées à des péripéties qui les différencient radicalement des héros conventionnels. La fiction met en scène, à chaque fois, une sorte d'anti-agent dépourvu de nom et de référence explicite, dénué de toute description physique qui permettrait de l'identifier. Seule l'instance « je » persiste dans le récit en tant qu'embrasseur de la narration et des actions.

L'absence de qualification a pour effet de briser toute tentative de similarité avec le domaine du hors-texte. Le paradigme dénominateur qui a pour vocation fondamentale d'asseoir l'illusion réaliste, est à l'origine même de la déstructuration du vraisemblable. A partir du moment où l'identité du héros est remise en question, c'est inévitablement l'authenticité de l'histoire complète qui, elle aussi, se voit remise en doute. Puisque le profil du héros déroge à toute apparence de crédibilité, alors tout ce qui lui est associé devient suspect.

Au surplus, à l'exception de la mention de quelques traits pauvres et lapidaires relatifs à la situation professionnelle du sujet et de son activité, le récit ne sombre point dans la présentation documentaire des détails les plus minutieux et encore moins les plus réalistes. Ce type de technique attise la défiance du lecteur qui n'en est que plus interrogatif et dubitatif. Cet état des faits s'accroît d'autant plus que la figure de l'action s'empêtre souvent dans un discours délirien, oscillant entre vérité et mensonge, et jalonné de digressions intempestives.

D'autre part, rappelons que les deux techniques à l'œuvre dans les textes, à savoir le délire et la désinvolture, subvertissent la fiction en « se jouant » du récepteur. Les deux procédés se

¹ Robbe-Grillet, Alain, Op Cit, p. 27.

corrèlent en procédant à la désarticulation du contenu diégétique et à la déstructuration du sens. Le sarcasme du narrateur conjugué aux multiples divagations dont il fait preuve, déstabilisent le destinataire en même temps qu'ils suscitent chez lui des sentiments de frustration et de duperie. Dès lors, l'adhésion du lecteur à la fiction littéraire s'amenuise entraînant dans son sillage l'ébranlement de toute portée référentielle du récit.

L'indécidabilité sémantique : la remise en question du sens.

Dans la littérature traditionnelle, la stabilité du signe linguistique consacrait l'unicité du sens qui, tout en étant pluriel et varié, gardait son caractère constant. Ceci facilite la lisibilité et l'accès au sens du texte. Lire, dans ce cas, ne pose guère de souci.

En revanche, dans la littérature moderne, le signe n'est plus aussi translucide, il se teint d'une opacité et son sens se veut variable. Les créations contemporaines destituent le statut de sens dominant et la relation au sens se fait plus complexe : les associations sémantiques sont contingentes et fortuites. Nous assistons à un décentrement du sens au profit d'une dissémination en dehors de toute fixation en foyers dominants.

Dans notre corpus d'étude, l'édifice sémantique construit tient de l'inconstance et de la dispersion. Lire, dans ce cas de figure, devient une activité parfois ardue de saisie, de décodage et de reconstruction sémantique. Le texte de Daoud met en place une stratégie de sémantisation singulière qui produit du sens au travers des données présentées mais refuse systématiquement toute concentration, c'est-à-dire toute organisation en réseaux centraux.

Il nous semble utile de rappeler que la fragmentation de la texture narrative repose sur toute une gamme de structures déconstruites, lesquelles permettent habituellement d'accéder aisément au sens. L'usage des formes fragmentaires abolit ou du moins affaiblit la lisibilité et la cohérence du texte. Par conséquent, le procédé du discontinu accentue l'éparpillement du sens qui devient inextricable. Le récit est alors aux prises avec ses incohérences, ses embrouillements et ses troubles sémantiques. Blanckeman écrit à ce propos :

« Le récit pointe des atomes de sens épars sans toujours les assembler dans la cohérence d'une unité signifiante. L'intérêt se déporte du centre à la périphérie, du sens à ses procédés fabricatoires. »¹

Dans cette optique, la configuration morcelée du récit, rend le sens indécidable, flou et ambigu. Sa construction s'élabore difficilement en structures unitaires. L'isotopie, définie par Greimas comme « un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rendent possible la lecture uniforme d'un récit »², n'est plus un principe digne d'intérêt. Soumis au critère de la cohérence, le sens n'emprunte pas un parcours logique et continu. Nous pouvons relever dans l'œuvre de Daoud deux types de démarches qui participent de la stratégie de sémantisation adoptée dans les récits : écart ou distanciation et implosion du sens.

En effet, une procédure de distanciation entre en acte en matière de production sémantique lors de l'articulation d'informations disparates, voire contradictoires, sans jamais être rassemblées en champs unitaires. Ce décalage enregistré au niveau des propos énoncés par le sujet narrant, est à l'origine de l'éparpillement sémantique. Or, ce processus parasite la machinerie du sens et génère une implosion au sein même de chaque texte. De la phrase au paragraphe, du chapitre au texte dans son intégralité, tout vise à promouvoir un monde sémantique circonstanciel où toute position de constance est annihilée :

« L'implosion du sens caractérise alors ces récits. La multiplicité des angles d'attaque contredit fréquemment leur cohésion. La phrase comme le paragraphe, le chapitre comme la configuration générale du texte se dispersent en zones d'attirances centrifuges, qui interdisent la ligne de sens privilégié et marquent un très refus du théorique. »³

C'est un récit indécidable qu'offre Daoud au lecteur, une fiction en conflit avec ses propres échappés, en écart perpétuel avec la logique de l'intrigue. Dans « *La Fable du nain* », les ruptures sémantiques repérées dans la fiction sont les suivantes :

- Au sein de la même phrase, le sens erre et se dissémine comme lorsque le narrateur nie au départ toute situation de folie dont il serait victime, puis se ravise tout à coup et admet l'exact contraire : « *Je n'étais pas fou, (...) mais victime d'une folie : la meule dans ma tête ne s'arrêtait que rarement.* » (60)

¹ Blanckeman, Bruno, « *Les Récits indécidables* », Op Cit, p. 127.

² Greimas, A. J., « *Du Sens* », Paris : Seuil, 1970, p. 188.

³ Blanckeman, Bruno, Op Cit, p. 126.

- Ou à l'intérieur d'un même paragraphe :

« Pour le [le Nain] traquer dans ce cache-cache dont je devinais la fausse parenté avec la folie, j'imaginai des ruses de policier dans le labyrinthe des sourires assassins et des sous-entendus. Un jeu préliminaire de ma folie qui s'annonçait déjà. » (120)

Dans ce passage, le narrateur valide et dénie en même temps une réalité : d'un côté, il réfute toute possibilité de déviance dans les gouffres de la folie, de l'autre, il déclare en bonne et due forme le début d'une descente dans les abysses vertigineux d'un délire insoutenable.

Nous pouvons retrouver cette remise en question du sens à l'échelle du texte entier, car tout au long du récit, le narrateur tantôt se compare à une personne victime de folie, d'où la redondance de l'expression « comme un fou », tantôt il contredit catégoriquement cet état des faits en affirmant que la situation vécue ne saurait ressortir de la névrose ou du délire. Voici un tableau illustratif de ces données à travers des passages extraits du texte :

- **Tableau représentatif de la remise en question constante du sens (l'état de folie).**

Affirmation de l'état de folie	Négation de l'état de folie
<p>- " Les deux fables, celle du Nain et la mienne, se sont entredévorées pour enfanter une sorte de délire de contrepoids à ma déchéance... " (62)</p> <p>- "Durant les heures qui suivirent mon réveil, je me retrouvais à tourner dans mon appartement comme un fou ... " (81)</p> <p>- " Une nuit, je vis à mes pieds une fascinante bataille rangée avec cavalerie...Cela me fit rire comme un fou de les voir se tirer les uns sur les autres comme des fourmis intelligentes." (85)</p> <p>- "Après la disparition du Nain, ... je me retrouvais sale comme un singe de zoo acquis à l'habitude des soliloques fous...Et si désorienté par mon délire ... " (90)</p> <p>- "Mystère de la déchéance pour quelqu'un comme moi qui revient de la folie sans médicaments ni ré citations sacrées ni signes des anges disparus d'autrefois."(96)</p> <p>- "Ces artifices cachent bien ma folie douce : j'étais un dépressif finalement qui cherchait son salut dans une histoire." (118)</p>	<p>- "Ce que je raconte là peut paraître étrange et soupçnable de folie douce...Erreur d'appivoisé. C'est plutôt le fruit de plusieurs années de réflexion sur moi-même et sur les autres." (15)</p> <p>- "Il ne faut pas alors croire que c'est maintenant que je m'approche de la folie, mais que ce fut à cette époque de mise en scène que je vivais la folie meurtrière d'une vie abdiquée et factice jusqu'à la méchanceté." (67-68)</p> <p>- "Je n'étais pas fou..." (60)</p> <p>- " Pour le [le Nain] traquer dans ce cache-cache dont je devinais la fausse parenté avec la folie, j'imaginai des ruses de policier dans le labyrinthe des sourires assassins et des sous-entendus. " (120)</p>

Ainsi, du début jusqu'à la fin du récit, le narrateur oscille-t-il entre l'affirmation de l'état de folie et sa négation. A certains moments, il se dit victime d'un délire cruel, en se comparant fréquemment au névrosé aliéné de son sort et de son devenir, plongé dans les gouffres de son théâtre intérieur régit par les lois d'une certaine déviance. Il sombre alors dans une spirale infernale, confronté à ses démons intérieurs qui le rongent en profondeur et parasitent son existence, une situation qui s'apparente fortement à la folie. Puis, à d'autres moments, il rejette

formellement toute situation d'anxiété et contredit expressément les propos tenus en assurant cette fois-ci qu'il n'est pas fou et que son parcours ne relève guère de la folie.

Voici un autre exemple qui s'inscrit davantage dans la configuration intégrale du texte :

Il s'agit de la figure du Nain, cet être décrit comme maléfique voire diabolique, investi de tous les tares possibles. Si nous suivons la procédure de représentation textuelle de ce personnage, nous constatons ceci : au départ, le narrateur fait croire à son narrataire que la figure naine serait l'incarnation d'un être imaginal : le Diable. Les multiples descriptions et les comparaisons récurrentes orientent le lecteur vers cette possibilité : le lutin, d'après sa représentation, réfère, à priori, au Diable comme le suggèrent ces passages :

« Il était malingre, et pourtant sec, et solide comme un galet. Il ne se déplaçait que par usage des enchantements. Avec l'air d'un malade condamné par un cercle inguérissable. Il semblait surtout triste de son sort, mais refusait apparemment de l'admettre, sauf seul dans l'oreille d'un puits. Le Diable, était aussi menteur et fourbe. » (45)

« Mais je ne connaissais toujours pas le nom de ce diable tuberculeux qui me gâchait la joie de vivre. » (55)

La consécration du nabet en Diable atteint son paroxysme lorsqu'est évoqué l'ennemi redoutable de celui-ci, son adversaire terrible qui se situe à l'autre endroit opposé du sien et qui lui gâche l'existence. Un petit être qui alerte les humains à sa présence et les met en garde contre ses fourberies et ses mensonges. La figure ainsi broyée fait allusion à l'Ange :

« Le Gnome avait ainsi, dans l'univers, un ennemi juré qui vivotait, lui aussi, à l'autre bout exact de la terre : le bonhomme... qui l'indiquait du doigt à la foule et attirait sur lui l'attention et les regards qui blessent. J'ai découvert que le petit être avait, lui aussi, son propre nain persifleur qui lui gâchait l'éternité. » (117-118)

« Maintenant, le comble de ma lucidité étant le poids du Nain qui relisait ces lignes par-dessus mon épaule gauche et la douceur de l'ange juché sur mon épaule droite. » (61)

Sauf que cette hypothèse est vite remise en question au cours même de la diégèse. C'est un véritable retournement de situation puisque le Nain qui semblait être l'incarnation du Diable, ne l'est pas :

« Il ne s'agit pas de Dieu comme tu le penses, toi, au fond de la salle, assis loin de ma droite. Ou des anges de fièvre, comme tu le chuchotes, toi qui te caches derrière le dos de ton voisin. » (123)

Dès lors, il ne s'agit pas du Diable, peut-être s'agit-il de son double ?

Le récit bascule de la figure diabolique vers une autre : les différentes descriptions représentent cette fois-ci le Nain comme le double démoniaque du personnage, l'allégorisation de ses démons intérieurs :

« J'avais traîné le poids mort d'un cadavre accroché au cou : mon jumeau lumineux que le Nain avait assassiné il y a très longtemps et dont il avait volé la place. » (29)

Néanmoins, cette possibilité est aussitôt ébranlée et les données sémantiques varient à nouveau. La représentation du gnome s'oriente vers une autre direction : il n'est plus question du Diable ou de son Double, mais bien de cette seconde nature perfide et obscure que possède tout un chacun. Autrement dit, le côté veule et malsain de l'homme, ses sentiments hideux à l'origine de toute tendance à l'autodestruction et à la détérioration. Bref, le mal incarné par le Nain ne se trouve pas hors de l'homme, mais se hisse au plus profond de son être pour l'orienter vers sa perte :

« Sa face était exactement le reflet raté de la mienne (...). Une figurine qui ne pardonnait à personne et qui était mon portrait froissé et vindicatif. Vous auriez alors compris que le Nain n'était que moi en quelque sorte, nourri de mon reflet sur l'eau de mes obsessions. Et que son nom n'était que ce nœud narcissique du langage : Anaya. » (98-99)

Au vue de ces exemples analysés, il est perceptible que la stratégie de sémantisation mise en place relève d'une dispersion du sens en réseaux distincts plutôt que d'une unification ou d'une constance du parcours sémantique.

A la lecture de « *Meursault, contre-enquête* », les données diégétiques semblent se construire dans cette même perspective sémantique fragmentaire en ce sens où, le texte joue sur une structuration / déstructuration du parcours narratif. Ce dernier enfreint encore une fois les principes de transparence et de cohérence. Les mécanismes habituels de décodage de l'œuvre sont renversés face à une implosion du sens qui ne peut que générer une écriture du chaos. Dans le récit, le sujet est un marginal qui maudit les religions exécrées avec haine. Il déteste le

« Vendredi » jour de prière, ne jeune pas et ne prie pas. Il vit une liberté démesurée marquée par le blasphème et la répulsion vis-à-vis de toute forme de croyance. Sauf que cet état des faits, se voit remis en question au fil de la trajectoire narrative :

Le personnage assassine un inconnu et depuis, il sent dans l'âme d'un meurtrier qui entend résoudre tous ses conflits par le crime. C'est un assassin qui affiche sa répugnance à l'encontre des religions, mais s'y rallie de manière détournée en se référant dans son dire au Coran. Il admet effectivement qu'après avoir abattu une seule personne, c'est comme s'il avait anéanti d'un coup de feu l'humanité entière. Le Coran, livre sacré et parole divine, affirme qu'ôter la vie à un seul être, équivaut à l'assassinat de tout le monde. Le narrateur rejoint contre toute attente cette parole :

« J'avais refroidi tous les corps de l'humanité en en tuant un seul. D'ailleurs, mon cher ami, le seul verset du Coran qui résonne en moi est bien celui-ci : " Si vous tuez une seule âme, c'est comme si vous aviez tué l'humanité entière. " » (125)

Bien que le sujet se dise non croyant, il en vient toutefois à se contredire en citant un verset coranique, ce qui traduit quelque part une certaine connaissance du domaine religieux.

Un autre exemple représentatif du désordre sémantique qui plane dans l'œuvre, est la séquence où le narrateur-héros raconte une scène vécue avec Meriem, puis se ravise d'un coup pour en dévoiler le caractère factice et mensonger. Il relate au départ sa rencontre avec la jeune femme, leurs sorties en amoureux et leurs entretiens intimes. Bref, toute une romance inventée de toute pièce et tissée dans le mensonge.

Dans une sorte de clin d'œil adressé au lecteur, le sujet interpelle son narrataire pour lui avouer le « bobard », c'est-à-dire le discours inventé qu'il a prétendu adresser à Meriem :

« Je lui ai demandé si elle pouvait revenir, un soir. Elle a encore ri et a secoué la tête pour dire non. J'ai osé : « Veux-tu te marier avec moi ? » Elle a eu un hoquet de surprise. (...) « Elle a voulu savoir alors si je l'aimais ». J'ai répondu que je ne savais pas ce que cela voulait dire quand j'employais des mots, mais que quand je me taisais, cela devenait évident dans ma tête. Tu souris ? Hum, cela veut dire que tu as compris...Oui, c'est un

bobard. De bout en bout. La scène est trop parfaite, j'ai tout inventé. Je n'ai, bien sûr, jamais osé rien dire à Meriem. » (179)

Toute la discussion entretenue, à priori, par Haroun et Meriem au sujet de l'amour et du mariage, s'avère être finalement une pure invention. Rien de tout ce qui a été avancé n'est vrai ou du moins vraisemblable. Le narrateur malmène donc le lecteur à tel point qu'il en vient à le dérouter par sa désinvolture et sa complaisance à tisser puis déchiqueter des scènes entières. C'est bien toute une séquence narrative qui est prise de contre-pied. Ce type de configuration participe d'une indécidabilité sémantique qui cherche à promouvoir l'aspect disséminé voire antithétique du sens.

Dans ce contexte, le lecteur est en perte de repères et serait plus enclin à remettre en doute l'authenticité de l'histoire dans son intégralité en raison de cette procédure qui déstabilise toute forme de signifiante fixe. Dire et contredire semblent les mots clés pour qualifier cette sémantisation du déséquilibre dont l'approche transgressive met à mal toute illusion du réel. En somme, le sens bouge, varie et se multiplie sans jalons unitaires pour le stabiliser. Jean Luc Nancy parle à cet égard de « *signifiante tourbillonnaire (...) autour d'un point de dispersion vide.* »¹ Il affirme que dans ce type d'écrit :

« Le sens se fait constellation sans nom et sans fonction, dépourvue de toute astrologie, dispersant aussi les repères de la navigation, les envoyant aux confins. »²

Ce renversement de la fixité du sens correspondrait peut-être à ce que les historiens nomment « la crise du sens ». Ce n'est pas seulement le sens qui vacille, mais les procédés de son élaboration aussi.

L'indécidabilité sémantique observable dans l'œuvre de Daoud, rend l'accès au fond sémantique difficile du fait que sa lisibilité se réduit tangiblement. La lecture devient alors une activité interprétative éprouvante. De plus, l'implosion et / ou l'écart sémantique mettent en échec la portée référentielle de la diégèse. La dynamique mouvante et fluctuante du parcours sémantique, discrédite l'histoire narrée et affecte le système de vraisemblance instauré par la fiction. Julia Kristeva déclare à ce propos :

¹ Nancy, Jean Luc, « *Le Sens du monde* », Editions Galilée, 1993, p. 78.

² Ibid. P. 71.

« Le problème du vraisemblable est le problème du sens : avoir du sens, c'est être vraisemblable (...) ; être vraisemblable n'est rien d'autre que d'avoir un sens. »¹

- **La métatextualité : Un procédé de déstabilisation de la norme réaliste.**

La remise en question constante du sens se poursuit au niveau des différents métatextes inclus dans l'œuvre étudiée. En effet, la posture sémantique inconstante se manifeste également au travers des passages métatextuels où la construction / déconstruction / reconstruction de l'effet de réel s'accomplit au plus haut degré.

Tout d'abord, qu'est-ce qu'un "métatexte" ? Et qu'entend-on par "métatextualité" ?

Gérard Genette définit la métatextualité comme suit : *« la relation de métatextualité est celle de la relation critique, du commentaire, qui unit un texte à un autre texte dont il parle, explicitement ou implicitement. »²*

Le métatexte est alors un langage réflexif ayant pour objet de réflexion le texte, l'histoire, l'intrigue en cours de narration. Le récit réfléchit donc sur lui-même. Ce discours critique tout en étant inséré dans le texte, commente et explique le récit en pleine exécution.

Marc Gontard évoque dans « Le Postmodernisme en France », la métatextualité en ces termes :

« Il s'agit d'un mode de réflexivité ... où le texte tout en s'écrivant se commente dans le métatexte. (...) Procédé dans lequel le narrateur prend souvent la figure de l'écrivain engagé dans les problèmes de l'écriture. »³

Dans cette optique, le commentaire critique du déjà écrit, du déjà narré, représente un métatexte. De plus, ce procédé permet au narrateur d'endosser le rôle de l'écrivain impliqué dans la réflexion sur la création littéraire et ses procédures.

Il faut dire aussi que l'écriture actuelle use de techniques comme la métatextualité qui représente une sorte de mise en reflet de la dynamique narrative du récit, une sorte de miroir que la fiction

¹ Kristeva, Julia, « *Recherches pour une sémanalyse* », Extraits « Points », Editions du Seuil, 1969, p. 151.

² Cf. Reuter, Yves, « *L'Analyse du récit* », Op. Cit. P. 112.

³ Gontard, Marc, « *Le Postmodernisme en France* », article consulté sur : <http://www.limag.refer.org/cours/documents/GontardPostmodernisme.htm>. Vu le 04-03-2013.

se dresse à elle-même. C'est une procédure largement exploitée par le texte moderne qui se prend lui-même pour objet d'étude et d'interrogation¹.

L'écriture métatextuelle se veut être foncièrement autoréférentielle au sens où, elle donne à lire les mécanismes internes de son fonctionnement diégétique qu'elle commente et critique. Il s'agit de révéler au grand jour au lecteur la machine scripturaire en pleine marche. Le récepteur étant en mesure de la voir s'exécuter et s'édifier en ouvrage de fiction.

C'est dans cette perspective que s'inscrit l'œuvre de Daoud, chargée de commentaires métatextuels qui jalonnent le trajet narratif. En effet, le narrateur faisant figure d'écrivain, suspend fréquemment le cours de son dire pour commenter ou expliquer le texte en train de s'écrire. Nombreux sont les métatextes institués pour critiquer l'écriture dans « *La Fable du nain* », « *Meursault, contre-enquête* » et « *La Préface du nègre* ». La somme de ces discours intégrés à l'œuvre, laisse transparaître un fait indéniable :

Le métatexte s'inscrit lui aussi dans une sorte d'inconstance du parcours sémantique, et adopte de facto une posture mouvante. Mais de quel sens s'agit-il ? Et quels en sont les constituants formels ?

L'inconstance sémantique prend ici pour objet la véracité des événements racontés et la vraisemblance de l'intrigue. Le métatexte se fait tout au long du récit, l'espace où s'opère une construction / déconstruction / reconstruction d'un sens. Quel sens ? Le sens du vraisemblable.

En d'autres termes, l'apparence de vérité de la fiction est constamment remise en question ; l'effet de réel est à certains moments amplement construit et assuré, et à d'autres moments, se trouve complètement déconstruit et anéanti. L'œuvre joue donc, à travers le métatexte, sur l'ancrage réaliste ou non de l'intrigue narrée.

Nous constatons, dans « *La Fable du nain* », un jeu permanent entre le « vrai » et le « faux », le « vraisemblable » et « l'invraisemblable », le « probable » et « l'improbable », que nous illustrons à travers le tableau suivant :

¹ Ommundsen Wenche définit le métatexte comme suit : « *Le texte de fiction sera métatextuel s'il invite à une prise de conscience critique de lui-même ou d'autres textes. La métatextualité appelle à l'intention du lecteur sur le fonctionnement de l'artifice de la fiction, sa création, sa réception et sa participation aux systèmes de signification de la culture.* » Dans « *Métafictions ?* », Melbourne, Melbourne University, Press. Interpretations, 1993, p. 12.

- Remise en question du sens du vraisemblable à travers le métatexte présent dans « La Fable du nain » :

Construction de l'effet de réel à travers le métatexte.	Déconstruction de l'effet de réel à travers le métatexte.
<p><i>"Ce que je raconte là peut paraître étrange et soupçonnable de folie douce comme le refus de vieillir. Erreur d'apprivoisé. C'est plutôt le fruit de plusieurs années de réflexion sur moi-même et sur les autres."</i> (15)</p> <p><i>"Je me savais prisonnier d'un désordre sévère qui me fit regarder vers la religion et vers des ascèses impossibles, sauf dans l'imagination des fuites et de la démission de toute chose. Pour ceux qui savent que mon histoire n'en est pas une et qui sont passés par ce purgatoire..., ce que je rapporte n'est pas mystère ni accoutrement de style."</i> (20)</p> <p><i>"Une autre nuit encore, je m'étais retrouvé ligoté à mon lit de toutes parts et je supportais le poids d'une immense pierre sur la poitrine. (...) Il m'avait puni de l'idée d'écrire cette histoire et de la raconter à un confident inconnu."</i> (87)</p> <p><i>"Mais je m'égare, encore une fois, loin de ma vraie histoire."</i> (25)</p> <p><i>"Je le dis sans prétention de ma part. mon histoire est pourtant vraie. Il faut me croire : j'en reviens avec une terrible nouvelle pour mon reflet dans les miroirs."</i> (93)</p> <p><i>"Maintenant, lorsque vous regardez en moi l'homme habillé pauvrement de guenilles et qui raconte avec force voix comme pour faire illusion sur son état, vous vous dites que les temps sont pour les charlatans et les arnaques. (...) Vous vous dites que c'est pour me faire payer ce thé que je remue les entrailles de vos légendes. Ce n'est pas vrai."</i> (123-124).</p>	<p><i>"Lorsque vous êtes sous l'empire du Nain, vous ne pouvez jamais raconter votre vie sans mentir. Alors, je mens et je dis la vérité."</i> (62)</p> <p><i>"Il m'est difficile de raconter avec plus de talent cette histoire car j'en ai oublié le fil et les raisons. Face à la feuille blanche ou à la foule, je suis parfois comme face à un mur haut : derrière, tout est possible, et toutes les histoires. Mais je ne sais pas l'escalader. Alors, je m'efforce comme un écolier. Et je me mets à imaginer des ruelles, des gens qui passent, des maisons qui remontent à un siècle et descendent jusqu'au nouveau-né, (...). Mais ce n'est finalement qu'un mur fabriqué avec une feuille blanche et la peur. Et souvent rien ne se passe."</i> (77)</p> <p><i>"L'histoire de mon histoire, si je peux la désigner ainsi, paraîtra sûrement invraisemblable et tissée dans le délire ou dans le mensonge inhabile de celui qui ne sait pas raconter. Elle en a le ton trébuchant et les petites faiblesses mécaniques des confidences qui veulent maquiller la honte. Une fable d'instituteur en somme. Il y a du vrai dans cet avis. Et du faux."</i> (92-93)</p> <p><i>"Même si beaucoup d'ombres imposent leurs tares à ma vie toujours. Je continue à mentir comme un clandestin, et ma preuve est cette fable maladroite."</i> (99)</p> <p><i>"Pour vous, bonnes gens, qui m'entourez, cette histoire est pure imagination pour vous soutirer les petits sous de mon pain."</i> (123)</p>

Au vu de ces exemples métatextuels dégagés, il est évident que le texte mène un jeu constant de déstabilisation de l'illusion réaliste. C'est un véritable éclatement du discours métatextuel qui traduit le bouleversement de la vraisemblance à l'intérieur de la diégèse. Si le récit conventionnel veille à produire et maintenir l'illusion du réel, le récit étudié se situe, quant à lui, aux antipodes des normes réalistes, et rompt catégoriquement avec le discours vraisemblable tel que le conçoit habituellement la fiction.

Prenons aussi l'exemple cité dans le tableau (Page. 77 de « *La Fable du nain* ») où le narrateur « écrivain » mène une réflexion sur l'acte d'écrire, dont la trame et la dynamique sont, d'une façon stricte, révélées comme étant celles de l'imagination. Pour le narrateur-écrivain, écrire c'est « imaginer », la littérature est une production imaginaire (« *mon histoire est pure imagination* » P. 123). C'est une fiction qui, à quelque degré qu'elle s'apparente à la réalité, reste incontestablement une création, un artifice où « *souvent rien ne se passe.* » (P. 77)

Dans « *Meursault, contre-enquête* », nombre de procédés subversifs s'agencent pour opérer le renversement de la norme réaliste. Le métatexte fluctuant et varié se veut être l'espace privilégié où s'établit un jeu constant de remise en doute de la vraisemblance. Le sens du vraisemblable oscille entre véracité et duperie, entre réalité et tromperie. Certaines séquences veillent en bonne et due forme à convaincre le lecteur de la véracité des faits développés, en revanche, d'autres passages s'attellent à court-circuiter toute forme d'illusion pré-construite, suscitant à cet effet le doute chez le récepteur.

Au commencement de l'histoire, le narrateur affirme et « jure » que ce qu'il raconte est « vrai » en conférant à son histoire un ancrage réaliste. Le récit fait alors dans le « vérisme » et affiche un langage réflexif tout entier construit pour en valider la crédibilité :

« *Comprends-moi bien, je n'exprime ni tristesse ni colère. Je ne joue même pas le deuil, seulement... Seulement quoi ? Je ne sais pas. Je crois que je voudrais que justice soit faite. Cela peut paraître ridicule à mon âge... Mais je te jure que c'est vrai.* » (18)

« *J'ai donc appris cette langue, en partie, pour raconter cette histoire à la place de mon frère qui était l'ami du soleil. Cela te paraît invraisemblable ? Tu as tort. Je devais trouver cette réponse que personne n'a jamais voulu me donner au moment où il le fallait.* » (19)

En évoquant le français assassiné en pleine nuit pour venger son frère Moussa, le héros-narrateur raconte :

« Incroyable quand même, non ?! Il est mort parce qu'il aimait la mer et en revenait chaque fois trop vivant, selon M'ma. Une vraie folle ! Et cette histoire n'est pas inventée par le vin qu'on partage, je te le jure. A moins que j'ai rêvée cette confession, pendant ces longues heures de sommeil abruti qui ont suivi mon crime. Peut-être, après tout. » (150)

Le personnage s'enivre abondamment, il enchaîne les verres de vin tout en divagant et s'immergeant dans le délire dû à son état d'ébriété excessive. Pourtant, il tâche de revendiquer l'authenticité de ses propos qu'il défend avec fermeté, et dont la crédibilité serait entachée du fait qu'il est totalement ivre. Bien qu'enivré et vague, le narrateur tient à prévenir toute forme de suspicion émanant du récepteur qui remettrait son dire en doute.

Cet état des lieux ainsi posé, est vite ébranlé car le récit développe un autre type de métatexte, lequel ne manque pas de dérouter le lecteur par son caractère non-référentiel et dérisoire. L'intrigue y est dépeinte en vertu d'un langage licencieux qui frôle l'érotisme. Grossièretés et obscénités émaillent le commentaire critique d'un sujet qui déclare ne pouvoir apporter du nouveau à une histoire tant de fois traitée, débattue et réitérée :

« Pour une fois que j'ai l'occasion de parler de cette histoire (...). Elle a pourtant quelque chose d'une vieille putain réduite à l'hébétude par l'excès des hommes, cette histoire. Elle ressemble à un parchemin dispersé de par le monde, essoré, rafistolé, désormais méconnaissable, dont le texte aura été ressassé jusqu'à l'infini- et tu es pourtant là, assis à mes côtés, espérant du neuf, de l'inédit. Cette histoire ne sied pas à ta quête de pureté, je te le jure. » (73)

Ou encore lorsque le narrateur commente son histoire en ces termes :

« Quelle histoire de fous ! » (151)

« Ça s'appelle comment une histoire qui regroupe autour d'une table un serveur kabyle à carrure de géant, un sourd-muet apparemment tuberculeux, un jeune universitaire à l'œil sceptique et un vieux buveur de vin qui n'a aucune preuve de ce qu'il avance ? » (181)

Le narrateur pose ainsi une question au narrataire pour l'agacer et le déstabiliser. La parenthèse métatextuelle citée ci-dessus, s'enveloppe d'une certaine dérision et d'un humour mordant qui ciblent le « vérisme » de l'intrigue en entier. Le lecteur ne peut être que déboussolé par ce type de critique dont la visée est de suggérer l'aspect non-référentiel et factice de l'histoire.

En fait, « *tout se passe comme si le faux- c'est-à-dire à la fois le possible, l'impossible, l'hypothèse, le mensonge, etc. ;- était devenu l'un des thèmes privilégiés de la fiction...* »,¹ déclare Robbe-Grillet.

Dans cette nouvelle entreprise non-réaliste de la fiction, le récit ne se préoccupe plus du principe conventionnel du « vérisme ». La fiction n'est plus soucieuse de présenter des faits qui « sonnent vrais » pour gagner l'adhésion du lecteur. Elle préfère, à contrario, les petits détails qui « sonnent faux » et brisent toute possibilité de ressemblance avec le réel.

Prenons l'exemple où le sujet endosse le rôle de l'écrivain en vue de réfléchir, penser et expliciter le « déjà narré ». L'épilogue se veut un espace pertinent où le lecteur a affaire à une suite de séquences métatextuelles aussi mouvantes que décapantes. C'est avec raillerie que le narrateur s'adresse à son narrataire, en lui confiant que l'unique témoin de leurs longues conversations s'avère être ironiquement un sourd-muet :

« Dire que le seul témoin de notre rencontre est un sourd –muet que j'ai pris pour un enseignant et qui n'a d'autres plaisirs que de découper les journaux et de fumer des cigarettes ! » (191)

Comme à son habitude, le narrateur se joue du lecteur et ne se lasse guère de le manipuler. Il « jure » dire vrai tout au long du périple narratif. Sauf qu'à l'issue du parcours, il prend le contre-pied du lecteur et de ses attentes : il se complait à dire qu'il est mythomane (menteur), que son histoire supporte le vrai et / ou le faux. Son dire est à prendre ou à laisser du fait même que le locuteur ne peut avancer aucune preuve pour certifier ses propos, d'autant plus que le seul témoin qui pourrait corroborer sa version, est un sourd-muet.

Bref, c'est au lecteur frustré de faire son choix : adhérer à la fiction ou alors s'en détourner et ne pas y croire. Le texte se clôt sur ce passage :

« Mon histoire te convient-elle ? C'est tout ce que je peux t'offrir. C'est ma parole, à prendre ou à laisser. Je suis le frère de Moussa ou le frère de personne. Juste un mythomane que tu as rencontré pour remplir tes cahiers...C'est ton choix, l'ami. (...) Personne ne sait si son histoire est vraie ou pas. L'Arabe est l'Arabe, Dieu est Dieu. Pas de nom, pas d'initiales. Bleu de chauffe et bleu du ciel. Deux inconnus avec deux histoires sur une plage sans fin. Laquelle est la plus vraie ? » (191)

¹ Robbe-Grillet, Alain, Op Cit, p. 139-140.

Le sens du vraisemblable est alors variable et non fixe car parsemé d'équivoques. Au surplus, cet ultime métatexte installe le texte de Daoud dans un rapport de transtextualité avec « *L'Etranger* » de Camus : les deux versions sont mises en confrontation, et c'est au lecteur que revient la tâche complexe d'en choisir la plus authentique. Daoud lance un vrai défi au récepteur averti en le plaçant au cœur de la dynamique esthétique comme agent incontournable dans toute communication littéraire.

Par ailleurs, « *L'Arabe et le vaste pays de Ô* » reste le texte qui rend le mieux compte de cette rupture du réalisme conventionnel à l'œuvre dans les récits. Cette nouvelle affiche d'emblée la dimension imaginaire de la littérature en révélant de façon directe que le processus d'écriture n'est qu'un artifice empreint d'imagination. D'où peut-être cette redondance systématique de la formule « imaginez » adressée au narrataire tout au long du récit.

Dès l'ouverture, le texte veille à forger l'aspect fictif de l'intrigue au-delà de toute apparence d'analogie avec la réalité. Toutefois, le sujet narrant ne s'en tient pas à cela uniquement car il tente tantôt de construire un sens du vraisemblable au projet narratif dont il a la charge, tantôt il brise inexorablement cet effet de réel amplement fondé au préalable.

Encore une fois, le récit se situe dans une sorte d'entre-deux qui oscille entre vérité et fiction, entre envoûtement ou distanciation du lecteur. L'accréditation de l'histoire est contre-carrée par l'indexation de métatextes qui brisent le réalisme. De l'autre côté, la confection de la dimension invraisemblable se voit suspendue au bon gré, mal gré, d'une posture énonciative dispersée. A l'image de l'exemple suivant où le narrateur commente l'histoire en amont, avant même son exécution narrative :

« *Il vous semblera peut-être, alors, que cette histoire est déjà vieille et qu'elle ne racontera rien de nouveau : pourtant, il n'en est rien.* » (88)

Ou bien la séquence non inédite où le narrateur tente de convaincre du caractère « non-fictionnel » de l'intrigue qu'il est en train de présenter : « *Pourtant, il faut bien me croire.* » (91)

Cette construction d'un certain réalisme se voit furtivement bouleversée par l'intrusion de nouveaux commentaires métatextuels, lesquels proclament l'aspect « fictionnel » de la diégèse :

« *" Qui va me croire ?". J'avais, pour une fois une belle histoire à raconter, mais à personne d'autre qu'à moi-même comme un prophète sans peuple.* » (103)

L'improbable l'emporte donc sur le probable eu égard aux différentes critiques internes qui émaillent le tissu narratif pour en faire vaciller la cohérence et l'uniformité.

Un autre exemple est représentatif de l'indécidabilité sémantique en acte dans la nouvelle. Le sujet énonce son dire puis il le remet en question en laissant l'incertitude planer. La question posée reste ouverte et le doute prend place. Le sens demeure alors en suspens car il peut être « croyable » comme il peut ne pas l'être :

« Avant de voyager vers l'Amérique et d'y perdre la foi dans un trou plus grand que le World Trade Center, j'étais un fervent croyant dont la religion avait commencé à l'éveil de la sexualité. Est-ce vrai ? Peut-être que non. » (110)

L'univers textuel s'affiche alors comme complexe et non aisément construit. D'ailleurs, le sujet commente l'aventure relatée en confiant la difficulté qui tient de la création, de la narration ou encore de la projection dans un univers fictionnel aussi confus :

« ...Son aventure est impossible parce que justement on ne peut pas la comprendre, ni la raconter, ni la concevoir, ni s'y projeter. » (147)

Dans ce contexte, lire devient une activité quelque peu rude. A défaut de confectionner un monde stable et réaliste, l'écriture met en branle l'activité même de lecture puisqu'émerge une sorte de soupçon chez le lecteur qui doute de la crédibilité de l'instance énonciative ou narrative. Au-delà de l'incertitude, ce récit de « l'in-tranquillité » joue sur la désillusion du lecteur dont les habitudes semblent renversées et la réception se fait dysphorique.

Une telle narration « enjouée » ne rassure point le récepteur. Au contraire, elle le déroute à la mesure des leurres qui alimentent le récit. Genette évoque ces nouvelles écritures « invraisemblables » au mouvement rebelle comme suit :

« ...A l'extrême opposé de cet état de vraisemblable implicite, on retrouverait les œuvres les plus émancipées de toute allégeance à l'opinion du public. Ici, le récit ne se soucie plus de respecter un système de vérités générales, il ne relève que d'une vérité particulière, ou d'une imagination profonde. L'originalité radicale, l'indépendance d'un tel parti le situe bien, idéologiquement, aux antipodes de la servilité du vraisemblable. »¹

¹ Genette, Gérard, « Vraisemblance et motivation », in : *Communications 11. Recherches sémiologiques sur le vraisemblable*. 1968, p. 8.

A l'opposé des normes réalistes en vogue, la fiction chez Daoud pulvérise toute ressemblance avec les vérités générales et abolit au plus haut degré le mythe de la vraisemblance. Elle affiche son émancipation et veut se construire dans la modernité. Elle proclame, de surcroît, la dimension factice inhérente à la création littéraire dont le mouvement et l'essence relèvent de l'imaginaire. Blanckeman écrit : « *Le mot d'ordre de la modernité est le refus de l'illusion.* »¹

Daoud se révolte donc contre toutes les représentations figées et stéréotypées, en allant jusqu'à révéler que « *lire souvent égale être leurré.* »² Une telle esthétique de la marge ne semble se plier qu'au seul critère de l'originalité. La finalité étant de promouvoir l'avènement d'une poétique moderniste marquée du cachet de la rupture et du renouveau.

3. Une poétique de l'excès : Humour et ironie comme clins d'œil au lecteur.

L'humour et l'ironie s'affichent dans l'œuvre traitée comme des procédés qui investissent pleinement l'espace textuel en introduisant un fractionnement au sein de la trame narrative. Nous constatons que ces techniques situées dans l'écart, occupent une place très importante dans l'œuvre.

Quelles sont alors les instances énonciatives à l'origine des formes d'humour et d'ironie qui submergent les textes ? Comment s'articule l'agencement de ces procédés ? Quelle fonctionnalité est visée ?

Tout d'abord, il serait intéressant d'expliquer ces notions ordinairement confuses, mêlées, et d'en expliciter le contenu. De tels procédés se présentent, avant tout, comme des actes de langage, des modalités d'énonciation qui s'éloignent des normes.

L'humour est vu comme « *une forme d'esprit qui consiste à présenter la réalité (même désagréable) de manière à en dégager les aspects plaisants et insolites.* »³

L'humour reste en ce sens, étroitement lié à la drôlerie et à la jovialité, en cherchant à mettre en évidence l'aspect risible ou loufoque d'une certaine réalité. L'humour va de pair avec la

¹ Blanckeman, Bruno (dir), « *Le roman français au tournant du XXIème siècle* », Aline Mura-Brunel, Marc Dambre, Presses Sorbonne nouvelle, 2004, p. 365.

² Kristeva, Julia, « *Recherches pour une sémanalyse* », Op Cit, p. 147.

³ Micro-Robert, Dictionnaire du français primordial, Paris, 1986, p. 535.

plaisanterie. Placé dans un contexte particulièrement littéraire et scripturaire, l'humour est perçu comme le « sourire de la littérature » et est défini comme suit :

« Une communication différée à intention esthétique, sémiotiquement complexe, dont la particularité est d'engendrer chez le lecteur une forme très singulière de sourire. »¹

Ce type de manifestation attise, selon cette définition, le sourire du lecteur en lui procurant un sentiment d'enjouement. Il s'agit bien là d'amuser le récepteur en créant un univers fictionnel distrayant et drôle.

Il serait utile de faire une mise au point afin de dissocier théoriquement l'humour de l'ironie, deux concepts bien équivoques et ambigus qu'il est généralement difficile de cerner séparément. Jankélévitch distingue en ces termes l'humour de l'ironie :

« L'humour (...) n'est pas sans la sympathie. C'est vraiment « le sourire de la raison », non le reproche ni le dur sarcasme. Alors que l'ironie misanthrope garde par rapport aux hommes l'attitude polémique, l'humour compatit avec la chose plaisantée ; il est secrètement complice du ridicule, se sent de connivence avec lui. (...) L'humour, c'est l'ironie ouverte : car si l'ironie close ne désire pas instruire, l'ironie ouverte est finalement principe d'entente et de communauté spirituelle. »²

Cette autre forme discursive qu'est l'ironie³ est davantage offensive et provocatrice. Le ton se fait plus agressif et brutal. Elle représente, avant tout, une stratégie énonciative qui se fonde sur un contraste entre ce qui est formulé dans l'énoncé, et ce qui est intrinsèquement visé par le contenu. Perçue dans toute sa violence, l'ironie laisse entrevoir sa part acerbe et son mot dur : « l'ironie attaque, agresse, dénonce, vise une cible. »⁴

Ce procédé railleur empreint de moqueries, nécessite toute une activité de décryptage émanant du lecteur afin de pouvoir cerner le sous-entendu. La signification est toujours latente car dissimulée, c'est pourquoi il convient de percer le sens non patent par un travail d'investigation réfléchi et persistant. Cette opération est entreprise par un décodeur qui suit la trace d'indices

¹ Bendhif-Syllas, Myriam, « *Humour et littérature* », acta fabula, vol. 12, n°5, Notes de lecture, mai 2011, p. 3. URL: <http://www.fabula.or/acta/documents6317.php>. Vu le 29 décembre 2013.

² Cf Oster Pierre, « *Dictionnaire de citations françaises* », Paris, Le Robert, Les Usuels, p. 776.

³ Le Micro Robert définit l'ironie ainsi : « *Manière de se moquer (de qqn. ou de qqch.) en disant le contraire de ce qu'on veut exprimer.* » Op Cit, p. 580.

⁴ Kerbrat-Orecchioni, C., « *Problèmes de l'ironie* », in *Linguistique et Sémiologie n°2*, Presses Universitaires de Lyon, 1978, p. 11.

contenus dans l'énoncé, lesquels mèneraient vers le fond sémantique ciblé. Ces signaux permettent de déchiffrer le signifié forgé par l'encodeur¹.

Toutefois, selon Beda Alleman, l'ironie dans son emploi littéraire et poétique, est apte à se dissocier de ces indices, lesquels absents, ne peuvent qu'intensifier davantage la portée sarcastique des propos émis :

« L'ironie littéraire renonce la plupart du temps à de tels signaux et, est d'autant plus ironique qu'elle sait renoncer plus complètement aux signaux d'ironie, sans abandonner sa transparence. »²

Cet aperçu théorique ainsi posé, nous permet de démêler humour et ironie, deux modalités discursives qui affichent des rapports de corrélation assez complexes. Notre but, à présent, est de scruter la teneur humoristique et la portée ironique de l'œuvre en son contexte d'énonciation.

3.1 Le ton humoristique :

« *La Fable du nain* » est un récit qui se caractérise par les ressorts comiques que prennent les événements diégétiques. D'ailleurs, le mot d'ordre d'une fable est d'instruire et de divertir, en ce sens où elle associe à la fois l'enseignement et l'agrément.

L'humour est la résultante d'un écart, d'une sorte de décalage par rapport à la norme d'où émerge un fait de disjonction entre l'être et le paraître, suscitant du coup l'amusement et le rire.

Dans le texte, la tonalité comique des faits relatés, se révèle essentiellement à travers la description assez folâtre du Nain, ce gnome de malheur qui hante l'existence du personnage, lui gâchant la vie. Sachant que cette figure incarne l'allégorisation du Diable, le portrait qui en est brossé et le caractère dépeint, sont teintés d'humour et de dérision :

« Le Destin que l'on s'imagine comme une roue fantastique de gigantisme, couverte d'une écriture inconnue, alors qu'il ne s'agit que d'un petit lutin difforme et souffreteux qui se venge de son sort sur votre vie. (...) Il a le visage petit avec des yeux en boutons de chemise. Tout en sourcils. Il mesure à peine plus de 30 centimètres. » (12-13)

¹ Sigmund Freud affirme que l'ironie : « ...consiste essentiellement à dire le contraire de ce que l'on veut suggérer, tout en évitant aux autres l'occasion de la contradiction : (...) Quelques artifices de style dans la narration écrite indiquent clairement que l'on pense juste le contraire de ce que l'on dit. » dans « *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* », Paris, Gallimard, 1979, p. 267.

² Alleman, Beda, « *De l'ironie en tant que principe littéraire* », in « *Poétique* » n°36, novembre 1978, p. 385.

« *La seconde étape de mon Enquête fut mes yeux. Je me suis mis à les surveiller de plus en plus. Comprenez-moi bien. Je sais que cela fait sourire de lire que quelqu'un surveille ses yeux. Moi, je veux dire ce qu'ils ne regardent pas avec attention.* » (38-39)

« *Dans le gris du coin des yeux, je voyais alors une sorte de petit vivant habillé de tissu terne qui balançait de petites jambes comme par-dessus un mur ou de sur une chaise trop longue. Le Nain – comme je finis par m'en convaincre – examinait ses orteils en marmonnant à n'en plus finir.* » (40-41)

Dans le cadre de la fiction, l'humour s'organise autour de relations entre les personnages, entre le héros et le Nain, mais aussi entre le narrateur et son narrataire. L'humour se situe au niveau du comique des situations diégétiques, des épreuves subies par le personnage. Ce dernier surveille ses yeux ou entre en confrontation avec un être minuscule mesurant à peine plus de 30 centimètres, lequel use des ruses les plus corrompues pour lui dévorer l'existence.

A noter également la caractérisation physique de ce lutin, celle-ci ne manque pas de faire sourire le lecteur. Sans omettre le rôle indéniable qu'occupe ce gnome difforme dans la diégèse : la fatalité de la destinée serait du ressort exclusif d'un être incommensurable aussi ardent qu'infâme. Le narrateur fait dans la plaisanterie en évoquant l'apparence du Nain. C'est un petit être minuscule doté d'une puissante exceptionnelle. Autant de données dont le ton hilarant s'affiche comme un geste orienté vers le destinataire, comme une sorte de clin d'œil adressé au lecteur chargé de dévoiler l'implicite d'une telle tonalité au-delà même de l'aspect badin.

La situation humoristique dans « *La Fable du nain* » s'établit dans une dimension de disjonction et s'appuie en particulier sur des procédés comme l'hyperbole, c'est-à-dire l'exagération, et l'emphase qui prend pour cible le sens.

Ce que nous observons aussi à travers les extraits cités, c'est que l'humour introduit, de par sa nature même, une rupture par rapport à la norme, une prise de distance vis-à-vis du réel. Aux yeux du lecteur, cela affecte quelque part la véracité de ce qui est relaté. Ce renversement de la norme qui repose sur un principe de décalage, atteint plus ou moins la dimension réaliste de la fiction. L'humour exerce une corrélation complexe entre le narrateur et son narrataire, entre l'énonciateur et son énonciataire en contexte diégétique.

Dans « *Meursault, contre-enquête* », le narrateur-héros dit « Haroun » adopte une posture d'enjouement tout au long du récit, une attitude comique qui semble souvent verser dans une

dérision acerbe. L'humour a tendance à se transformer en moquerie ou en mauvaise plaisanterie. Comme lorsque le narrateur évoque avec raillerie sa mère si rongée par la vieillesse qu'elle revêt les traits de tous ses ancêtres réunis :

« Aujourd'hui, ma mère est tellement vieille qu'elle ressemble à sa propre mère, ou peut-être à son arrière-grand-mère ou même à son arrière-arrière-grand-mère. » (45)

Le sujet n'hésite pas à déployer un langage persifleur en décrivant l'état physique de sa mère et de son contexte de vie :

« Elle habite ce qui est déjà une sorte d'asile, c'est-à-dire dans sa petite maison sombre, avec son petit corps ramassé comme un dernier bagage à main. » (45)

C'est avec un détachement sciemment prémédité que le personnage entend se moquer de sa mère dans un dire sarcastique qui laisse transparaître sa misanthropie.

Un autre exemple d'humour frôlant la dérision se dégage des propos énoncés par le sujet en citant un patron Alsacien responsable d'une ferme dans le pays en période coloniale. Le héros-enfant et sa mère y étaient hébergés. Ce français était d'une corpulence et d'une carrure de géant qu'il faisait souffrir tout Arabe refusant de travailler en s'asseyant sur sa poitrine ou en l'engloutissant :

« Le patron était un Alsacien obèse qui a fini étouffé dans ses propres graisses, je crois. On disait de lui qu'il torturait les fainéants en s'asseyant sur leur poitrine. Et que dans sa gorge proéminente logeait le cadavre d'un Arabe, resté en travers de son gosier après avoir été englouti, recroquevillé dans la mort et le cartilage. » (46-47)

Le ton badin du récit se poursuit de séquence en séquence narrative, notamment celle où le héros avoue le stratagème habile confectionné pour obtenir un travail dans une ferme. Comme il n'avait pas de grandes chances d'obtenir un emploi, il s'en est créé une en usant de la ruse. A l'aube, il a crevé la bicyclette d'un autre employé à dessein de lui voler sa place :

« Un jour, je me suis levé avant l'aube, le travail était rare et la ferme la plus proche se trouvait à quelques kilomètres du village. Tu sais comment j'ai obtenu le travail ? Je vais te l'avouer : j'avais crevé les pneus de bicyclette d'un autre ouvrier, pour pouvoir me présenter plus tôt que lui et lui prendre sa place. Eh oui ! La faim. » (48)

Il tente ainsi de justifier son geste cruel et méchant en prétextant la faim et la précarité de leur situation en temps d'occupation coloniale.

Le langage comique s'exerce souvent en termes de dérision, mais frôle aussi, en certains cas, l'humour noir. Ceci s'établit dans une sorte de contraste entre le tragique de la situation et la manière dont on en parle. Une telle forme allie raillerie et gêne car empreinte de fatalisme. Ce type d'humour fait hésiter le récepteur confronté à un comique qui propose deux types de réactions : rire ou bien se sentir embarrassé.

Tel est le cas du lecteur dans « *Meursault, contre-enquête* », celui-ci oscille entre une réaction naturelle, le rire, et celle plus réfléchie, la honte. Le personnage qui abhorre sa mère, demeure complètement insensible à sa mort. Son seul souhait est de la voir enfin morte et enterrée :

« ...*En tout cas, elle avait flairé le bon coup et je reconnaît qu'elle avait bon goût. Je t'y inviterai à son enterrement !* » (47)

« *Oui, aujourd'hui, M'ma est encore vivante et ça me laisse complètement indifférent. (...) Je t'emmènerai avec moi assister à son enterrement.* » (58)

Le sujet souligne ainsi avec grand détachement un fait horrible même tragique, à savoir le décès et l'enterrement de sa mère. Cet humour pathétique évolue entre sarcasme et horreur, et s'affiche potentiellement comme un acte de transgression.

Par ailleurs, Haroun mène son parcours diégétique et narratif sur un ton principalement palpitant et folâtre. Le comique s'inscrit également dans l'évocation du vieux facteur chargé de distribuer le courrier dans le quartier où vivait le héros. Cet employé avait pour coutume de se débarrasser des lettres non distribuées en fin de journée. Ceci lui a coûté non seulement son emploi mais aussi sa liberté. Il a été emprisonné pour son manquement au devoir :

« *Je connais un vieux facteur, dans mon quartier, qui a fini par être mis en prison parce qu'il avait pris l'habitude à la fin de sa journée, de jeter les lettres qu'il n'avait pas distribuées.* » (96)

Libéré après avoir été retenu momentanément en détention, le héros retourne à sa vie dans la joie et la bonne humeur. Il avait été emprisonné parce qu'il n'avait pas combattu en guerre de Libération nationale, ni pris les armes pour rejoindre ses frères sur le front de la Révolution. En le relâchant, les forces de l'ordre voulaient qu'il vive sa lâcheté et son humiliation au grand jour.

Cependant, le personnage n'y porte aucun intérêt, il s'en amuse même avec insolence et désinvolture :

« Je crois que le colonel avait décidé que je devais vivre la honte de ma lâcheté supposée. Il croyait que j'allais en souffrir. Il se trompait, bien sûr. Ha, ha ! J'en ris jusqu'à aujourd'hui. Il s'est fourré le doigt dans l'œil jusqu'au coude... » (150)

Le premier jour d'école du héros est un souvenir qui l'amuse et le fait rire même à l'âge adulte : il s'est présenté en classe, portant un tarbouche, un pantalon arabe et les pieds nus. Le narrateur raconte la scène :

« J'ai été scolarisé dans les années 1950. Un peu tard donc. J'avais déjà une tête de plus que les autres gamins quand j'ai été admis. (...) Je n'oublierai jamais le premier jour, et tu sais pourquoi ? A cause des chaussures. Je n'en avais pas. Les premiers jours de classe, je portais un tarbouche et un pantalon arabe... et j'avais les pieds nus. De quoi me faire rire encore aujourd'hui. » (161)

En « look » vestimentaire traditionnel dépourvu de chaussures, le personnage découvre les bords de l'école et la scolarisation en des circonstances peu confortables. Un épisode d'une vie passée, doté d'une teneur joviale qu'il se remémore encore avec engouement.

La tonalité comique du récit transparaît également au niveau du métatexte qui explique la fiction. Le narrateur se fait alors commentateur et sème le doute en remettant en question la vraisemblance des faits. Rappelons que le récit est celui d'un vieillard ivrogne, affabulateur, lequel regroupe autour de lui dans un bar : un kabyle qui maîtrise mal l'Oranais, un sourd-muet incapable de dire ou de restituer ce qu'il a vu ou entendu, et un universitaire parisien curieux mais silencieux. Comment peut-on alors concevoir une histoire aussi étrange et saugrenue ? Telle est la question que se pose le narrateur :

« Ça s'appelle comment, une histoire qui regroupe autour d'une table un serveur kabyle à carrure de géant, un sourd-muet apparemment tuberculeux, un jeune universitaire à l'œil sceptique et un vieux buveur de vin qui n'a aucune preuve de ce qu'il avance ? » (181)

Il en va de même pour cet autre passage commentatif où c'est encore un sourd-muet qui est paradoxalement choisi comme témoin des entrevues quotidiennes entre le vieillard et le jeune universitaire :

« ...Maintenant, je suis là, assis dans un bar, à te raconter cette histoire que personne n'a jamais cherché à écouter, à part Meriem et toi, avec un sourd-muet pour témoin. » (186)

Le discours du personnage à l'esprit narquois, se meut en une sorte d'auto-dérision qu'il s'inflige à lui et à sa mère, deux êtres analphabètes subissant un deuil vivant suite à la disparition de leur proche, mais surtout, en quête désespérée d'un assassin connu de tous. L'humanité entière connaissait le meurtrier sous le nom d' « Albert Meursault », excepté eux deux, le frère et la mère de l'Arabe :

« Le monde entier connaissait l'assassin, son visage, son fameux regard, son manteau noir et sa cigarette, sauf...nous deux ! La mère de l'Arabe et son fils, minable fonctionnaire à l'inspection des domaines. Deux pauvres bougres d'indigènes qui n'avaient rien lu et avaient tout subi. Comme des ânes. » (172-173)

Bref, l'attitude affranchie du personnage au dire blagueur, submerge toute la texture narrative et discursive l'imprégnant du cachet de la raillerie qui cible à la fois le sujet lui-même et les autres protagonistes de l'action. Interrogé sur sa croyance en Dieu, le héros s'étonne et en rit, il réitère toutefois des propos corrosifs affichant sa nonchalance à l'égard de toute préoccupation morale ou religieuse :

« Si je crois en Dieu ? Tu me fais rire, là ! Après toutes ces heures passées ensemble...Je ne sais pas pourquoi à chaque fois que quelqu'un pose une question sur l'existence de Dieu, il se tourne vers l'homme pour attendre la réponse. Posez- lui la question à lui, directement ! » (190)

Au terme du récit, le narrateur achève son dire sur une note risible, toujours enrobée d'humour. Il plaisante et lance des blagues à son narrataire avec un détachement incontrôlé qui serait sans doute causé par son état d'ivresse démesurée :

« ...Ah ! Juste une dernière blague de mon cru. Tu sais comment on prononce Meursault en Arabe ? Non ? El-Merssoul. " L'envoyé" ou " le messenger". Pas mal, non ? Bon, bon, cette fois-ci il faut vraiment que je m'arrête. » (191)

Il poursuit ensuite en ressassant une nouvelle fois le statut de ce personnage en creux que représente le sourd-muet. Ce dernier est l'unique assistant observateur des entretiens du vieux et de l'universitaire, mais il ne peut dire un mot pour en témoigner. La scène est assez cocasse et le dire du narrateur verse dans le sarcasme décapant :

« Dire que le seul témoin de notre rencontre est un sourd-muet que j'ai pris pour un enseignant et qui n'a d'autres plaisirs que de découper les journaux et de fumer des cigarettes ! Mon Dieu, comme vous aimez vous moquer de vos créatures... » (191)

Dans « *L'Arabe et le vaste pays de Ô* », c'est la description de l'Arabe, figure centrale de la fiction, qui fait sourire le récepteur car émaillée de moqueries. Le profil dépeint attise l'amusement car il donne à voir un Arabe au statut d'indigène arriéré, un être fourbe et voleur comme toute sa race de lascars, qui promène encore, aux temps modernes, ses chèvres et sa cruche d'eau comme s'il vivait à l'ère antique :

« ...Un Arabe tout court, avec ses chèvres, son palmier, sa cruche d'eau posée sur le dos de sa sœur cadette, ses pieds nus et sa petite ruse d'apprenti voleur. » (112)

Comme le jeune Akhmed qui a laissé tomber sa vie bédouine pour revêtir un style vestimentaire occidental avec pantalons et chaussures, côtoyer les occidentaux, apprendre maladroitement leur langue, et perdre un peu de teint. Autant d'efforts menés pour abandonner sa vraie nature et aller faire écraser un avion dans une crèche d'enfants :

« Descendu prestement du dos de sa chamelle (...), il a couru prestement vers le plus proche aéroport, atterri chez vous, pris son temps pour changer de teint et perdre un peu d'accent, s'habituer aux pantalons et aux chaussures, apprendre à piloter un avion et aller le faire exploser dans une crèche d'enfants... » (113)

3.2 Le ton ironique :

Le sarcasme du sujet-narrant dans « *Meursault, contre-enquête* », s'exerce dans des séquences où la voix se fait dure et le ton cruel.

Après avoir assassiné froidement un étranger et avoir été libéré impunément, le héros rêve d'un procès, mais en vain. Ce procès rassemblerait tous les actants de l'histoire (Meriem, Albert Meursault, la victime, le voisin, la mère, etc.), sauf que l'essentiel n'est pas au rendez-vous : les chefs d'accusation et le motif de l'emprisonnement. De quoi serait-il accusé ? Et pour quel motif serait-il condamné ?

Contrairement à Meursault qui fut condamné, non pour avoir tué l'Arabe, mais pour ne pas avoir pleuré le décès de sa mère ; Haroun, lui, a mené une vie endeuillée pour que sa mère vive la sienne. Aucun ne pourrait lui reprocher d'être allé au cinéma après avoir abattu Joseph Larquais,

puisqu'en période coloniale, il n'y avait pas de salles de cinéma. L'ironie est donc de mise pour refléter un crime qui ne trouvait inexorablement ni audience, ni jugement, ni châtement :

« Je rêve de cette salle pleine de gens. (...) Scène grotesque car le fond y manque. De quoi peut-on m'accuser, moi qui ai servi ma mère jusqu'après la mort, et qui, sous ses yeux, me suis enterré vivant pour qu'elle vive d'espoir ? Que dira-t-on ? Que je n'ai pas pleuré quand j'ai tué Joseph ? Que je suis allé au cinéma après lui avoir tiré deux balles dans le corps ? Non, il n'y avait pas de cinéma pour nous à cette époque et les morts étaient si nombreux qu'on ne les pleurait pas... » (121-122)

Dans « *Gibril au Kérosène* », l'aviateur critique sur un ton vif et railleur le peuple algérien désœuvré. Ses paroles s'enveloppent d'ironie pour dire la petitesse d'un peuple enlisé dans ses anomalies et vivant un malaise atroce qui l'a réduit strictement à néant :

« J'ai dépassé donc l'âge idéale 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)

L'exposition de l'avion ne récolte que l'insouciance et le désintéressement des gens, d'où le discours sarcastique du personnage qui développe un langage à la fois virulent et dérisoire pour dénoncer son peuple et le ridiculiser :

« "C'est un grand pas pour moi, un trop grand pas pour ce peuple". Ou encore " C'est un grand pas pour moi et juste une chaussure pour ce peuple." Ou encore : " C'est un grand pas pour moi mais un peu trop grand : j'ai fini par enjamber tout un peuple qui n'arrive plus à me voir." » (36-37)

Tel un cosmonaute qui aurait atterri le premier sur la Lune, le militaire exposant son Ange volant, est anéanti par le reniement de ses congénères. Son dire est d'une ironie profonde car philosophique, dont la finalité est de tourner en dérision le sujet visé. La tonalité satirique participe de la production d'une parole contestataire destinée à faire réfléchir le destinataire sur l'état réel de la société. Ce peuple a une pensée figée et a perdu tout espoir en la possibilité de progresser à tel point qu'il ne saurait apercevoir le miracle en acte devant ses yeux :

« Pour lui, on ne pouvait voler dans le ciel que si on était un oiseau, un américain, un avion importé, un mort ou une cigogne. » (47)

Debout dans la salle d'exposition, le militaire devenu aviateur se voit presque comme un « clown » ou une « blague » qui amuse les visiteurs indifférents à son invention, laquelle suscite

l'enjouement car jugée factice et irréaliste. Pour de telles gens, il est impossible qu'un algérien mette sur pieds un engin pareil. Du coup, ils ne l'aperçoivent même pas ou alors ils en rient :

« Je le sais : debout comme un mannequin de bois avec mon uniforme qui me protège à peine de la lapidation, avec le drapeau à ma droite et Farnas immobile derrière mon dos comme le rescapé d'une exclusion céleste je fais presque rire, comme un idiot qui se fait prendre en photo près d'un faux monument pour touriste. » (47)

La clause de la nouvelle consacre le registre ironique des données diégétiques, lequel atteint son paroxysme. Il est question de la situation présente de l'Arabe dans le monde, un être perçu comme un tueur forcené, un détraqué arriéré au sort désespéré. Même s'il construit des avions et vole de ses propres ailes dans les cieux, un Arabe ne sera jamais reconnu autant que s'il détourne des avions à des fins suicidaires :

« "Un Arabe est toujours plus célèbre lorsqu'il détourne un avion que lorsqu'il le fabrique !" C'est ce que pense le monde qui sait qu'il n'y a que deux sortes de peuples : ceux qui ont appris à marcher dans le ciel et ceux qui se font marcher dessus. » (49)

Le peuple algérien se laisse « marcher dessus » car il n'a pas appris à déployer ses ailes pour se détacher de la terre, et s'envoler dans les airs. Non affranchi de son passé, il erre dans une sorte d'impasse où aucune échappatoire n'est à portée de vue.

Dans « *La Préface du nègre* », le narrateur mène tout le long de l'histoire un discours persifleur à l'encontre du vieillard héros de la guerre. Censé retranscrire les propos du vieux sous forme d'un livre, le scribe n'en fait pas autant et entend se jouer du bonhomme avec dérision :

« Il voulait l'éternité ? Je décidai donc de lui offrir le trou d'une pissotière dans un désert en lui jurant que l'endroit deviendrait une Mecque de pèlerins des siècles après sa mort. » (58)

L'ancien combattant devient la risée du scribe qui le manipule à sa guise, en rit ouvertement tout en fustigeant l'homme quasi « immortel » qui ne voulait mourir, ni descendre de son piédestal et encore moins s'éclipser du devant de la scène, même un demi-siècle après l'acquisition de l'indépendance :

« ...Un homme un peu analphabète, déséquilibré par son fusil imaginaire qu'il n'arrivait pas à déposer alors que le pays était indépendant depuis des décennies... » (58)

Ce héros d'autrefois voulait faire du passé un présent infini où l'histoire de ses gloires, révolues depuis des années, serait encore d'actualité :

« Il se battait seul dans un endroit qui n'était plus fréquenté par personne, avec des armes vieilles d'un siècle, en criant seul dans ses propres bois des noms et des vérités que j'étais chargé de ramasser. » (59)

Le vieux et toute sa génération de moudjahidines estiment que les nouvelles générations plus jeunes leur sont redevables, car sans eux, aucun n'aurait pu prétendre à la délivrance. Bien qu'ils aient libéré la terre algérienne de l'autorité et de la tyrannie coloniale, ces hommes ne se rendent pas compte qu'ils en ont pillé l'avenir :

« ...Je devais payer une dette en quelque sorte, une dette à celui qui m'avait offert ce pays sur un plateau sans s'apercevoir qu'il en avait déjà mangé plus de la moitié. » (60)

« Il avait fait la guerre et voulait que la Création s'arrête et le salue à chaque fois qu'elle le croisait. » (60)

Le dire du nègre est à la fois cruel et moqueur d'où l'aspect ironique qui domine l'histoire. Il se veut violent à l'égard du vieillard du fait que celui-ci s'accroche encore à la gloire et au prestige. Sa soif inassouvie de reconnaissance met le scribe hors de lui. Cette figure est dépeinte d'ailleurs selon un regard particulièrement dépréciatif d'où se glisse une parole implacablement corrosive :

« Le roublard guerrier, qui devait recompter ses os à chaque réveil à l'aube avant de pouvoir marcher, mort sans le savoir depuis longtemps... » (62)

Cette brève description donne à voir un être rongé par l'âge, « mort » mais encore vivant car espérant une vie éternelle. Un homme que la vieillesse a abattu mais qui se cramponne corps et âme à la vie. C'est ainsi que le texte se charge de railleries assez acerbes lancées à l'encontre d'un vieil homme à l'apparence d'« araignée » ou encore de « vampire » effrayant et affolant :

« Le vieux avait souvent, en me racontant son histoire, les allures d'un vampire, d'une araignée ou, mieux encore, d'un être humain complètement désossé. » (63)

Cet être disloqué à l'image fractionnée et à l'état désagrégé, n'a pour unique hantise que la mort. Il semble repousser la date de son échéance et supporte mal l'idée de devoir véritablement

s'éteindre, enfin, non avec une balle perdue de guerre, ou d'une maladie. Il a simplement peur d'être éjecté de son summum, de sa tour d'ivoire, de son trône abîmé par l'usure :

« Je le voyais tirant sur la laisse de sa propre tombe et sentais sa panique à l'idée de devoir mourir vraiment, absolument, pire qu'avec une balle : d'un simple coup de balai, ou de chiffon, entre deux meubles d'époque. » (63)

Face à cet être au profil saccagé, le nègre joue la traîtrise et la sournoiserie. Une telle situation lui semble hilarante et ne manque pas d'attiser l'amusement :

« Après avoir si longtemps attendu, j'en étais réduit à naître sous la forme d'un vieillard cancéreux dont la moitié des paroles était adressée à des morts et l'autre moitié à son propre dentier. Je m'amuse alors de cette invraisemblable préface de nègre parce que je suis à la fois l'auteur, le voleur, le copiste, le scribe et le traître de ce contrat. » (72)

Enfin parvenu à réaliser son rêve, celui de produire un livre, le nègre se retrouve à retranscrire celui d'un vieillard menteur dont le dire n'est d'aucune valeur et portant le titre d'une guerre absurde. Espiègle et malin, le nègre malmène alors le vieil homme avec habileté et engouement. Le vieux fait partie de cette meute d'anciens combattants encore vivants qui ont servi le pays puis se sont servi le pays sur un plat comme récompense.

L'ironie a pour vocation, dans ce contexte particulier, d'attaquer sur un ton mordant ces héros d'antan qui ne cessent de brandir leurs armes dans un présent libéré. Il s'agit bien de contester les débordements et les disjonctions de cette antique génération qui estime que l'univers entier doit l'applaudir et l'ovationner de façon permanente.

Dans « *L'Arabe et le vaste pays de Ô* », le verbe se fait tenace et frappant. Le texte déploie un langage violent pour fustiger l'Arabe actuel au statut problématique dans le monde contemporain. La question posée est la suivante : « Qu'est-ce qu'être un Arabe aujourd'hui ? »

Le narrateur se demande aussi : « Qu'arriverait-il à un Arabe s'il est naufragé sur une île déserte ? »

Afin de répondre à ces questions, le narrateur dresse un parallèle entre l'homme blanc et l'Arabe : l'homme blanc, naufragé sur une île isolée, exercerait ses efforts à survivre par tous les moyens contrairement à l'Arabe, lequel croiserait fermement les bras en attendant son heure arriver et l'univers s'achever. Il fait partie d'un peuple qui se croit « élu » et conçoit la vie comme le prélude, le passage transitoire menant vers une résurrection assurée :

« Cette vie n'est pas pour Nous, mais pour Eux (blancs). Cela expliquait la contradiction insupportable entre notre misère...face à leur richesse, leur sens de la Justice, leur force. Dieu avait partagé selon sa volonté : nous vivrons mieux après notre mort... » (99)

L'Arabe est évoqué avec sarcasme car rabaissé et dévalorisé. L'image brossée est décadente : il est vu comme le résigné, le pauvre, le sauvage, le désinvolte, l'indigène, le faible et le soumis. Son seul souci c'est bien l'au-delà, c'est pourquoi la vie présente nécessite un minimum d'efforts à ses yeux. Cet être n'entend s'affliger aucune peine et expie ses heures dans l'oisiveté et la passivité. Cette race se voit dépositaire d'une religion censée les dispenser des obligations de la vie en leur promettant le meilleur après la mort :

« Je me contenterais seulement d'attendre la fin du monde, la résurrection qui va nous donner raison face aux autres peuples et prouver que Dieu possède bien notre nationalité et parle notre langue à nous. » (98)

Un Arabe à l'heure actuelle, ne peut se sentir maître de son existence car il ne peut se délivrer de l'empire et de l'emprise d'une religion qui l'assaille. Sa condition est invraisemblable et se résume autour du chameau et d'une source d'eau, d'une mort certaine puis d'un départ vers Allah :

« ...Les Arabes se ressemblent tous pour vous, au point que leur vie est déjà unique : elle va de la source au chameau, du chameau à la frontière, puis de la frontière à Allah. » (148)

Tel est donc le mode de vie d'un Arabe, un individu rétrograde et barbare dont l'unique préoccupation est la source d'eau et le chameau dans une vie réduite à néant. La tonalité est assez dramatique car il s'agit de dénoncer un état réel problématique.

En somme, la totalité des exemples précités, nécessite un travail de décryptage particulier puisque l'ironie en tant qu'acte discursif requiert une décomposition complète de l'énoncé, laquelle est censée mener vers le sens dissimulé au-delà même de la forme.

Il convient de noter aussi que l'humour et l'ironie s'affichent comme des clins d'œil adressés au lecteur, où s'entremêlent le rire et la moquerie. Maingueneau évoque en ces termes le procédé de l'ironie :

*« Il convient de ne jamais perdre de vue que l'ironie est un geste tourné vers un destinataire, et non une activité ludique désintéressée. »*¹

Dans l'œuvre de Daoud, l'ironie se veut provocatrice et se construit dans des écarts langagiers extrêmes et percutants. Les deux modalités discursives que représentent l'humour et l'ironie, fonctionnent comme des paroles émises et prises en charge par les personnages-narrateurs dans les récits traités. Ce type de pratique implique directement le lecteur en l'inscrivant au cœur de la matrice textuelle. Son implication est requise d'emblée comme priorité incontournable : le registre comique ou encore le ton sarcastique peuvent amuser le destinataire ou bien le gêner par la violence du dire.

Maingueneau signale, au passage, la dimension stratégique du procédé ironique qui transcende tout principe d'argumentation communément admis pour assurer la cohérence des propos. L'ironie n'a pas besoin d'arguments pour agir sur le récepteur et transmettre son contenu :

*« L'intérêt de l'ironie, c'est qu'elle permet au locuteur d'échapper aux normes de cohérence qu'impose toute argumentation (...). L'ironie apparaît alors comme une ruse permettant de déjouer l'assujettissement des énonciateurs aux règles de la rationalité et de la bienséance publique. »*²

Le choix du discours ironique se veut être habile en ce sens où, c'est un instrument singulier qui permet de contourner toute forme de censure, tout en transcendant les clichés et les représentations figées.

Il convient de souligner aussi que l'ironie épouse le fond et la forme de l'œuvre. Elle s'applique à tourner en dérision un fait ou une réalité incongrue, mais elle intervient aussi pour pervertir l'esthétique scripturaire en interrogeant les procédés d'écriture³. Dans ce cas, l'ironie n'est pas uniquement synonyme de rire ou de raillerie car elle porte en elle-même la promesse d'une autre mission : scruter les bas-fonds de l'écriture et questionner le statut du texte.

Par ailleurs, dans le cas de notre étude, les paroles humoristiques et ironiques émanent de personnages au statut social marginalisé. Du névrosé à l'Arabe sauvage en passant par l'ivrogne

¹ Maingueneau, Dominique, « *Nouvelles tendances en analyse du discours* », éd. Hachette, 1987, p. 71.

² Ibid. P. 71-72.

³ Dans l'écriture moderne, l'ironie est vue non seulement comme une technique satirique basée sur la raillerie mais aussi comme un procédé synonyme de mouvement et de réflexion qui pense les principes de la création littéraire. Elle est « un jeu de réflexion qui, en mettant les choses à distance, les met aussi en question, fidèle à son étymologie, cette ironie là "interroge" » dans « *Postmodernisme dans le roman Africain : formes, enjeux et perspectives* », Adama Coulibaly, Philip Amangoua Atcha, Tro Deho Roger, Paris : L'Harmattan, 2011, p. 29

invétéré ou le nègre révolté, tous incarnent des êtres contestataires et désapprobateurs dont le discours reflète généralement leur antipathie. Ces figures de la marge déploient alors un dire souvent satirique et polémique mêlant dérision et enjouement. Même quand elle se fait enjouée, la tonalité reste caustique et virulente. Même quand l'humour résonne, il côtoie toujours une forme de raillerie.

Rappelons, en dernier lieu, que le projet esthétique de Daoud est de rompre avec les formes éculées de l'écriture. Dans cette optique, l'humour et l'ironie se présentent comme deux procédures à fonction contestataire du fait qu'elles portent atteinte non seulement aux normes mais aussi aux modes de configuration linguistique et discursive. Dans leur exercice diégétique, ces techniques renversent la linéarité et la transparence du discours littéraire conventionnel. J. Milly considère l'ironie comme un mode langagier transgressif basé sur un contraste. Il en parle en termes de stratégie subversive et perturbante :

« L'ironie peut porter sur tout ce qui incarne une norme plus ou moins consciemment acceptée. Elle est un facteur de déstabilisation des normes. Elle marque une prise de distance non seulement par rapport aux normes, mais par rapport à leur langage et à leur discours, qu'elle feint d'adopter pour le subvertir. Elle repose sur une dialectique de l'adhésion et de la disjonction. »¹

La technique de l'ironie revêt, dans notre corpus d'étude, une dimension philosophique dans la mesure où elle pousse le destinataire à revoir ses acquis, à réfléchir au présent et à interroger l'actuel. Elle se fait alors une arme de dénonciation en attaquant les carences de la société. La visée étant bien sûr d'inciter au remaniement et à la prise de conscience.

En adoptant l'humour et l'ironie comme mouvements indissociables d'une poétique iconoclaste, Daoud amorce le renouvellement continu des formes d'écriture en dehors des pesanteurs officielles ou des canons esthétiques.

¹ Milly, Jean, « Poétique des textes », éd. Nathan coll. Université, 1992, p. 212.

Nous avons pu constater au niveau de ce premier chapitre (partie 3) que l'œuvre de Daoud installe une relation intersubjective avec le lecteur qu'elle consacre comme agent incontournable dans la fiction. Elle exige sa collaboration active à la construction ou l'achèvement du texte qu'il doit faire « vivre » et lui redonner souffle en construisant son sens. Il y rencontre d'autant plus les problématiques de sa société, ses préoccupations lui et les siens.

Dans le cadre fictionnel, le récit opère une véritable stratégie d'emprise du destinataire convié à une appropriation totale de l'acte énonciatif en ce sens où, il devient un acteur coopératif et non pas un simple récepteur passif. Les duos (je et tu), (nous et vous) dominent la scène diégétique et renforcent l'échange constant entre le donateur du récit et son destinataire.

C'est ainsi que le lecteur se place au cœur du texte car invité à mener une « lecture-coopération » non aisée du fait qu'il doit déconstruire puis reconstruire et réorganiser un signifiant peu normatif derrière lequel se profile un signifié d'une importance capitale.

La quête d'une certaine implication du lecteur dynamique, est un procédé prisé par le roman moderne qui met en évidence son rôle actantiel d'actualisation et d'interprétation des données offertes par le texte. Une poétique révolutionnaire telle celle forgée par Daoud, nécessite l'intervention d'un lecteur « expérimenté » presque « Modèle », apte à révéler l'écriture de la rupture dans ses non-dits. Pour ce faire, il lui faut réactualiser ses modes interprétatifs et ses clés de lecture s'il veut cerner l'objet textuel d'aspect hybride et fragmentaire. Mais, qu'en est-il de son adhésion à l'univers fictif ? Parvient-il à se projeter dans ce monde ou du moins à y croire ?

Il faut dire que l'œuvre s'attaque indéniablement au système de la vraisemblance en opérant de multiples dysfonctionnements qui portent atteinte à l'illusion réaliste. Nombre de stratégies entrent en acte dans cette démystification du vraisemblable qui met en faillite la portée référentielle de l'univers diégétique. Songeons au mécanisme fonctionnel disloqué du temps et de l'espace, au procédé de la redondance, au profil anticonformiste du héros de la marge dont la composition textuelle déroge aux catégories normatives d'écriture du personnage.

La remise en question constante du sens désoriente le lecteur aux prises avec un signifié disséminé voire antithétique. A cela s'ajoute la dynamique métatextuelle fluctuante qui oscille entre une construction / déconstruction / reconstruction du réalisme de l'histoire. Un tel projet narratif se veut enjoué dans la mesure où il joue sur la désillusion du récepteur lequel, suspicieux, ne parvient plus à adhérer à l'univers fictionnel dont il doute.

En outre, dans sa perspective foncièrement insurrectionnelle, l'œuvre intègre l'humour et l'ironie comme des clins d'œil faits au lecteur, mais surtout comme des procédures à fonction contestataire, lesquelles ébranlent non seulement les conventions mais aussi les modalités discursives et linguistiques usuelles. Fondées sur un principe de contraste, la parole comique et l'autre ironique submergent la texture discursive qu'elles travaillent à la démesure, en émiettant la linéarité et la transparence du récit.

Chapitre 2 :

*Le projet littéraire de K. Daoud : entre
rupture et modernité.*

La totalité des codes éclatés soient-ils génériques, linguistiques, narratifs et énonciatifs forgés par l'écriture de Daoud, ne sont pas injustifiés. L'esthétique de la transgression n'est en aucun cas gratuite. Il ne s'agit pas pour l'auteur de subvertir pour subvertir, mais bien de rompre avec le conventionnel à dessein de faire réagir. Qui ? Quoi ?

Après avoir cerné comment Daoud enfreint les catégories conventionnelles d'écriture de la fiction, nous sommes tenu de découvrir et dévoiler pourquoi il opte pour la démesure et l'excès en confectionnant une œuvre en turbulence, à l'opposé de ce que la tradition a habitué le lecteur maghrébin. Nous essayerons de répondre à ces questions dans la prochaine étape de l'analyse qui consistera à inscrire le projet esthétique de K. Daoud dans son champ littéraire d'émergence qui le conditionne et en explique le fonctionnement subversif.

Notons que l'auteur intègre la sphère des écrivains maghrébins iconoclastes qui tiennent une position critique de renversement des modèles poétiques hérités. Ils remettent en question le signifié et le signifiant littéraire en incitant au renouvellement et surtout à l'authentification des productions qui doivent s'ancrer et s'enraciner dans l'imaginaire maghrébin riche et inépuisable. Un débat est alors instauré autour de l'écriture qui doit subir une révolution totale alliant à la fois le contenu et la forme. Sur quelles idées repose ce débat ? Comment se pose l'écriture de Daoud dans ce contexte bien précis marqué par le remaniement et l'effervescence moderniste ?

Daoud opère une profonde réflexion sur le travail de création et d'expérimentation poétique. Son mode d'écriture polémique fait écho à des conditions sociales, historiques, philosophiques, existentielles, etc., peu normatives. Son entreprise est à la recherche de nouvelles formes pour appréhender le réel. La révolte contre le « déjà-crée » ou « le déjà-fait » transcende le simple désir de renouveau créatif ou d'innovation. D'autres motifs plus graves se profilent derrière cette insurrection scripturaire qui brandit la rupture en écriture comme une arme atemporelle au service de l'homme, de la société et du monde.

Compte tenu de ce qui précède, nous retenons ces trois axes d'étude :

- Les Précurseurs de la Modernité au Maghreb.
- Les enjeux d'une écriture de la rupture : Vers une esthétique de la Modernité.
- Les influences du postmodernisme occidental sur l'écriture de Daoud.

1. Les Précurseurs de la Modernité au Maghreb :

Il serait intéressant de situer l'écriture de Daoud dans le champ littéraire actuel au vu de l'évolution historique de la pensée littéraire maghrébine dans ses débats sur le renouvellement et la modernité. Pour ce faire, il nous faudrait, au préalable, dresser un bref aperçu historique pour retracer, dans les grandes lignes, le parcours du Maghreb littéraire dans ses rapports avec les conjonctures historiques et socio- culturelles.

A sa naissance, la littérature maghrébine d'expression française est animée par le désir de rendre compte du réel et plus particulièrement de la société en crise. Celle-ci est en phase charnière, celle de la décolonisation laquelle laisse supposer des mutations et des transformations radicales. Dès lors, la littérature suit le pas, se conforme au réel en mouvement et s'adonne elle aussi à des changements voire des transmutations chargées de lui redonner un nouveau souffle.

En effet, le phénomène mondial de décolonisation opéré dès les années 60, favorise l'apparition de peuples des anciennes colonies. Des cultures auparavant bafouées, prennent forme et se redressent. Une nouvelle vision du monde est alors amorcée. C'est une vision révolutionnaire de l'homme et du réel que traduit le paysage littéraire à travers la confection de fictions qui, dans leur contenu tout autant que dans leur configuration formelle, prônent les principes de décroisement, de métissage et d'hybridité. Il n'est plus question de totalisation du monde. La production littéraire et artistique s'ouvre alors à toutes les expérimentations narratives et esthétiques.

Ainsi, l'effet d'un tel renversement de la pensée sur la littérature maghrébine de graphie française est-il inéluctable. En effet, les œuvres littéraires produites au lendemain des indépendances dans les ex- colonies, se forment de nouvelles techniques révolutionnaires en matière d'écriture, en incitant vivement à se détacher des modèles hérités de l'occident. Dans cette ère dite « post- coloniale », les écrivains maghrébins font face à l'imminence de la reconstruction. Il s'agit de puiser dans le réservoir imaginaire maghrébin ancestral afin d'accorder aux productions l'empreinte impérissable du Maghreb. Les conditions sociales, politiques et historiques de l'Algérie à l'aube de l'indépendance, poussent les hommes de lettres à réfléchir au renouveau esthétique et scriptural :

« Il s'agit maintenant d'échapper au déjà-dit, au déjà-créé, de vivre à son tour son propre bouleversement scriptural, sa différence intraitable dans sa pluralité irréductible. »

La recherche d'une expérience esthétique capable d'usages différents dans le champ de la littérature, s'impose à l'écrivain. »¹, écrit Chikhi.

Confronté aux impératifs du renouveau dans cette nouvelle société post- coloniale, l'écrivain se doit de mener un travail de réflexion sur la création et la créativité littéraire. Dès lors, une nouvelle mouvance d'auteurs iconoclastes émerge sur la scène littéraire. Leur souci premier est d'opérer des choix poétiques, de forger des structures inédites et donner un nouveau souffle à l'écriture littéraire. Jean Marc Moura écrit au sujet des littératures post- coloniales :

« Des modes d'écriture sont considérés : polémiques à l'égard de l'ordre colonial mais surtout caractérisés par le déplacement, la transgression, le jeu, la déconstruction des codes européens. (...) Les formes hybrides, syncrétiques de ces littératures postcoloniales s'éloignent délibérément du modèle historique autoritaire européen pour chercher d'autres moyens d'appréhension de la réalité. »²

Les termes sont pertinents : « transgression », « déconstruction », « formes hybrides » ou « syncrétiques », autant de mots clés pour qualifier une nouvelle entreprise scripturaire assez subversive à l'égard des modèles européens légués, davantage préoccupée par l'investissement du champ imaginaire maghrébin. La révolution contre le « déjà-créé » ne prend pas uniquement pour cible les structures formelles de l'écriture. Le fonctionnement sémantique de l'œuvre est tout aussi important que la forme, d'où cette nécessité de concevoir le texte comme un système de stratégies formelles et poétiques qui fonctionnent en corrélation pour tisser le fond sémantique de l'œuvre en question.

Cette nouvelle perception du fait littéraire invoque l'exigence de recherche, de prospection et d'exploration en profondeur, car il s'agit bien de marquer le texte du sceau ineffaçable de la « maghrébinité » :

« ...A cela s'ajoute la volonté d'articuler à la littérature une réflexion critique sur ce que peuvent être et doivent être la machine d'écriture et sa fonction d'encre et de suppléance, sur ses possibilités de forger un " dehors maghrébin irréductible". »³

¹ Chikhi, Beida, « *Maghreb en textes, Ecriture, Histoire, Savoirs et symboliques* », L'Harmattan, 1996, p. 7.

² Moura, Jean-Marc ; « *Sur Quelques Apports et Apories de la théorie postcoloniale pour le domaine francophone* » dans « *Littératures Postcoloniales et Francophonie* », Conférences du séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle ; sous la direction de Jean Bessière et Jean-Marc Moura ; Honoré Champion Editeur, Paris, 2001, p. 151-157.

³ Chikhi, Beida, Op Cit, p. 7.

Les écrivains ont pour tâche d'alimenter leurs productions à partir de l'imaginaire maghrébin authentique et d'en faire une source inépuisable forgeant le patrimoine culturel du Maghreb.

Dans le même cours d'idées, cette approche révolutionnaire du phénomène littéraire met en exergue les problématiques prééminentes du roman algérien de l'après-colonialisme : l'identité individuelle, la place de l'individu dans la société, la vision qu'il a de lui-même et des autres, son rapport au monde, etc.

C'est dans cette perspective que la littérature algérienne entame son aventure avec l'écriture, en s'écartant des mécanismes désuets pour faire la part belle à l'inventivité et à la quête d'authenticité. Avec « *Nedjma* » (1956), œuvre fulgurante et insolite, Kateb Yacine pose les jalons d'un renouveau scriptural assez remarquable. En optant pour une poétique rebelle, l'écrivain secoue les conventions et incite a fortiori à prendre position vis-à-vis des codes d'écriture légués par l'Occident. Son œuvre a marqué un tournant dans la littérature maghrébine en renouvelant les formes et en s'immergeant dans les abysses de l'inconscient algérien. « *Nedjma* » joue un rôle de précurseur, d'avant-garde dans la mesure où elle s'assimile à une sorte de « Nouveau Roman Maghrébin » qui incite à prendre conscience des formes d'écritures révoltées. Les écrivains de la postérité tenteront tous de s'identifier à une œuvre consacrée unanimement par la critique comme fondatrice de la littérature maghrébine de langue française.

Marc Gontard évoque dans ses travaux ce renouveau absolu de l'écriture, inauguré par Kateb Yacine avec « *Nedjma* » :

« C'est une œuvre qui se situe d'emblée dans ce qu'il est convenu d'appeler l'avant-garde du roman, et c'est bien là, le trait le plus spécifique du génie de Kateb. Alors que le roman maghrébin d'expression française, héritier de toute une tradition littéraire, s'inscrit dans une technique strictement réaliste, sans innovation d'aucune sorte [...] Kateb Yacine, par la structure de son récit, rejoint ce qu'on appelle déjà en France le "Nouveau roman", qui n'en est encore cependant qu'à ses premières productions. »¹

Une autre production non conformiste apparaît grâce à la plume de Mohamed Dib : « *Qui se souvient de la mer* » (1962), une œuvre qui s'insurge contre l'écriture habituelle et dépassée. Son œuvre se pose comme celle de la rupture, et est davantage tournée vers la découverte, la recherche de nouveaux territoires en matière de création poétique. Il n'est plus question de

¹ Marc Gontard, « *Nedjma de Kateb Yacine, essai sur la structure formelle du roman* », Paris : L'Harmattan, 1985, p. 15.

répéter les formules de nos ancêtres car les temps ont évolué et la littérature doit elle aussi suivre le pas. Voici ce que déclare Dib :

« La création est une aventure et qui dit aventure dit départ. Départ vers les terres inconnues, les terres inexplorées. On va chercher et on se cherche (...) dans cette errance. En somme, un écrivain quand il s'affirme en tant que tel, c'est quelqu'un qui a coupé les amarres, qui a coupé les ponts. Parce que s'il n'avait rompu les amarres, s'il ne s'était pas éloigné de ce qu'il décrit, il ne pourrait pas le décrire. »¹

D'après l'écrivain, l'écriture est synonyme d'errance ou de quête interminable d'un ailleurs plus à même de rendre compte du remaniement en cours. Ce dernier ne concerne pas exclusivement le cas littéraire mais affecte aussi le réel social et historique.

De son côté, Rachid Boudjedra dans *« L'Escargot entêté »* (1977), fait preuve d'une subversion formelle très perceptible. Son texte provoque tant par l'esthétique que par la thématique. Il s'agit bien de heurter pour faire réagir, de détruire pour reconstruire sur de nouvelles bases.

Fondée en 1966 par Abdellatif Laâbi, la revue *Souffles* amorce l'avènement d'une nouvelle mouvance de penseurs et écrivains comme : Khair-Eddine, Tahar Ben Jalloun, Abdellaziz Mansouri, Bernard Jakobiak entre autres. Revue culturelle et littéraire maghrébine qui prend position vis-à-vis des problématiques du moment et dont les écrits se présentent comme des actes de prise de parole idéologiquement éminents. Les meneurs de ce mouvement révolutionnaire ont indiqué dans une charte (celle de l'ARC : Association de recherche culturelle) leurs principaux objectifs :

« -De mener une action de clarification et de démystification des fondements de notre culture ; - d'arracher l'action culturelle au monopole de la réaction et du néo-colonialisme ; - de susciter une action de recherche visant la décolonisation, la réévaluation et la réélaboration de notre culture ; - de contribuer par un travail de création et de mobilisation culturelle, au combat de libération que mènent toutes les forces progressistes du pays. »

Les écrivains maghrébins de la revue *Souffles* se sont eux aussi mis à l'œuvre pour rechercher de nouvelles formes de signification, dans l'optique de rompre avec le modèle canonique européen jugé suranné et inapte à refléter l'essence maghrébine longtemps étouffée et lésée. Ces auteurs

¹ Dib, Mohamed, *« Etoile d'Encre »*, *Revue de femmes en Méditerranée*, n°15-16, Chèvre-feuille, Septembre 2003.

réclament la liberté totale en matière de création poétique. Animés par un esprit d'ouverture et un désir pressant d'originalité, ces écrivains s'attellent à réhabiliter la littérature maghrébine en puisant dans le terroir culturel riche en mythes, légendes, fables, épopées et contes :

*« Né ailleurs que dans un pays du Tiers Monde, un tel mouvement aurait peut-être été comparé à celui des futuristes russes ou des surréalistes français. En tout cas, les poètes de Souffles sont doublement hérétiques : ils utilisent la langue française, et ils la sculptent à la dynamite. »*¹

Porté par une dynamique de subversion et d'excès², le mouvement entend mener une action culturelle et esthétique poussée à son plus haut degré. Le discours contestataire ne peut s'envelopper dans des formes académiques obsolètes. La révolte se manifeste alors au niveau des productions textuelles par l'amalgame des genres et l'hybridation de l'œuvre embarquée dans une sorte de « guérilla » à la fois narrative, linguistique et discursive.

Par ailleurs, les membres du groupe avouent en quelque sorte leur dette envers leur père fondateur Kateb Yacine, grand maître de la littérature maghrébine qui a ouvert la voie vers le renouvellement formel de l'écriture et a permis de redonner *souffle* au monde littéraire et ses citoyens. Tahar Ben Jelloun rend d'ailleurs hommage à l'écrivain au mérite inouï :

*« Sans Nedjma, peut-être que nous autres écrivains maghrébins de la génération de l'indépendance, nous n'aurions pas écrit ce que nous avons écrit. Comme le dit Abdellatif Laabi, " nous descendons tous du manteau de Nedjma !" »*³

C'est ainsi que nous entrons avec ces écrivains dans l'ère de la Modernité au Maghreb. Si le texte littéraire classique s'affiche comme un récit construit autour de personnages aux valeurs bien fondées, meneurs de l'action et engagés dans des péripéties sur fond d'une trame narrative linéaire. En revanche, le texte littéraire moderne renverse toutes les normes en usage et met à

¹ « Notre Librairie », n° 83, avril-juin 1986.

² Abdellatif Laâbi, chef de fil du mouvement, est en quête de nouvelles formes et techniques susceptibles de rendre compte des réalités sociales. Le code classique et le modèle narratif ancien ne sont plus à même de répondre aux impératifs du moment face auxquels l'insurrection et la transgression se donnent comme armes de pointe : « Faut-il l'avouer, cette littérature ne nous concerne plus qu'en partie, de toute façon elle n'arrive guère à répondre à notre besoin d'une littérature portant le poids de nos réalités actuelles, des problématiques toutes nouvelles en face desquelles un désarroi et une sauvage révolte nous poignent. » (*Souffles N°1, Prologue*, 1966, 1^{er} trimestre)

³ Ben Jelloun, Tahar, « Le silence chahuté », in Benamar Médiène (dir.), « Pour Kateb », Alger : ENAL, 1990, p. 5.

mal les codes périmés, favorisant la démesure et le déséquilibre. L'univers fictionnel obéit, dès lors, à de nouveaux modèles qui prônent l'éclectisme et la discontinuité.

De plus, les stratégies mises en œuvre dans le récit moderne, affichent un certain ésotérisme empreint d'une dimension métaphorique qui rend le contenu sémantique difficile d'accès, voire à la limite de l'illisible. Ce type de création complexe correspond à l'avènement d'un nouveau type de récit qui appelle à son tour un nouveau type de lecteur. Ce dernier doit être en mesure de déceler le sens de l'œuvre au-delà même des mécanismes non conformistes de son élaboration.

Le destinataire de l'œuvre doit aussi dépasser toute gêne eu égard à l'esthétique de l'écart en acte dans le corpus. L'aspect atypique de l'appareil poétique ne doit en aucun cas constituer un frein à l'adhésion du lecteur ou encore à son activité d'élucidation du sens. Tout aussi déstabilisé ou désorienté qu'il puisse être, le récepteur habile saura explorer l'œuvre interrogée en passant outre la configuration textuelle fragmentaire.

A l'instar de l'héritage de la revue Souffles, des parcours individuels sont entrepris pour s'affranchir progressivement des contraintes du code européen en prônant la transgression comme moteur de l'écriture. Après 132 ans de servitude coloniale, les algériens font face aux difficultés de la construction moderniste. Les écrivains suivent le pas et sont eux aussi concernés par l'écriture de l'Histoire sociale et littéraire.

Actuellement, des expériences esthétiques ont même tendance à s'inspirer des procédés de l'ère postmoderne à l'image de l'hybridité, la discontinuité, la relinéarisation, la métatextualité sans omettre l'inscription du lecteur au cœur du texte. Ces écrivains privilégient le jeu, l'ouverture, la variation, la recherche et n'hésitent pas à puiser dans cette vaste sphère littéraire universelle dite « littérature-Monde » qui répond en quelque sorte à l'idée de la mondialisation, à la chute des cloisons, et donc au métissage des cultures, des hommes et des sociétés. Leurs fictions se confectionnent dans un rapport interactif avec l'esthétique postmoderne occidentale dont l'impact est visible au plan des modes opératoires convoqués.

C'est ainsi que le champ littéraire algérien se mêle à d'autres champs littéraires étrangers dont il s'enrichit et qu'il enrichit en retour. Les productions émergentes à partir des années 90 à nos jours, empruntent un cheminement bien spécifique, à la fois moderne et postmoderne. De plus, les écrivains s'inscrivent dans leur temps et tentent de créer des œuvres plus ou moins « conformes » au réel, à l'actuel. C'est pourquoi leurs écrits versent encore dans la dénonciation et diffusent une parole protestataire assez violente car chargée de révolutionner la société en la

confrontant au redressement. L'écriture semble donc tributaire de l'Histoire, du siècle, du temps et de la situation de l'Algérie contemporaine.

Qu'en est-il de l'écriture de Daoud placée dans ce contexte littéraire bien défini, à savoir l'avènement de la Modernité et le regain d'intérêt prononcé pour l'esthétique postmoderne ?

2. Les enjeux d'une écriture de la rupture : Vers une esthétique de la Modernité.

Tout d'abord, qu'est-ce qu'on entend au juste par « Modernité » en littérature ?

« Modernus » est un mot issu du bas latin (V^{ème} siècle) provenant de « modo » qui signifie « récemment, nouvellement ». Le terme renvoie alors au contemporain, à l'actuel. Par opposition au moderne, le traditionnel qualifie l'ancien, le classique transmis de génération en génération.

Dans le domaine littéraire, le classique renvoie au modèle forgé par les anciens dans une sorte de continuité stable et définissable. Le moderne suggère, à contrario, une distanciation voire une séparation radicale entre les formes sclérosées du passé et les perspectives qu'offre le présent. Au plan esthétique, la modernité¹ est dotée d'une beauté indéfinie qui transcende même les limites du temps. En littérature, la modernité se base sur la rupture et incite à regarder la création autrement, c'est-à-dire comme l'espace privilégié d'une prospection et d'une expérimentation esthétique.

Gontard évoque en ces termes ce qu'il qualifie de « modernité explosive » :

«La modernité explosive avec ses valeurs de rupture et d'avant-garde ne révèle que dans les années " 60-70" sa dimension expérimentaliste en pratiquant...la violence du texte.»²

La modernité littéraire convoque donc une esthétique du démantèlement en ce sens où, les écrivains font violence aux procédés classiques épuisés de construction fictionnelle. Une telle

¹ Charles Baudelaire avance une définition de la modernité où il met en lumière la teneur esthétique de l'œuvre artistique moderne en tant que création à la fois poétique et intemporelle : « *La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable.* », « *Le Peintre de la vie moderne* », 1863, in : Critique d'art, Paris : Gallimard, 1976, p. 354-355.

² Gontard, Marc, « *Modernité-Postmodernité dans le roman marocain de langue française* », Paris-Rabat : Harmattan, SMER, 1981, p. 12.

procédure fait dans la disproportion et la transgression¹. Des textes anticonformistes émergent à l'encontre des textes conventionnels en développant une écriture qui se veut être l'enjeu principal de l'œuvre et non plus un simple instrument. Elle prend le pas sur le récit à tel point qu'elle se constitue comme « personnage unique ».

Ces écrits privilégient le questionnement, la remise en cause du verbe dont la visée ne saurait être autre que poétique. La tradition, par contre, veillait à servir certaines valeurs idéologiques par le biais des productions littéraires². Ainsi, l'acte d'écrire ne se distingue-t-il plus de l'acte interrogatif qui consiste à questionner la littérature sur sa valeur esthétique, ses possibilités et ses procédures.

La modernité appelle donc à une désobéissance aux normes linguistiques et aux codes langagiers ainsi qu'aux modes d'élaboration qui sous-tendent la composition du modèle narratif académique. Un tel dispositif réfractaire peut s'ériger en une sorte de « violence textuelle » selon les propos de Gontard, celle-ci donnerait lieu à une énonciation singulière et à un dire percutant. Une violence qui peut s'attaquer au verbe comme au thème ou le référent, et s'illustrerait comme procédé stimulant la dynamique scripturaire.

Il nous semble que ce type de dispositif de textualisation, à la fois provocateur et rebelle, entre en acte dans l'œuvre de Daoud. L'auteur donne à voir à son lecteur la dynamique interne du texte en train de « se créer ». Le lecteur découvre le récit aux prises avec ses disjonctions et ses turbulences, et participe donc à les résoudre en partie.

Le décryptage des stratégies subversives à l'œuvre au sein de la composante narrative et discursive des textes, indique que Daoud inscrit progressivement sa production dans le champ littéraire maghrébin moderne. La subversion est instaurée en tant que pierre angulaire de l'édifice scripturaire. Le projet de l'écrivain est bien de faire éclater le genre traditionnel en mille éclats afin de véhiculer un dire frondeur désireux de rendre compte du malaise social profond. L'acte d'écrire aussi transgressif qu'il puisse paraître, se traduit avant tout comme acte de parole fortement significatif.

¹ Baudrillard, Jean, « Modernité », in L'Encyclopedia Universalis, tome XV, 1992, p. 553. Il écrit aussi au sujet de l'art moderne de nature subversive : « La modernité va susciter à tous les niveaux une esthétique de rupture, de création individuelle, d'innovation partout marquée par...la destruction toujours plus poussée des formes traditionnelles. »

² Roland Barthes parle de cette nouvelle littérature moderne affranchie des contraintes socio-historiques et idéologiques comme suit : « La valeur de cette littérature lui permet d'excéder les lois d'une société, d'une idéologie, d'une philosophie, elle lui permet d'excéder ces lois et de se réaliser dans ce beau mouvement d'intelligibilité historique qui est un excès, cet excès a un nom : l'écriture. », « Le Degré zéro de l'écriture », Paris : Seuil, 1972.

En cela, l'écrivain assume son entreprise de démythification des lois et compte mener sa révolution scripturaire jusqu'à son paroxysme. Il se situe, de la sorte, dans la lignée des auteurs maghrébins inscrits dans la Modernité. Sauf que pour cet écrivain, la Modernité n'est pas encore acquise. S'il ébranle les clichés et met en échec les stéréotypes, c'est bien pour bouleverser le classique, mais surtout pour amorcer un renouvellement qui peine à démarrer. Il ne s'agit donc pas de rompre pour rompre, mais plutôt de subvertir pour faire réfléchir et réagir.

k. Daoud tente de dire cette difficulté qu'a la littérature et le monde sociétal maghrébin à accéder à la modernité. Il a beau tout faire éclater, sauf que la reconstruction peine à voir le jour. Son engagement se fait dans la rupture. L'écrivain est avant tout un être social qui est affecté de près ou de loin par la situation de sa société. Il est comme l'éveilleur des consciences, celui qui interpelle le lecteur au nom des imminences du siècle : le changement et la reconstruction.

Pour ce faire, il n'hésite pas à condamner le passé colonial et postcolonial insurmontables tout autant que le poids pénible d'une mémoire collective. Les périls qui menacent la société sont eux aussi contestés comme étant à l'origine du mal qui détruit toute perspective d'avenir, d'où cette écriture de la remise en cause et de l'insurrection.

Daoud est un écrivain de la transgression dans le sens où il cherche à faire évoluer la pensée actuelle sclérosée. Il refuse de s'assujettir au discours fictionnel préétabli et d'en réitérer les formes dans une sorte de redondance infinie. Il cherche à défricher de nouveaux territoires d'expression, à éclairer les esprits et les confronter à l'impératif du redressement.

Mais alors, pourquoi cette impossibilité ou cette difficulté à accéder à la Modernité ?

Tout au long de notre travail, l'analyse accomplie a démontré, étape après étape, que Daoud ne laisse stable aucune règle et mène de façon constante une révolte qui revêt diverses formes. Cette poétique ne peut qu'épouser le contexte de son émergence à savoir son champ social. L'écriture embrasse alors les conjonctures socio-historiques et en devient le reflet :

« ...L'écriture, c'est le choix de l'aire sociale au sein de laquelle l'écrivain décide de situer la nature de son langage. »¹

C'est en ce sens que Daoud forge le verbe cruel et le mot violent car il cherche à mettre en place un contre-discours polémique. Dans le contexte actuel du champ social algérien, rien ne va, c'est

¹ Barthes, Roland, « *Le Degré zéro de l'écriture* », Seuil, collection « *Points* », 1972.

pourquoi l'auteur prend la parole et dénonce les dangers qui rodent autour de la société. La réalité est pénible et parfois même contradictoire :

Daoud constate avec amertume que l'Algérie est un pays qui obtenu son indépendance nationale il y a plus d'un demi-siècle, sauf que depuis cette date cruciale du 05 juillet 62, plus aucune étincelle n'a brillé, plus aucune histoire n'a été écrite hormis celle de la guerre comme si le temps s'était arrêté en 1962. La libération aurait dû offrir à la nation de belles perspectives et de beaux jours.

Depuis, les générations se suivent et s'enlisent toutes dans la mal vie et le malaise accru. Le désœuvrement, l'inertie, la violence, la soumission, la débauche, la misère et la délinquance représentent autant de facteurs qui freinent l'accès de cette société à la modernité et amoindrissent ses chances ou ses tentatives de restructuration. La résignation du peuple et son consentement à l'inaction, le détruisent jusqu'à leur rendre presque inexistant. Il est vu tel un rétrograde qui n'a pas encore réglé sa montre sur celle du monde en perpétuel progrès. Son actuel est fait de nullités et les impératifs du moment demeurent encore hors de vue. La condition des algériens est implacablement incongrue et sordide.

C'est pour raison que l'écriture de Daoud fait dans l'instabilité et l'incohérence car elle épouse le dire satirique et incisif qu'elle développe. Elle s'apparente du coup à un témoignage qui dénote l'insensibilité de l'écrivain à l'égard des turbulences et crises sociales.

De notre étude, nous avons remarqué aussi que l'œuvre de Daoud accorde une grande place à l'écriture de l'Histoire de l'Algérie. Pour Daoud, le peuple algérien est incapable de construire un lendemain meilleur tant qu'il n'aura pas enterré ou du moins transcendé l'hier colonial ou postcolonial. Chacun traîne le fardeau d'une mémoire collective dévastatrice qui a tout ravagé. Tous fuient un passé qui les rattrape sans cesse. Du coup, tant que le pays sera obnubilé par l'Histoire ancienne d'une guerre libératrice, il ne pourra et ne saura construire d'autres histoires présentes ou futures.

A cet effet, les gens sont comme piégés dans une sorte d'impasse historique qui consomme tous leurs espoirs et tous leurs rêves. D'un côté, le culte d'une Histoire nationale qui commence et s'arrête en 1962. De l'autre, les récits factices de la guerre, et la mémoire mensongère qui ronge tout être et accroît sa suspicion vis-à-vis du passé. Ce que donne à voir l'œuvre de Daoud, c'est le réel désenchantement de la nation et sa grande déception. Elle brosse l'image d'un peuple qui

ne croit plus en ses compétences de redressement ou en sa capacité de renaître tant l'héritage historique procure cette sensation d'horizon obtus.

Il est vrai que la génération de Moudjahidines, ex-combattants, a redonné au pays un nouveau souffle de vie en l'arrachant à coups de révolte, de détermination et de sacrifice des mains du colon. Nonobstant, ils se sont accaparé le butin de l'indépendance à eux seuls et ont dévoré le pays fraîchement libéré. Tels des immortels, ces héros d'un jour veulent être les héros de toujours. Ils ne veulent céder la place aux jeunes générations qu'ils oppriment et oppressent à tel point que celles-ci se sentent inaptes et incompetentes quels que soient leurs actes. Le comble de l'ironie, c'est que ce sont ces jeunes générations tout justes venues au monde, qui sont menacées d'extinction ou de disparition en raison même de leur frustration qui se creuse de jour en jour.

Ainsi, le corps social se fracture-t-il et s'empêtre dans l'inertie. Son présent est résilié au même titre que son avenir. Seul subsiste un passé apparemment indétrônable. Pour Daoud, il est imminent de remettre tout en question et de s'interroger sur sa condition d'être. Il invoque à une émancipation des cultes tant vénérés : l'Histoire et la mémoire faussée.

Si l'algérien souhaite se reprendre en mains, il doit avant tout se questionner, regarder au plus profond de soi et s'interroger sur son présent chaotique afin de le corriger et d'entamer sa propre transfiguration affranchie de toute préoccupation. Telle est la seule issue pour redémarrer l'évolution d'une Histoire qui s'est paradoxalement gelée en cette date à la fois libératrice et emprisonnante du 05 juillet 62.

Daoud évoque cet état des faits lors d'un entretien journalistique où il dénonce l'impossibilité pour le peuple d'évoluer sans un détachement radical et ontologique des fantômes du passé. Cet élan vers la modernité s'appuie en majeure partie sur le déracinement idéologique de l'homme, la remise en question de ses croyances et la rupture totale avec la tradition : *« L'histoire n'avance qu'avec des gens qui lisent, qui écrivent et qui s'interrogent. »*¹

Son œuvre est saluée par la communauté des lecteurs qui y voit une réflexion poussée sur l'identité, l'altérité, et surtout sur l'Histoire individuelle et collective. C'est une écriture qui :

« Interroge nos aveuglements historiques toujours actuels et pose la question de la justice et de la prise en compte de l'altérité une fois apaisée la terreur coloniale. »

¹ Daoud, K., entretien réalisé par Hafid Adnani et publié sous le titre « *Nouvelles écritures - nouvelles lectures - nouveaux horizons* », le 24 Novembre 2014.

Les stratégies d'écriture versent dans la provocation pour dire l'urgence du redressement et de la prise de conscience. La littérature se met donc au service d'un combat acharné contre le référent historique qui se voit démystifié et banni. Elle prône l'individuel, l'existentiel mis à néant par le collectif.

Dans le même cours d'idées, cette crise identitaire submerge l'œuvre de Daoud et s'y présente comme la résultante directe du mal être social et des conjonctures historiques pesantes. L'être algérien est aux prises avec sa propre condition, ses conflits internes, les tracasseries sociales et les idéologies imposées, d'où cette difficulté de se projeter dans la modernité. Daoud en parle lors d'une rencontre littéraire portant sur « *Meursault, contre-enquête* » :

« C'est aussi le roman de quelqu'un qui se débat dans ses contradictions, les difficultés et les crises de la condition humaine, maintenant, face à la religion, face à Dieu, à la sexualité, à la femme, à l'amour, au FLN, aux idéologies dominantes du moment. »¹

Le désordre social et les soubresauts historiques affectent l'individu au plus profond de son être. L'algérien peint par Daoud est un être en constante dépossession, agité et égaré. Son périple de vie ne consiste plus à conquérir le monde ou déchiffrer ses mystères. Il est en conflit avec son Moi en mal d'unicité car déchiqueté. Le sens de sa condition humaine est émietté d'autant plus que la reconstitution de l'identité individuelle ou sa réinvention qui s'avère une activité très complexe comme le souligne Kaufmann :

« Plus la société moderne se centre sur les individus, plus elle met au premier plan l'identité, ego cherchant à deviner et construire le sens de sa vie. Mais cette moderne énergie existentielle peine à trouver ses marques. Car les appartenances se font multiples, les ressources d'identification collective sont à inventer, ego est condamné à des bricolages incessants. Fatigué, il n'en est pas moins le centre obligé de ce qui donne sens à sa vie. »²

A partir du moment où l'homme n'est plus en accord avec lui-même, avec ses propres idées et ses convictions intimes, il ne peut se concentrer sur ce qui l'entoure comme complexités à résoudre. Quand l'univers du dedans est en crise, l'individu ne porte aucun regard sur le dehors même si celui-ci est tout aussi chaotique que l'autre. D'ailleurs, cette problématique de l'Être

¹ Daoud, K., Entretien réalisé pour « *La Une Francophone* » diffusé sur TV5Monde, le 08/10/2014.

² Kaufmann, Jean-Claude. « *L'invention de soi. Une théorie de l'identité* ». Paris : Armand Colin, 2003, p. 131-132.

traverse tous les écrits traités et se trouve lancée dès le départ au niveau du paratexte. « *La Fable du nain* » cite Ibn al-Fârid :

« *Je fus un prophète envoyé à moi-même à partir de Moi-même – Et c'est moi-même qui, par mes propres signes, fus guidé vers Moi-même.* »

Dans la pensée musulmane spirituelle, Ibn al-Fârid est connu pour être un poète soufi mystique qui consacra son existence à l'écart des hommes, en quête du ravissement et du salut profond. La citation citée définit la philosophie de l'être d'Ibn al-Fârid : l'accomplissement d'un voyage spirituel d'ordre mystique de transfiguration psychologique et d'examen de soi destinés à aboutir à l'apprentissage et à la sagesse.

Cette quête de soi est à l'œuvre dans le récit en question puisque l'être en déséquilibre intense, victime d'une aliénation décapante, s'immerge dans les profondeurs de son moi pour en résoudre les discordances. Il est à l'image d'un pèlerin parti sur le chemin de l'informel, qui s'instruit à la lumière des expériences dépassées et en revient métamorphosé.

Il en est de même pour l'algérien en soif d'une véritable révolution intérieure lui permettant de renaître, en effectuant une mutation ontologique de sa condition existentielle. L'identité acquise étant la clé de voûte qui consacre l'accès à une vie meilleure.

D'ailleurs, le choix de la « fable » comme catégorie générique du texte, se révèle comme une stratégie hautement significative : ce genre est propice à la transmission d'une leçon de vie ou d'une instruction. Daoud cherche bien à faire réagir son récepteur en lui prodiguant quelques enseignements. « *La Fable du nain* » est, à cet égard, porteuse d'une moralité : l'homme est libre de ses actes et de sa destinée. Sa liberté se mesure à son aptitude à choisir son mode d'existence et son rôle sur terre. Il est seul maître de son présent et l'unique responsable de son devenir.

Dans ce même cours d'idées, l'auteur opte pour le « réalisme magique » comme toile de fond de son histoire. Ce choix est particulièrement pertinent car il est question de présenter le réel selon une vision qui le transperce et le transfigure pour en discerner les mystères. Dans ce cas, l'individu est perçu comme le siège de conflits constructeurs de sa personne, dans un premier temps, et de la société environnante dans un second temps. Il ne se détourne pas du réel mais l'affronte et s'attelle à en décrypter les dessous à dessein de rétablir l'équilibre perdu à la fois social et existentiel.

Perçue selon une optique spécifique, la réalité devient réalité « magique ». La reconstruction du réel est subordonnée au psychisme de l'individu, lui-même occupé par l'entreprise de dévoilement ontologique. Cette attitude vise à traduire une certaine philosophie, un idéal d'ordre existentiel. Rappelons que la fable est toute entière construite pour transmettre une leçon d'ordre ontologique : l'homme est en mesure de dépasser ses hantises et ses sentiments hideux pour recouvrir l'unicité de son être profond et dévoiler l'essence de sa condition. C'est cette vérité d'ordre général que divulgue le récit et qui transcende le cas singulier du personnage de la fiction.

« *La Préface du nègre* » convoque un extrait pris de l'ouvrage de Defoe « *Vie et Aventures de Robinson Crusoé écrites par lui-même* » :

« Mon esprit conçut alors avec feu, et irrésistiblement, que l'heure était venue de m'acquérir un serviteur, peut-être un camarade ou un ami, et que j'étais manifestement appelé par la Providence à sauver la vie de cette pauvre créature. »

L'épigraphe se construit sur l'idée de survie et de protection de l'être : Robinson échoué sur l'île, rencontre un être sauvage à l'état barbare qu'il nomme par un jour de semaine « Vendredi ». Cet individu subsistant à mille lieux du monde civilisé, est perdu entre son instinct de bestialité et la barbarie. Dès lors, Robinson s'attelle à éduquer le bonhomme indigène en lui apprenant les codes de la vie sociale. Il le sauve même des mains des cannibales qui allaient le tuer. Vendredi devient alors son serviteur et son compagnon. Robinson lui délivre une véritable leçon de civilisation.

A confronter l'épigraphe au discours tenu dans le texte, il y a concordance et complémentarité : Daoud prône cet idéal d'émancipation de l'esprit humain et de progrès. Il est question effectivement d'un Arabe désorienté, un sauvage en manque de civisme, un aliéné en perte de repères identitaires. C'est véritablement la question de l'autonomie de l'être et de sa survie dont il s'agit. L'Arabe est tel parce qu'il y a le blanc ; le Vendredi est le sauvage parce qu'il y a Robinson. Mais, dès que l'Autre s'éclipse ou alors si son regard s'éteint, que devient l'Arabe et quel sens accorderait-il à sa condition ? Telle est la question que se pose Daoud :

« On est noir parce qu'il y a le blanc, on est arabe parce qu'il y a le français qui vous juge. Mais dès que le français part, on est qui ? C'était cette interrogation là que je voulais creuser et travailler. »¹

Le corps du récit confirme cette vision de l'Arabe et de sa situation actuelle :

« Un Vendredi se doit d'être un sauvage. Tout autant qu'un Arabe se doit être l'homme d'une seule religion. Sans cela, il en serait invisible aux yeux du blanc, trop proche pour servir à un faux dialogue, et sans intérêt pour cette enquête sur l'âme. » (110)

L'Arabe est ainsi parce qu'il brandit sa religion partout comme une couleur de peau qui le distinguerait des autres. Sauf que s'il s'en écarte, il serait presque inexistant au regard d'autrui. A l'image du nègre qui n'est discerné que par la carnation de sa peau.

L'auteur va plus loin dans son dire, il ne manque pas de signaler avec une grande amertume que l'Arabe n'est pas prêt à mener une introspection laborieuse et encore moins de sonder le réel nébuleux de sa vie. L'homme blanc voit l'univers comme un objet à déchiffrer, à creuser et à expliquer. Par contre, l'Arabe, lui, y voit une salle d'attente, un espace de repos et de nonchalance où il patiente en attendant son heure arriver et les portes du Paradis s'ouvrir pour lui. Sa pensée en creux et son mode de vie hors pair, en font un être d'une grande désinvolture qui déploie un minimum d'efforts entre ses obligations conjugales et religieuses.

A cet effet, un individu pareil ne cherche point à se métamorphoser parce qu'il est confiant et certain qu'il vivra mieux après sa mort. C'est pourquoi la vie ne nécessite aucune peine à ses yeux. Il préfère sombrer dans la débauche et la soumission au lieu de se ressaisir et de construire son existence. Le Vendredi Arabe ne connaîtra jamais la force, la plénitude et l'évolution dont jouit le blanc, l'occidental :

« Ecrire ce genre d'histoire sert à l'homme nègre à devenir blanc, puisque ce dernier est rarement intéressé par le chemin inverse. Reste la grande question : une "Vendredinnade " est-elle possible comme le furent toutes les robinsonnades écrites depuis des siècles ? Non. » (110)

Pour changer, il lui faut rompre avec son passé et ses idées sclérosées. Or, lui, il n'y accorde aucun intérêt et privilégie l'inertie à la reconstruction.

¹ Daoud, K., Entretien réalisé pour l'émission #MOE diffusée le 11 mai 2014, TV5monde.

C'est une réflexion d'ordre ontologique que mène l'auteur dans ses écrits où il rend compte du mal être que subit l'homme, l'algérien, l'Arabe aujourd'hui. Une question fondamentale et pertinente traverse son œuvre : « Qu'est-ce qu'être Algérien aujourd'hui ? ». Daoud dépeint sa visée à travers l'interrogation de l'existence humaine dans ce qu'elle a de plus précieux : il est à la recherche d'un idéal de paix et de délivrance. Son dire relève de l'enseignement philosophique en prônant les valeurs fondamentales de l'humain.

Le récit confronte le lecteur à des êtres bien singuliers : un athlète à bout de souffle mais qui persiste dans sa course malgré les écueils auxquels il fait face ; un militaire passionné d'aviation qui tente inlassablement de faire entendre raison à son peuple en lui démontrant que le changement est possible ; un nègre scribe assoiffé de liberté et de détachement réel, qui s'applique malgré les contraintes à ébaucher l'histoire du présent et à rendre à l'actuel toute sa valeur ; enfin, un Arabe tel un Vendredi dont l'objectif n'est autre que la survie de son âme dans un monde en agitation. Tous poursuivent un rêve non encore atteint et tentent à corps et âme de le réaliser. Leur quête désespérée est celle de la Liberté. Daoud le souligne lors d'un entretien réalisé par un magazine littéraire : « *La liberté demeure à mes yeux la valeur fondamentale.* »¹

Dans cette optique, l'auteur se préoccupe des problématiques de l'être et s'applique à représenter le combat de l'homme avec lui-même ou contre lui-même, selon une perspective existentielle. L'œuvre semble tournée vers une dimension intérieure, et s'établit comme réflexion, méditation sur l'individu et son rôle dans le monde. Ceci nous renvoie à l'article de Nathalie Sarraute où elle débat de la question identitaire en la reliant à la poétique moderne :

« *Il se produit comme un déplacement, du dehors vers le dedans, du centre de gravité du personnage, déplacement que le roman moderne n'a cessé d'accentuer.* »²

En outre, Daoud dédie « *La Préface du nègre* » à Mohammed Dib et à tous ceux qui partagent ses idées et ses convictions : « Aux gens de Dib. »

L'auteur interpelle donc Dib (1920-2003), un illustre écrivain algérien de langue française. Un humaniste, penseur et universaliste qui était déjà en quête de l'identité dans ses écrits. Il s'interrogeait lui-aussi, à son époque, sur l'identité individuelle algérienne et sur ce qu'elle signifie :

¹ Daoud, K., entretien pour Le Magazine Littéraire, *Mensuel n° 553*, Mars 2015, p. 32.

² Sarraute, Nathalie, « *L'ère du soupçon* », Essais, Paris : Gallimard, 1956.

« *Je ne me savais pas Algérien, j'ignorais ce que c'est d'être Algérien, je n'étais pas seul, dans mon milieu on l'ignorait comme moi.* »

D'autre part, l'auteur place en exergue de son texte « *Meursault, contre-enquête* », une citation extraite de « *Syllogismes de l'amertume* » (1952) d'Emil Cioran (1911-1995) :

« *L'heure du crime ne sonne pas en même temps pour tous les peuples. Ainsi s'explique la permanence de l'histoire.* »

Cioran est un philosophe et écrivain roumain d'expression française dont l'œuvre la plus célèbre n'est autre que celle citée par Daoud : « *Syllogismes de l'amertume* », des essais qui marquent le grand scepticisme philosophique de son auteur fortement défaitiste. En effet, son écrit sombre s'élève contre toute idéologie, religion ou pensée fabriquée par l'homme pour expliquer son faire et son dire. Sa vision foncièrement pessimiste voire démesurée lui vaut son titre d'« esthète du désespoir » tant il est convaincu de l'absurdité de la condition humaine, et de la situation dérisoire de l'homme dans un monde qui ne donne aucune raison de vivre ou de s'y accrocher.

En installant une telle épigraphe au commencement de son roman, Daoud s'allie quelque part à la vision noire et macabre de Cioran avec lequel il établit une certaine filiation. La citation explique que chaque peuple a son heure de désespoir et de malheur. Nul n'est à l'abri. Toutes les populations connaissent un jour ou l'autre des turbulences et des tumultes qui en font vaciller la stabilité et l'équilibre. L'Histoire de l'humain et du monde se résume au bout du compte à une suite perpétuelle de conjonctures et de modulations historiques et sociales.

Ceci rejoint et conforte ce que l'auteur aborde dans ses fictions où il est question de l'écriture de l'Histoire d'un pays en mode « off ». Une écriture qui s'est arrêtée il y a bien longtemps et qui peine à redémarrer. Daoud affirme que : « *La guerre est finie. Il faut aller au-delà.* »¹

Les épreuves qu'a subies le peuple algérien et qu'il a surmontées en temps de guerre, ont contribué à forger son Histoire et sa mémoire, celles uniquement passées. Cependant, celle d'aujourd'hui n'a pas encore été entamée. Aucune permanence de l'Histoire n'est alors assurée.

Le personnage de la marge devient le « stéréotype » de l'algérien qui ne parvient plus à se reconnaître ni à accorder un sens à son existence. Il est comme perdu entre l'hier glorieux et le présent décevant. L'algérien n'est pas en accord avec son moi, avec sa société, avec ses

¹ Daoud, K., entretien réalisé à la Bibliothèque Paroles et écritures de Sidi Bel Abbes, le 01 mars 2014.

congénères, avec sa patrie et avec son pays. Sa relation au monde se fait dans le déni, l'indifférence voire dans le rejet dénotant un grand malaise :

« Nous (algériens) avons un rapport pathologique à la terre. Nous avons un rapport d'indifférence parfois. Nous avons un rapport très maladif à la patrie. Nous sommes vraiment dans cette indifférence vis-à-vis du réel, de la patrie et de l'histoire. »¹

Interrogé sur l'impact de la religion sur la vie de l'Arabe dans le monde actuel, Daoud conteste la prédominance du religieux dans le quotidien de l'homme au détriment des valeurs d'indépendance qu'il réclame. Selon lui, si l'individu désire véritablement progresser, il doit nécessairement reconsidérer la question de la religion et ne pas l'asseoir comme valeur absolue qui porterait atteinte à tout projet d'évolution :

« Je persiste à le croire : si on ne tranche pas dans le monde dit arabe la question de Dieu, on ne va pas réhabiliter l'homme, on ne va pas avancer. La question religieuse devient vitale dans le monde arabe. Il faut qu'on la tranche, il faut qu'on la réfléchisse pour pouvoir avancer. »²

L'auteur n'a d'autre souci que l'actualité triste des jeunes générations algériennes désenchantées et souffrant d'un déficit d'image d'elle. L'écriture est alors le prétexte pour parler du monde, sonder ses mystères et résoudre ses anomalies : *« Je suis Kamel Daoud, je suis un algérien, je parle du présent. »*

Le regard controversé de Daoud donne lieu à une écriture qui se fait alors le lieu premier d'une insurrection contre la sclérose de l'Algérie :

« Un pays coincé entre le ciel et la terre. La terre appartient aux "libérateurs", cette caste maudite qui ne veut pas mourir, et qui assure avoir fait la guerre pour nous. Et le ciel est colonisé par les religieux, qui se l'approprient au nom d'Allah. Que me reste-t-il ? Les livres. C'est cette digression littéraire que je poursuis car l'Algérie m'étouffe et pour desserrer cette étreinte, je lis et j'écris. »³

Les mots sont durs mais ont l'avantage de transférer une certaine lucidité au récepteur : « coincé », « digression », « l'Algérie m'étouffe », « étreinte », etc. Rien de tel qu'un verbe cruel pour dire la pression qui fait suffoquer le réel.

¹ Ibid.

² Daoud, K., interview réalisée par l'émission « *On n'est pas couché* », France 2, le 13 décembre 2014.

³ Daoud, K., entretien pour « *Libération-Monde* », le 15 avril 2014.

Que retenir de tout cela ?

Nous avons affaire à une écriture qui dépasse, par de nos nombreux aspects, ce à quoi la tradition littéraire a accoutumé longtemps le lecteur. Nous dénotons une forte volonté de rompre et de déconstruire le déjà-dit ou le déjà-créé. La césure est brutale et ne laisse de côté aucune technique scripturaire : les procédés génériques, narratifs, discursifs et esthétiques font tous l'objet d'un traitement subversif rénovateur. Berthelot évoque dans un article les fictions transgressives et en explique le mécanisme de déploiement en contexte d'écriture :

« 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. »¹

Néanmoins, cette transgression n'a pas uniquement une visée esthétique : si Daoud se situe dans la dissidence, c'est bien pour mettre en place une littérature critique qui ne parvient pas encore à se renouveler et se moderniser. Comme l'affirme Octavio Paz : « *La littérature moderne ne peut-être que critique.* »²

C'est dire que les nouveaux auteurs qui débarquent sur la scène littéraire contemporaine, manipulent le fait littéraire comme moyen de critique qui cible le réel sensible. 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.

Par ailleurs, le récit s'inscrit de manière frappante dans la réalité actuelle en interrogeant les problématiques présentes, ce qui ne va pas sans dire que l'écriture s'engage dans une sorte de réalisme dans la mesure où elle énonce et dénonce ce qui se produit dans le monde. Cependant, ces faits qui ressortent du « réalisme » font l'objet d'un traitement contestataire : l'auteur ne fait

¹ Berthelot, Francis, « *Les Fictions transgressives* », in « *Le roman français au tournant du XXI^{ème} siècle* », sous la direction de Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 356-357.

² Octavio Paz, « *Solo à deux voix* », entretiens avec Julia Rios, Paris, Ramsay.

pas dans la production d'un certain « effet de réel » largement dépassé, il s'attelle à représenter une sorte de dé-liaison du réel et à en dévoiler le non-sens et les carences.

Le sujet locuteur donne à voir, dans ce cas, une conscience lucide et éveillée qui s'élève pour faire face à des préoccupations associées à des enjeux métaphysiques, éthiques, sociaux, idéologiques, etc. C'est pourquoi l'auteur déploie une « écriture de la cruauté » ou bien « une écriture de la provocation » car il s'élève contre la réalité accablante, voire douloureuse et refuse cet effondrement d'après colonialisme qui aurait dû, a contrario, mener le peuple vers le chemin de la résurrection et de l'élévation.

Nathalie Sarraute déclare au sujet des écrivains iconoclastes que connaît le monde littéraire actuel :

« Les œuvres, qui cherchent à se dégager de tout ce qui est imposé, conventionnel et mort, pour se détourner vers ce qui est libre, sincère et vivant, seront forcément tôt ou tard des levains d'émancipation et de progrès. »¹

3. Les influences du postmodernisme occidental sur l'écriture de Daoud :

Il est vrai que Daoud est, dans son œuvre littéraire, en quête d'une certaine réactualisation des mentalités et des esprits, une sorte de redressement ontologique, social puis historique. Sa production se veut être moderniste et n'hésite pas à se découvrir de nouveaux horizons d'expression et à exploiter les divers possibles narratifs. Sa dimension avant-gardiste apparaît clairement au niveau des multiples expérimentations scripturaires qu'elle donne à voir.

S'il est notable qu'il y a distanciation vis-à-vis du conformisme traditionnel, toutefois le lecteur éveillé est en mesure de détecter les traces de la pensée postmoderne occidentale. Comment est-ce possible ?

Daoud est un écrivain algérien inscrit dans le champ littéraire maghrébin du XXI^{ème}. Son écriture répond aux impératifs de la réédification à l'ère de la Modernité. L'œuvre donne à voir la dynamique interne de l'œuvre en train de se fabriquer. Le lecteur découvre le texte en phase même de son élaboration et participe alors à son achèvement. Bien qu'il se réclame d'une certaine modernisation amorcée par la révolution comme moteur d'écriture, le texte a beau

¹ Sarraute, N. Op. Cit. P. 182.

mettre à mal tous les codes légués, il n'en demeure pas moins qu'il affiche nombre de traits d'écriture de dimension postmoderne.

Mais, qu'est-ce que le postmodernisme littéraire ?

La pensée littéraire postmoderne émerge à partir des années 80. Pour Marc Gontard, avec l'avènement de la postmodernité, l'écrivain francophone opère une mutation identitaire catégorique en considérant dorénavant le texte comme un espace fondamentalement pluriel, hybride et ouvert à toute forme de métissage :

« ...Ce que découvre l'écrivain francophone à travers sa double culture, c'est sa propre altérité qui renvoie l'identité –racine à sa fonction de mythe. Ainsi, se manifeste le caractère nécessairement composite, hétérogène, pluriel de toute identité individuelle ou collective qui ouvre le texte au métissage, c'est-à-dire à la complexité. »¹

Au plan historique, la notion de la postmodernité correspond à la période dans laquelle évoluent les sociétés occidentales depuis les années 1970. L'avènement des techno- sciences et des Mass-média, le regain d'intérêt pour l'hédonisme, ainsi que la consommation de masse corrélée à l'arrivée d'une économie post -industrielle, sont autant de facteurs à l'origine de cette transmutation culturelle qui amorce l'entrée dans la postmodernité².

Le trait principal de la pensée postmoderne est le rejet systématique de tout principe de globalisation, de toute perspective unitaire d'où l'apparition en force de concepts tels que l'hétérogénéité et la discontinuité.

Au plan esthétique et littéraire, l'œuvre postmoderne se veut être essentiellement celle de la fragmentation, de la différence et de la diversité des champs littéraires. Les maîtres mots en matière de création deviennent l'« impureté » pour reprendre le terme de Guy Scarpetta, ou encore le « composite » comme le nomme Glissant.

¹ Gontard, M., « Modernité / Postmodernité dans le roman marocain de langue française », Op Cit. P. 18.

² Yves Boisvert définit la postmodernité ainsi : « Les auteurs postmodernes circonscrivent la postmodernité contemporaine (de 1960 à nos jours),... Selon eux, la culture occidentale tenterait ainsi de s'adapter aux bouleversements profonds engendrés par l'essor fulgurant de la technoscience. Les postmodernistes sont persuadés qu'il n'est plus possible d'appréhender le monde contemporain, marqué par l'évolution technologique, l'informatisation généralisée et l'hégémonie des Mass-média à l'aide de concepts hérités du XVIII^{ème} siècle ; d'où l'avènement tout à fait prévisible d'une culture postmoderne. » dans « Le Postmodernisme », Québec, Boréal Express, 1995, p. 38.

En outre, l'un des rapports fondamentaux entre littérature et postmodernité est bien la « renarrativisation » ou le « retour du récit » selon les travaux de Kibedi Varga¹. Ce procédé relatif à une tentative de relinéarisation, va de pair avec la réhabilitation d'un certain confort de lecture longtemps occulté. L'esthétique postmoderne fait la part belle au personnage, à l'histoire et au référent, des éléments totalement délaissés par les Nouveaux-Romanciers.

L'esthétique postmoderniste se caractérise, au surplus, par le goût du fragment, la métafiction ou encore l'ironie. Les cloisons entre les genres les plus distincts ont tendance à s'effondrer laissant place à une véritable dissémination. Bref, toute une gamme de techniques surgit afin de promouvoir une réflexion permanente sur l'acte d'écrire.

John Barth explique ce qu'il entend par le renouveau de l'esthétique postmoderne :

*« La fiction postmoderne ne fait que réactiver, dans un esprit de subversion culturelle et d'anarchie, la créativité trop réflexive et narcissique du modernisme. (...) Les traits postmodernistes établissent et confirment une littérature du renouvellement. »*²

Selon Marc Gontard, un texte postmoderne est celui qui regroupe les traits suivants : renarrativisation, discontinuité et métatextualité. L'ensemble de ces caractéristiques laissent apparaître des faits d'hybridité, de réécriture, de fractionnement et de métissage, bref, en un mot, d'éclectisme. Le théoricien affirme que :

*« La postmodernité se fonde sur une réalité discontinue, fragmentée, archipélique, modulaire où la seule temporalité est celle de l'instant présent, où le sujet lui-même décentré, découvre l'altérité à soi, où l'identité –racine exclusive de l'autre fait place à l'identité rhizome, le métissage, la créolisation...»*³

Afin de diffuser le discours sur l'altérité et de mettre fin à l'ordre binaire du Même et de l'Autre, l'écrivain postmoderne confectionne une fiction marquée du sceau du brassage où les formes narratives fusionnent selon un principe d'hétérogénéité qui aboutit inévitablement à la construction d'un modèle narratif hybride. Cette hybridité se traduit au niveau du code, dans un premier temps, car le récit combine différents genres d'où son aspect polymorphe. Dans un second temps, il affiche un apparent plurilinguisme à partir du moment où il fait intervenir plusieurs codes linguistiques en un même espace scripturaire.

¹ Kibedi Varga, A., « Le Récit Postmoderne », in *Littérature* n°77, Février 1990, p. 16.

² Barth, John, « La Littérature du renouvellement de la fiction postmoderniste », *Poétique* 48, 1981, p. 400.

³ Gontard, Marc, « La Violence du texte », article consulté sur : http://www.limag_refer.org/cours/documents/GontardViolence.htm. Vu le 10-01-2014.

La polygénéricité et la polyglossie représentent autant de dispositifs langagiers et narratifs pratiqués par le texte littéraire postmoderne dans son optique d'hétérogénéisation de l'écriture. Marc Gontard souligne à ce propos :

« Si les littératures francophones issues de la colonisation ont d'abord été des littératures de combat dont les formes subversives relèvent de la modernité, l'évolution du bilinguisme post-colonial vers un bilinguisme assumé ou choisi, amène l'écrivain à découvrir en lui une forme d'altérité qui l'ouvre à la problématique postmoderne de l'être discontinu. »¹

Au vu de cet aperçu théorique, une question s'impose : La pensée littéraire postmoderne aurait-elle un impact sur l'esthétique de Daoud ?

Force est de constater que la plupart des caractéristiques de l'écriture postmoderne sont à l'œuvre dans les textes traités, nous évoquons alors ces faits là en termes d'influences. Le projet scriptural de l'auteur s'anime dans un esprit moderniste d'ancrage référentiel bien défini, et ne manque pas d'être affecté par la nouvelle idéologie et la poétique postmodernistes. Quelles sont alors ces rapports d'influences ? Quelles en sont les traces dans notre corpus d'étude ?

L'une des techniques postmodernes consiste à déployer le procédé du collage dans un espace de contiguïté textuelle. L'ensemble des textes traités se constituent sous forme de « patchwork » où entre en acte ce montage / collage de parcelles disséminées. Cela conteste toute possibilité d'homogénéiser l'épars. Le montage spatio-temporel disloqué tout autant que le montage syntaxique, se conjuguent à de nouveaux modes de configuration textuelle, lesquels intègrent des fragments isolés (mythe, film, chanson, blague, dicton, etc.).

Nous avons pu percevoir que la littérature dialogue avec d'autres disciplines qui s'incrustent en son champ d'application et y font entendre leurs voix : le cinéma comme la chanson, la presse comme l'oralité. Aucune restriction n'est de mise et l'ouverture semble le mot clé pour dire le décroisement de l'œuvre qui ne se contente plus du fictionnel et se tourne vers d'autres perspectives. L'entreprise scripturaire s'apparente alors à une sorte de chantier où sont menées diverses expériences de construction / déconstruction / reconstruction d'un édifice qui intègre des matériaux aussi originaux que distanciés. Le fictionnel embrasse alors le factuel, le littéraire

¹ Gontard, Marc, « *Le Postmodernisme en France : Définition, critères, périodisation* », in « *Le Temps des Lettres, Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20^{ème} siècle ?* », (Sous la direction de Michèle Touret et Francine Dugast-Portes), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2001, p. 6

épouse d'autres disciplines qui peuvent l'enrichir ou alors le subvertir. Dans ce contexte, le collage s'avère être l'arme indispensable susceptible de faire cohabiter l'épars.

Dans cette écriture de la turbulence, le collage infiltre également le cœur de la composante discursive où il se veut être la seule forme capable de traduire la réalité sociale pesante. Ce type de mécanisme formel cherche à rendre compte de la dispersion du présent embourbé dans ses disjonctions. Cette disposition en fractions de chaque texte, renforce finalement le fond discursif de l'œuvre et en est l'écho. Le déséquilibre formel et narratif renvoie alors à un autre type de déséquilibre que traduit le discours dénonciateur. La dynamique discursive frondeuse rejoint donc le mouvement narratif déconstruit.

Une autre technique dite postmoderne est exploitée par l'œuvre de Daoud : la métatextualité. Cette mise en reflet du texte qui se commente et s'explique en cours même d'accomplissement. Chargée de critiques, l'œuvre se veut être autoréférentielle et déploie un métatexte qui opère par excès à tel point qu'il domine son texte. Le mode de son élaboration s'affiche comme subversif à partir du moment où son inconstance sémantique remet en doute le « réalisme » de l'histoire. D'autant plus que ce type de procédé en acte dans une quelconque production littéraire, participe de l'émiettement du tissu narratif en provoquant ci et là des suspensions et des pauses qui déstabilisent l'évolution linéaire du récit.

Une autre voie du postmodernisme littéraire est empruntée par les textes : la renarrativisation ou le retour du récit. Une procédure qui exclut toute relinéarisation classique et réfute le retour du récit réaliste. Il s'agit bien de revisiter les genres mais de façon ironique. Pour ce faire, des techniques sont en vogue : le pastiche, la réécriture, le déguisement, etc. L'écriture expérimentale de Daoud a démontré son attrait à la réécriture des textes antérieurs : songeons à « *L'Etranger* » de Camus revisité par « *Meursault, contre-enquête* » où le pastiche s'établit comme procédé incontournable d'une résurrection de l'œuvre ancienne mais sous un aspect divertissant. Nombre de passages du livre camusien sont repris, imités voire détournés dans une visée ludique.

L'auteur admet lui-même ce rapport de filiation entretenu avec le célèbre écrivain grand interrogateur de la condition humaine. Il avoue clairement s'être réapproprié son livre dans l'optique de se situer dans la même lignée, c'est-à-dire non pour en vanter les mérites, mais pour méditer et penser le cas de l'humain et la représentation de son être au monde. Un même et unique projet d'ordre existentiel motive donc les deux écrivains. Daoud en parle ainsi :

« Je me suis emparé de "L'Étranger" parce que Camus est un homme qui interroge le monde. J'ai voulu m'inscrire dans cette continuation. »¹

L'auteur entend donc prendre le relais de Camus et mener à son tour une enquête sur l'homme, celle-ci a pour point de départ l'héritage romanesque camusien qu'elle rend sien et remodèle à sa guise ; elle prend des tournures de rebondissement qui ne laisse pas le lecteur indifférent :

« En terme d'écriture, c'est une réappropriation, c'est un rebondissement, un nouveau départ à partir d'une mythologie parce que l'étranger de Camus n'est pas seulement un livre, c'est une mythologie. C'est une nouvelle réflexion autour de la condition humaine. »²

Songeons aussi à « *La Chute* » cet autre roman qui prête sa matrice textuelle et son fond au livre de Daoud. C'est comme si l'écrivain avait pour dessein de faire revivre le récit d'antan et de lui redonner souffle mais sous un nouveau jour. L'imitation bat son plein et se traduit comme approche narrative fondée sur l'idée de réécriture. Daoud l'affirme lors d'un débat :

« J'aime bien me réapproprier les grands textes, me les raconter à moi-même autrement. »³

La nouvelle « *L'Arabe et le vaste pays de Ô* » se prête elle aussi au jeu de la renarrativisation en réactualisant l'histoire de « *Robinson Crusoé* » de Daniel Defoe. Sauf qu'il ne s'agit plus de Robinson comme héros et aventurier naufragé sur l'île, mais du sauvage Vendredi qui revêt l'allure d'un Arabe aussi aliéné que misérable dans un monde qui le considère comme le barbare tueur d'innocents. Le récit universellement connu est ressuscité voire détourné en vue d'interroger les préoccupations actuelles.

« *Meursault, contre-enquête* » et cette nouvelle se réclament du récit de Defoe et se présentent sous forme de robinsonnades subverties qui entretiennent un lien d'imitation distanciée avec le modèle originel.

Outre ces trois critères définitoires (Discontinuité, métatextualité, renarrativisation) instaurés par Gontard pour circonscrire le champ littéraire dit postmoderne, d'autres traits pertinents sont évoqués par Georges Tyras pour décrire la poétique postmoderne et ses tendances formelles :

« Le retour du sujet et du récit, la dissolution des frontières institutionnelles entre culture élitaires et culture de masse, l'effritement des cloisons génériques, la diction

¹ Daoud, Kamel, Entretien avec « *Le Figaro* », le 16 Octobre 2014.

² Daoud, Kamel, Entretien réalisé pour l'émission *64minutes*, TV5 Monde, le 13 Mai 2014.

³ Daoud, Kamel, Conférence organisée au *Centre Culturel Français*, le 01 mars 2012.

spatiale d'un temps in -signifiant et discontinu, l'expression du décentrement et de la fragmentation qui caractérisent notre époque, l'esthétique du reflet, l'éclectisme, la préoccupation autoréférentielle, l'affirmation par l'ironie, l'humour distancié, voire la parodie ou le pastiche, de la perte de toute innocence.»¹

La plupart de ces dispositifs narratifs et discursifs entrent en acte dans la dynamique scripturaire de Daoud : l'ironie travaille la matrice textuelle en profondeur à l'instar de l'humour dérisoire qui infiltre la fiction et s'y fait lire comme une parole à la fois enjouée et sarcastique.

L'œuvre manipule de nombreux genres et façonne des combinaisons inédites. Les frontières entre les catégories génériques n'ont plus lieu d'être, elles s'effacent pour laisser place à des associations fortement complexes et originales. La fiction opère le procès du genre et le condamne au nom de l'innovation créatrice. L'œuvre de Daoud opte pour l'hybridité générique et n'hésite pas à faire cohabiter au sein du même univers textuel les formes les plus éloignées.

Ce mécanisme de l'hétérogène affecte également le fond langagier de l'œuvre en ce sens où, chaque texte se construit sur l'intervention de plusieurs codes linguistiques, ce qui ne manque pas de générer une interférence codique qui tend à pervertir l'uniformité textuelle.

Le lecteur, quant à lui, participe davantage à la construction du sens de l'œuvre. Il s'affiche comme un acteur incontournable, une sorte d'agent « modèle » sans qui l'accomplissement de la communication littéraire n'aurait pas lieu d'être. Son apport à la fiction est non négligeable puisqu'il contribue à en exécuter le sens et en élucider la portée. Son rapport au contenu est tout aussi significatif puisque l'œuvre dépeint le réel social et interroge les problématiques de l'homme actuel, de l'algérien d'aujourd'hui, du lecteur maghrébin.

La lecture que convoque ce type d'écriture est assez spécifique dans la mesure où il est question d'une « lecture-construction » qui vise la réactualisation du contenu textuel interne et son mécanisme générateur. Le lecteur est alors amené à coopérer avec l'auteur dans un rapport d'interaction vouée à l'extension du sens au-delà de son édification dans l'œuvre. Le récepteur d'une telle production de l'écart, doit également détenir quelque bagage linguistique et théorique s'il veut manipuler, anéantir le tout pour le rebâtir à nouveau en déchiffrant les interrogations apparentes ou masquées du texte. L'acte interprétatif se traduit en activité critique et compétente qui transcende le simple plaisir de lecture dont peut jouir le destinataire ordinaire.

¹ Tyras, Georges, *“Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine”*, Grenoble, Cerhius, 1996, *“The Postmodern History Reader”*, Keith Jenkins, London and New York, Routledge, 1997.

L'œuvre de Daoud interpelle le lecteur averti qui saura employer ses acquis méthodologiques et ses facultés intellectuelles pour produire un discours second dont l'objet d'étude est le discours premier à savoir le produit littéraire. Ce dernier ne se donne plus à lire comme un simple objet esthétique mais plutôt comme un projet de portée socioculturel qui réfléchit le monde et tente de l'examiner :

« De sujet d'un faire énonciatif, esthétique, affectif, il devient entre les mains de son lecteur l'objet d'un faire explicatif, interprétatif et évaluatif. »¹

En somme, l'analyse des rapprochements entre l'écriture de Daoud et l'esthétique postmoderne, suscite bien des interrogations. Pourquoi le recours aux techniques du texte postmoderne ? Comment peut-on cerner cette spécificité de la poétique de Daoud ?

Il faut dire que cette nouvelle forme d'écrire, se conforme en quelque sorte à l'état du monde en ce début du 21^{ème} siècle. Comme dit plus haut, c'est une véritable dynamique de mondialisation qui submerge le réel suite à l'émancipation des sociétés colonisées, au développement des techno-sciences et des télécommunications. Il n'est plus question de globalisation du monde ; la culture postmoderne marque l'achèvement de l'ordre binaire du Même et de l'Autre qui régissait les mouvements colonialistes. La postmodernité fait alors la part belle à l'altérité, à la circularité et au croisement des cultures, des pensées et des univers les plus distincts. Gontard affirme à ce propos que :

« La postmodernité se fonde sur une réalité discontinue, fragmentée, archipélique, modulaire où la seule temporalité est celle de l'instant présent, où le sujet lui-même décentré, découvre l'altérité à soi, où l'identité –racine exclusive de l'autre fait place à l'identité rhizome, le métissage, la créolisation...»²

C'est cette évolution de l'homme dont rend compte l'œuvre de Daoud en optant pour l'hybridité, la fragmentation et le dialogue des formes, des voix et des textes. Songeons au brassage des codes génériques et linguistiques, à la discontinuité narrative, à l'intertextualité ou la reprise, à la polyphonie ou encore à la dissémination du sens, entre autres. Autant de modes opératoires qui façonnent un discours littéraire propice à l'ouverture, au pluralisme et donc à l'universalité.

¹ Riag Boughebina, Fouzia, « Lecture et réception du texte maghrébin de langue française », in « Revue Académique des Etudes Sociales et Humaines », Mars 2010, P. 08.

² Gontard, Marc, « La Violence du texte ». Op Cit.

Avec Daoud, l'écriture se veut complexe à la limite du paradoxale : elle se donne pour moderniste car conforme à son contexte socio- culturel et historique d'émergence, lui aussi en quête de reconstruction, et revêt ensuite une dimension postmoderniste perceptible au niveau des divers codes esthétiques importés. Comme si l'écrivain détruit radicalement le traditionnel / classique, puis se tourne vers cet ailleurs littéraire, cette culture de l'Autre, ce chantier postmoderne aux expérimentations variées, et ce, pour édifier une œuvre dite de l'extrême contemporain.

Ce second chapitre a démontré que l'œuvre de Daoud s'inscrit indéniablement dans un contexte socio-historique et civilisationnel algérien bien spécifique, en plein effervescence. Au lendemain de la dissolution des colonies au Maghreb, des sociétés nouvelles se forment, se redressent et se forgent une vision révolutionnée de l'homme et du monde. Dès lors, la pensée littéraire entame son aventure avec l'écriture, elle se dissocie du modèle narratif européen légué et se tourne vers son propre patrimoine culturel ancestral afin d'imprégner les productions esthétiques du sceau inaltérable de la maghrébinité.

Des écrivains comme M. Dib, R. Boudjedra ou encore les meneurs de la revue « Souffles », s'affichent comme les précurseurs d'un renouvellement esthétique et scripturaire qui ébranle les codes périmés et opte pour la liberté, l'ouverture et le métissage comme les mots clés d'une remise en question littéraire, idéologique, sociale et autres. Ces avant-gardistes sont à la recherche de nouvelles formes aptes à rendre compte du réel et des nouvelles problématiques du maghrébin. C'est ainsi que nous entrons dans l'ère de la Modernité avec comme clés de voûte : la violation, la fragmentation et l'éclatement. Le traditionnel est pulvérisé, démantelé pour faire la part belle à l'inédit.

Des années plus tard, K. Daoud emprunte cette même voie insurrectionnelle et s'établit comme meneur de la transgression eu égard aux multiples mécanismes frondeurs qui charpentent son œuvre atypique. Pour cet écrivain, la modernité formelle et idéologique n'est pas encore acquise pour une Algérie qui ne parvient pas encore à se redresser. Il use des procédés de la rupture pour dénoncer l'impasse dans laquelle s'empêtre la société incapable de se reconstruire même un demi-siècle après sa libération de l'emprise coloniale. Cette difficulté tient de la résignation du peuple et son consentement au désœuvrement.

Le poids inextricable de l'Histoire surannée d'une guerre révolue, pèse sur le présent écrasé et consume toute perspective d'avenir. La crise est d'autant plus existentielle dans la mesure où l'algérien représenté dans la fiction, vit un malaise profond, en désaccord avec soi et avec les autres d'où la nécessité d'une mutation ontologique à même de rétablir sa condition et celle de son environnement sociétal. C'est pourquoi la poétique prisée verse dans la provocation ou la violence car il s'agit de dire l'urgence du redressement et de la prise de conscience. L'écriture s'ancre dans son aire sociale dont elle traduit les préoccupations et les problématiques pesantes. Elle peut être assimilée à une sorte d'esthétique de l'errance qui se cherche dans un contexte tout aussi dispersé. Dans cette perspective, l'œuvre de Daoud est incontestablement en quête d'une modernité qui peine encore à voir le jour.

Synthèse :

Le décryptage de l'œuvre du point de vue de la réception critique a abouti aux résultats suivants : nous remarquons une présence du lecteur au cœur du texte, sa participation est requise d'emblée comme élément indispensable au bon fonctionnement de l'équation « Auteur/texte/lecteur ». Son rôle consiste à redonner vie à l'œuvre, à la faire parler afin qu'elle révèle ses secrets et ses implicites. A travers son effort de décodage, le lecteur complète la construction ou l'achèvement de l'œuvre. C'est pourquoi les textes l'instituent comme agent potentiel de l'action, intégré au plus haut degré à l'édifice fictionnel dont il détient les rênes. En effet, multiples sont les adresses au récepteur exhorté à une appropriation maximale de l'acte énonciatif. Après avoir été choisi comme témoin ou complice du sujet, il est carrément propulsé au rang de « personnage » acteur au sein de la plupart des récits traités.

L'œuvre invoque donc un lecteur coopératif et dynamique même « expérimenté » parce qu'il doit être apte à déchiffrer la masse d'informations construites en vue d'être interprétées. Dans cette optique, le destinataire est en charge d'actualiser un contenu bien spécifique, d'élucider ses significations en déployant ses facultés intellectuelles et en activant son savoir encyclopédique. Son approche du texte doit s'appuyer sur de nouvelles clés d'analyse et des repères de lecture en adéquation avec l'objet textuel fragmentaire, éclectique et ambigu. Quand les codes de l'écriture changent, ceux de la lecture subissent le même sort et sont contraints de se renouveler pour couvrir entièrement l'œuvre interrogée.

Ensuite, confronté à une écriture peu coutumière car rebelle, la lecture se doit d'être vigilante même consciente car il lui faut décrypter la configuration textuelle éclatée et étriquée, déconstruire ses mécanismes internes, scruter leur mode d'agencement et leur fonctionnement, autant d'efforts destinés à révéler le fond sémantique et esthétique de l'œuvre. La finalité étant bien sûr de déchiffrer le dit afin de découvrir le non-dit.

Mais, qu'en est-il de l'adhésion de ce lecteur à la fiction ? Croit-il à l'existence du monde diégétique ? Parvient-il à s'y projeter ? Quel système de la vraisemblance est adopté ?

L'œuvre procède à la démystification du mythe de la vraisemblance tant vénéré par la tradition, à travers l'intervention de stratégies variées qui déroutent les habitudes du lecteur conformiste et suscitent des effets de frustration plutôt que d'adhésion : l'écriture de l'espace est inscrite dans une isotopie de l'écart car marquée du sceau de l'opacité narrative, ce qui engendre son caractère

non-référentiel. Si les catégories locatives convoquées ne sont pas crédibles, alors tout ce qui leur est associé, est remis en doute.

Il en est de même pour la temporalité en fragments de chaque texte en rupture radicale avec les principes de linéarité ou de continuité. En consacrant le procédé du fragment comme mythe absolu, l'écriture pose le problème de la cohésion, de la certitude et de l'innocence de l'histoire. Au surplus, les effets de surprise, de disjonction, et d'égarement troublent les mécanismes communs de saisie du texte, ce qui, à son tour, porte préjudice au processus d'identification aux acteurs de la fiction. Tributaire du système temporel et de son mode d'élaboration, l'illusion réaliste ne peut qu'en être bouleversée.

Il s'en suit le procédé de la redondance tant prisé qui confère aux récits un cachet itératif, lequel projette constamment le lecteur dans le passé, estompe l'évolution narrative et annihile par là même l'effet de réel.

En outre, la stratégie de confection des figures de la fiction se veut non conforme aux critères conventionnels et réalistes. L'absence de qualifications nominales, physiques et socio-professionnelles réduit les personnages à de simples actants présents dans la diégèse par leur faire ou leur dire. Du nègre révolté à l'ivrogne Haroun, en passant par le fou névrosé ou le militaire aviateur, le récit donne un voir, à chaque fois, un être « anormal » à la fois atypique et énigmatique. Son élaboration iconoclaste ne va pas sans entacher le réalisme de ses propos et de son périple.

Le dire du sujet oscille souvent en vérité et mensonge, émaillé de divagations et jalonné de digressions. Le délire du personnage met en péril la crédibilité de son histoire et de sa quête. Sa désinvolture ne manque pas de gêner le récepteur aux prises avec une fiction qui s'accomplit dans l'abstention ou dans la disjonction, d'où la désarticulation du matériau narratif et discursif. Dès lors, l'adhésion du lecteur s'amenuise entraînant dans son sillage l'effondrement de la portée référentielle du récit.

Dans le même cours d'idées, quand la stabilité du sens vacille, c'est la vraisemblance qui est automatiquement affectée. Notons que l'œuvre de Daoud opte pour des techniques d'écart et / ou d'implosion en matière de signifiante : le sens n'est pas fixe, mais multiple, varié, fluctuant voire disséminé. Dire et contredire, affirmer puis infirmer semblent les maîtres mots pour qualifier une dynamique sémantique « tourbillonnaire » et ambivalente qui discrédite la fiction et complique parallèlement l'activité de lecture densifiée par l'indécidabilité sémantique. Cette

sémantisation du déséquilibre est, sans détour, une procédure transgressive qui met à mal l'illusion du réel.

Une autre technique entre en acte dans cette déstabilisation de la norme réaliste, nous songeons à la mise en reflet du texte, c'est-à-dire le métatexte, cet espace critique où a lieu un jeu constant entre le vrai et le faux, le probable et l'improbable. Comment est-ce possible ?

La fiction crée une sorte de miroir pour la refléter en cours même d'exécution à travers le déploiement de commentaires qui l'expliquent ou l'explicitent. Sauf que ce langage réflexif malmène le sens du vraisemblable qu'il édifie amplement en certains lieux, puis l'anéantit complètement en d'autres lieux. Comme si l'œuvre cherche à s'émanciper de toute ressemblance avec les vérités générales en proclamant sa dimension imaginaire loin de la servilité du vraisemblable. Il s'agit là d'un trait fondamental de l'écriture moderne qui rejette toute forme d'illusion.

L'esthétique de la marge prônée par Daoud, renverse les paramètres habituels de saisie de l'œuvre dorénavant apparentée à un leurre, ou une imposture. C'est en cela que le lecteur se voit dérouter voire trompé par une écriture de « l'in-tranquillité » qui clame ouvertement sa dimension invraisemblable.

Par ailleurs, l'œuvre intègre l'humour et l'ironie qui s'affichent comme des clins d'œil adressés au lecteur. Ces deux modalités énonciatives investissent pleinement le champ textuel où elles s'établissent comme procédés subversifs à l'égard des normes et des systèmes discursifs et linguistiques partagés. Il s'agit de paroles assumées par les narrateurs- personnages souvent de statut marginal. Elles invoquent l'adhésion immédiate du lecteur tantôt amusé par le ton narquois versant dans la dérision, tantôt troublé par la cruauté du dire.

Établi sur un principe de décalage, l'humour renverse quelque part la norme, le réel, ce qui atteint plus ou moins la dimension réaliste de la fiction. Quant à l'ironie, elle repose sur des écarts langagiers extrêmes et embrasse à la fois le contenu et la forme de l'œuvre : au-delà du ton sarcastique ou persifleur, elle intervient pour inspecter les bas-fonds de l'écriture et interroger le statut du texte. La parole ironique rejoint aussi le processus interne du discours qui dénonce.

Dans leur exercice discursif, les procédés humoristique et ironique fragmentent le tissu textuel, évincent sa lisibilité et perturbent le décodage des données diégétiques. En adoptant ces stratégies transgressives, Daoud s'est emparé, de surcroît, d'armes infaillibles pour fustiger

l'actualité mordante de la société en crise, en dehors de toute pesanteur officielle ou forme de censure.

La dernière étape décisive de l'analyse consistait à inscrire l'œuvre de Daoud dans son contexte littéraire et socio- historique d'émergence, mais surtout à déceler les enjeux de l'écriture de la rupture. Après avoir distingué comment l'auteur déconstruit dans ses écrits les divers codes forgés par la tradition, il nous fallait dévoiler les motifs d'une telle entreprise subversive. Il est d'évidence que la contestation sous toutes ses formes, est animée par un esprit idéologique et culturel qui transcende le simple désir de rénovation ou de jeu textuel.

K. Daoud s'inscrit solidement dans le champ littéraire maghrébin, plus précisément algérien contemporain de graphie française. Il rejoint cette lignée d'écrivains et penseurs pionniers qui, en leur temps d'après guerre, ont amorcé une révolution acharnée contre des modes d'écriture jugés obsolètes et incapables d'appréhender le réel en phase avec de nouvelles problématiques. Nous pensons à Dib, Boudjedra, la revue Souffles entre autres, des iconoclastes qui se sont écarté du code narratif européen classique pour promouvoir leur propre bouleversement scriptural, et ce, en recherchant de nouvelles modalités esthétiques et structures formelles.

Aussi, veillent-ils à alimenter leurs productions à partir du réservoir culturel et imaginaire maghrébin afin de les enrichir tout en leur conférant un cachet presque impérissable, celui de la Maghrébinité. C'est ainsi que ces écrivains post-colonialistes posent les jalons d'un renouveau littéraire, social, idéologique, etc., en tentant de construire leur propre Modernité littéraire.

Plus d'un demi-siècle après leur avènement, cette Modernité tant escomptée, peine à s'activer ou du moins elle est encore en phase d'élaboration. Comment cela est-il possible ?

Daoud dénonce à travers sa production anticonformiste cette difficulté que rencontrent la littérature et la société algérienne pour accéder à la modernité. S'il choisit la rupture comme moteur de la dynamique scripturaire, c'est bien pour tout ébranler, réduire les normes et la tradition à néant pour pouvoir enfin réactiver sur de nouveaux fondements un renouvellement catégorique non seulement littéraire mais aussi sociétal, idéologique et existentiel. Comme le déclare Daoud :

« Le meilleur moyen est de détruire, aplatir pour mieux construire après. »¹

La modernité est cruciale et imminente pour le corps social algérien enlisé dans ses discordances et ses anomalies. Le réel est chaotique, fracturé car étant celui de l'inertie, de la misère, de la déprivation, du non-sens et de la nonchalance. L'Histoire et la mémoire d'une guerre achevée

¹ Daoud, K., Conférence organisée par le Centre Culturel Français d'Oran, le 01 mars 2012.

freinent toute tentative d'évolution ou de détachement. L'héritage historique devient impossible pour un peuple rétrograde dont la montre s'est figée sur cette date de juillet 62. Un jour qui, à priori, a libéré la nation pour aussitôt l'enfoncer dans le désœuvrement. L'ère de la commémoration interminable d'un héroïsme suranné doit définitivement se clore afin que chacun puisse se concentrer sur le combat d'aujourd'hui et de demain.

L'auteur fustige donc cette impossibilité de construire le présent du fait que l'hier écrase encore l'actualité. Tant que le peuple ne se sera pas affranchi de l'épisode d'une révolution nationale, il sera dans l'incapacité de rebâtir son réel à l'état déchiqueté.

Le personnage de la marge que dépeint la fiction devient quelque part le stéréotype de l'algérien qui ne sait plus quel sens accorder à sa condition ou à son devenir. C'est pourquoi, selon l'auteur, il doit opérer une césure radicale s'il veut réellement évoluer. Il doit aussi creuser au plus profond de soi pour résoudre ses conflits intérieurs, rétablir l'unicité de son être afin de redonner un souffle à son existence.

C'est en ce sens que la rupture se veut ontologique, historique, idéologique et pas seulement esthétique. Le projet littéraire de l'écrivain et sa portée insurrectionnelle sont hautement illocutoires car porteurs d'un message : l'émancipation et l'affranchissement sont les actes indispensables d'une mutation moderniste débouchant sur la liberté profonde.

Par ailleurs, l'analyse du corpus a dévoilé ensuite que l'écriture moderniste de Daoud est manifestement influencée par l'esthétique postmoderne occidentale. En effet, nombre de dispositifs formels et narratifs postmodernistes sont à l'œuvre dans les textes traités : le procédé du collage, l'amalgame générique, la réécriture des textes anciens, la métatextualité ou encore l'ironie et l'humour, etc. Autant de stratégies scripturaires en vogue dans la fiction postmoderne européenne et que nous retrouvons paradoxalement comme pièces maîtresses charpentant l'œuvre traitée.

Nous avons évoqué ces faits précis en termes d'influence et de rapports dialogiques. L'écriture de Daoud a beau se circonscrire au champ littéraire algérien moderniste en fonction de son ancrage référentiel et sociétal déterminant, il n'en demeure pas moins qu'elle s'inspire des expériences esthétiques et des procédés postmodernistes qu'elle manipule à son tour. Les récits vus sont tels des « laboratoires » qui expérimentent et recherchent diverses formules poétiques et esthétiques, allant jusqu'à importer les modes d'expression de l'Autre, l'Occidental dans un esprit d'ouverture et de métissage.

L'exercice textuel que pratique l'auteur, s'élabore dans une interaction fructueuse avec les expériences poétiques universelles dans un rapport de brassage et d'échange constants, lesquels octroient à l'œuvre son cachet singulier et surtout hybride. Celle-ci se veut être une production de l'extrême-contemporain, qui rejoint cette vaste sphère littéraire incommensurable que certains qualifient de « littérature-monde ».

Conclusion générale :

Aux termes de nos investigations, nous espérons être parvenus à répondre aux questionnements (problématique) posés dès l'introduction et à offrir une lecture des textes choisis. Nous nous sommes proposé dans ce travail de recherche d'interroger l'écriture de la transgression et ses procédures dans l'œuvre de K. Daoud. Force est de constater la dynamique insurrectionnelle qui amorce la machine d'écriture la poussant même dans ses retranchements, nous avons jugé intéressant d'ausculter cette veine subversive qui traverse le flux fictionnel et scripturaire à dessein d'en élucider les bas-fonds et les structures latentes à l'origine d'une composition fort hétéroclite et ambiguë. La notion de subversion a été approchée en correspondance avec celles de fiction, d'écriture et de réception selon une perspective d'étude immanente ou textuelle et extra-textuelle.

L'analyse élaborée nous a conduit à révéler le phénomène de la subversion en matière d'écriture sous toutes ses formes : narrative, générique, linguistique, discursive, etc. L'objectif tracé était de dévoiler comment Daoud déjoue les schémas narratifs d'usage ordinaire en transcendant les limites imposées et en forgeant une écriture de la décousure, du questionnement comme pour poser la problématique du pouvoir du verbe littéraire. Une écriture qui ne se rassasie point de rechercher et d'exploiter les virtualités du langage esthétique.

L'espace scripturaire s'affiche comme un lieu de résistance, de lutte, de controverse vis-à-vis du normatif, du codifié et du convenu. Plus aucune concession n'est admise. Daoud envisage la transgression comme le « procédé d'écriture » susceptible de forger une identité textuelle affranchie, libérée et fort singulière :

« La transgression est ici une affirmation stratégiquement subtile de la différence-dans la ressemblance- par la subversion et l'éclatement des techniques empruntées au discours dominant. Sorte de résistance, elle permet de ...procéder à l'émancipation par l'échange et la redéfinition des limites selon des stratégies variant d'auteur à auteur. »¹

La révolte contre les normes littéraires se fait à travers la prospection de ressources formelles diverses susceptibles de générer un éclatement dans l'ossature de l'œuvre. Comment se traduit alors cet éclatement à l'échelle des textes ?

¹ Gafaïti, Hafid, Gouzières, Armelle, « Femmes et écriture de la transgression », Paris : L'Harmattan, 2005, p.13

La gamme des stratégies convoquées participent à la création d'un univers fictionnel chaotique et fluctuant. Imprégnée du cachet de l'éclatement, l'écriture et ses pièces maîtresses sont densifiées, leur fonctionnement complexe, leur organisation tend vers l'architecture du « puzzle » : un assemblage de morceaux épars dont la tâche de résolution est assignée au lecteur. Ce dernier est incité à remettre de l'ordre là où il n'y en a pas, et donc, à construire méthodiquement du sens.

Chaque récit s'apparente à un véritable atelier scriptural, en ce sens où il devient le lieu où s'opère un travail de construction / déconstruction / reconstruction d'un édifice en mal d'uniformité, qui témoigne d'un processus fonctionnel interne riche en digressions et en débordements. Autrement dit, il est l'espace où diverses expérimentations sont réalisées en quête de modalités d'écriture renouvelées.

Conformément à la trajectoire d'analyse suivie, notre inspection s'est appuyée sur trois prismes fondamentaux d'étude :

En première partie d'analyse intitulée « *Les stratégies narratives de la transgression : vers un éclatement de la composante narrative de l'œuvre* », le décryptage de la composante narrative a mis en lumière l'éclatement de chaque texte au plan strictement générique et formel. Ce qui ne va pas sans indiquer que la notion de genre littéraire est remise en question car devenue problématique ainsi que les catégories génériques déjà instituées. Le fait est que « *La Fable du nain* » apparaît d'emblée, c'est-à-dire dès l'appareil paratextuel, comme étant un texte hybride, rétif à toute forme de catégorisation uniforme. Le récit se situe au carrefour de plusieurs formes distinctes : la fable – le roman – l'autofiction anominale ou quasi autofiction.

Il en va de même pour « *Meursault, contre-enquête* », un texte qui emprunte différentes voies génériques : du roman à la robinsonnade déjouée, en passant par le théâtre ou le mythe, c'est une véritable mécanique transgénérique qui gère le texte enclin à une floraison d'associations improbables. Le système de signification univoque est alors obstrué. Le procédé générique mis en place n'est en aucun cas stable ou fixe. Il verse à contrario dans l'informe et la discordance.

Des combinaisons inédites jaillissent à la lecture de « *La Préface du nègre* », un recueil polymorphe où chaque nouvelle se meut tantôt en essai, tantôt en chronique ou les deux à la fois. Cette dynamique du décloisonnement est vue sous l'angle particulier du pluralisme, du métissage et de la dispersion. Cette hybridation générique qui s'accomplit au nom de l'œuvre polyphonique et « impure » selon Scarpetta, cherche à octroyer paradoxalement à la littérature toute sa

« pureté » non plus resserrée dans ses limites génériques qu'elle repousse toujours plus pour construire sa modernité authentique.

Dans ce contexte, le lecteur se voit attribué la mission pénible de décryptage des données hétérogènes dans la mesure où il doit tisser des rapports entre les différents codes, et procéder ensuite à la reconstruction du sens. Ainsi, pouvons-nous parler d'une œuvre non assujettie aux principes d'uniformité et de lisibilité.

Cette confluence des codes ainsi brossée est exécutée par le truchement d'un dispositif narratif tout aussi désarticulé. Étant donné que l'identité générique se veut éclectique, cela suggère qu'elle repose sur des structures latentes elles aussi fragmentaires et déconstruites. La texture narrative qui sert d'assise à cet éclatement générique, donne à voir des formes clivées et fissurées qui portent préjudice à la cohésion et la linéarité du récit.

Le récepteur est aux prises avec une écriture décousue, désordonnée qui transcende les principes de la ponctuation et de la morphosyntaxe. Une telle poétique fait la part belle au collage / montage de données hétéroclites à l'origine de l'hétérogénéité perceptible dans le récit. Ce dernier est dépossédé de son homogénéité, sa signification elle aussi est en faillite car en manque de clarté. L'absence de références temporelles corrélées aux césures effrénées, subvertit la trame narrative et densifie sa lisibilité.

C'est donc un véritable morcellement que subit le texte eu égard au mécanisme du discontinu qui met à mal toute logique de continuité et de cohérence. Au plan temporel, l'œuvre recèle de multiples fractures, disjonctions et égarements qui provoquent un dérèglement de la chronologie linéaire. Le récit ne se préoccupe plus du transitif, du cohérent et privilégié, en revanche, des mouvements de confusion et de désordre.

C'est bien le procédé du fragment qui entre en acte une fois rehaussé au rang de mythe absolu vénéré par une œuvre où les épisodes se chevauchent, les séquences s'imbriquent et les scènes s'enchevêtrent selon une technique de juxtaposition aléatoire des données les plus divergentes. Chaque texte, chaque chapitre, chaque paragraphe se construit en somme de fragments accolés les uns aux autres sans convergence apparente, ce qui ébranle toute perspective unitaire. Quand la discontinuité domine, c'est la notion même du Temps qui est bouleversée.

Cette fragmentation qui s'opère par le biais des procédures de disjonctions, est à l'origine d'une violence textuelle qui se répercute sur le tissu narratif complétement fracturé voire émietté ; une

technique décidément en rupture avec les normes habituelles de confection d'une fiction littéraire.

Parallèlement au système temporel en débâcle, son corolaire direct à savoir l'opérateur spatial fait lui aussi l'objet d'une construction textuelle inédite car réfractaire à toute logique réaliste conventionnelle. Les lieux évoqués sont ensevelis de généralité et dépouillés de toute topographie aisément identifiable par le lecteur. Un processus de bipolarité fédère la représentation spatiale, ce qui engendre une ambivalence des sphères locatives dépeintes : l'espace se veut dyadique, binaire et dichotomique oscillant entre l'intranéité et l'extranéité, le monde clos du dedans et celui ouvert du dehors. Les lieux convoqués sont alors essentiellement symboliques car ils manquent de renvois à la réalité extratextuelle. Leur mode d'élaboration porte atteinte au principe de transparence et réduit tangiblement l'authenticité de l'histoire narrée.

Le personnage est à chaque fois installé dans un espace dont la représentation demeure non explicite et floue. La précision manque à l'appel, seule la suggestion répond présente. Plus rarement, quand la description est de mise, elle n'est que laconique, lapidaire et inscrite indéniablement dans une isotopie de la négativité en ce sens où, le personnage-locuteur donne à voir un environnement répugné, abhorré avec rage. L'opacité descriptive qui règne en maître est le fait d'un récit qui ne bascule guère dans la profusion réaliste, à tel point que la « narrativité » ne semble point symboliser un enjeu digne d'importance.

Cette démarche transgressive attise le soupçon du lecteur dubitatif à l'égard de la crédibilité du sujet et de son parcours fictionnel. Dépourvu de paradigme descriptif ou de renvoi à l'univers du hors – texte, l'espace "non - référentiel" met en péril l'apparence de vérité des faits fictifs de même que l'illusion du réel s'en trouve affectée. Qu'en est-il des figures qui habitent ce cadre fictionnel détraqué et rompu ?

Dans cet univers spatio- temporel désagrégé, vivent et évoluent des êtres peu normatifs, même atypiques, dont la stratégie de construction textuelle se place aux antipodes des codes réalistes en usage. En effet, l'écriture chez Daoud fait échec au profil du héros classique positif tant prôné par la tradition littéraire qui l'a sacralisé pour en faire presque un mythe indétrônable. Celui-ci s'estompe car démystifié, pour laisser place à des figures dispersées à l'image décomposée, des « anti- héros » vivant au rencart de la sphère sociale et évoluant au ban des normes.

En fait, Daoud met toujours au centre de l'action un sujet anticonformiste, « hors-norme » dont le statut et le parcours diégétique s'inscrivent, sans détour, dans une isotopie de la marge. Dans la plupart des cas, l'anti- sujet est dépourvu d'identité, de visage ou de référence, sa peinture physique paraît presque inexistante. Le « Je » devient alors le paradigme dénominateur voire l'agent de l'action placé au premier plan. Par contre, au plan psychologique, l'être est en effervescence, il en quête de soi car dévoré par sa vie intérieure divisée, en constante déliquescence. Répulsif à toute sociabilité, le personnage est animé par des sentiments d'antipathie et d'aversion à l'égard de son entourage et des autres.

Du suicidaire au fou névrosé, de l'ivrogne assassin à l'Arabe sauvage, le marginal se veut être « exceptionnel » à la fois protagoniste et antagoniste dans la diégèse : il se débat contre soi et contre la société pour se rétablir d'abord et la rebâtir ensuite. Cela n'est pas sans dire que cet « anti- héros » n'est pas aussi dépravé qu'il en a l'air, son profil « insolite » à priori anti- social, laisse transparaître une sorte de porte-voix du peuple, de porte-parole qui s'élève contre le réel calamiteux pour tenter d'en résoudre les dysfonctionnements.

Dissidents et rebelles, les personnages sont à la recherche d'idéaux de liberté, de détachement et de paix. Leur désunion psychique et identitaire est la résultante directe d'une dé-liaison sociale. C'est pourquoi ils entreprennent une quête rude quoiqu'inaboutie, au schéma tronqué de la phase de reconstruction : si l'être parvient à se réconcilier avec soi, toutefois, la réconciliation avec le monde fait défaut et le réel est toujours problématique. Le sujet subsiste dans un univers en dégénérescence où il n'a plus aucun repère, aucun lien.

Contre toute attente, l'anti- agent incarnant la marge, se révèle l'éveilleur des consciences et le détenteur de la norme. Le héros atypique peint par Daoud se fait quelque part le stéréotype de l'algérien en crise à l'orée de ce 21^{ème} siècle, en phase avec l'urgence du redressement. Questionné sur son roman « *Meursault, contre-enquête* », l'auteur répond :

« L'enjeu de mon livre, c'est d'interroger la condition humaine, l'absurdité, les grandes questions qui se posent maintenant à l'homme, à l'algérien. »¹

En outre, bien d'autres codes et structures s'incrument dans la trame textuelle déjà entaillée et la pulvérisent davantage selon une procédure de décalage par rapport à la norme. La diégèse enregistre l'inscription du « fantastique-étrange » que certains nomment le « surnaturel

¹ Daoud, K., entretien réalisé par *Radio Zibeline*, Marseille, le 27/10/2014.

expliqué », en qualité de sous-genre qui rejoint donc la panoplie des catégories formelles déjà évoquées plus haut. Son intrusion met en branle la dimension réaliste de l'intrigue dans la mesure où la crédibilité des sujets et de leurs dires est sujette à caution. Le fantastique-étrange s'affiche comme un procédé transgressif singulier, novateur et moderne qui participe à la fragmentation du tissu narratif.

La désinvolture du sujet-narrant indique aussi une entorse à la norme, à l'origine de l'ambivalence qui couvre la fiction laquelle développe simultanément l'avènement des faits et leur distanciation. La narration se veut enjouée, elle oscille entre l'abstention et la disproportion. Comme figure de disjonction, le délire envahit la fiction désormais subvertie. Celle-ci emprunte des chemins de contre-sens où elle refuse de s'édifier ou, à contrario, s'explicite à l'excès. Ce type de configuration « hors nature » joue sur la frustration voire la dysphorie du lecteur, elle vise la déstabilisation des mécanismes ordinaires de décodage de l'œuvre.

Dans le même cours d'idées, quand le récit se configure à outrance, il use du procédé de la redondance, c'est-à-dire la répétition systématique des mêmes données diégétiques, des mêmes procès énonciatifs, ce qui confère au texte un cachet itératif, freine la progression du personnage et restreint l'évolution rythmique du récit. Ce mécanisme formel met à mal le « lisible » autant que le vraisemblable et se donne à voir comme un signe inéluctable de la modernité. Il est une distorsion narrative qui morcelle le texte et le projette dans l'incohérence et le désordre au péril de tomber dans la redite. Le sens n'en est que démultiplié car disséminé. Ceci s'oppose au modèle narratif normatif qui ne s'exécute pas à l'abus et ne déconcerte point le lecteur en quête d'un fond sémantique stable et constant. L'inconstance fait la part belle au soupçon ; l'itératif leste le texte, il entrave la diégèse qui devient objet de conjectures et pulvérise davantage l'axe référentiel décidément ruiné.

La totalité de ces procédés transgressifs s'articulent sur le mode de l'écart et pervertissent la fiction en déséquilibre, tantôt défectueuse tantôt disproportionnée.

Cette investigation de la composante narrative nous a conduits à interroger la manière dont les catégories discursives de l'œuvre sont sous-tendues par ces mêmes structures et mécanismes narratives disloqués et fragmentaires. Quel processus latent gère l'énonciation de la parole en contexte fictionnel ?

Pour y répondre, nous nous sommes attelés en deuxième partie intitulée « *Les stratégies discursives de la subversion* », à déconstruire la composante discursive en scrutant les

procédures mises en œuvre pour rompre avec le discours monologique, conventionnel, univoque déjà établi.

La dénonciation se traduit en premier lieu comme un acte de rupture hautement illocutoire. Le contre-discours social est pris en charge par les personnages-locuteurs révoltés qui fustigent sur un ton acerbe et mordant les carences et les anomalies d'une société algérienne dont la révolution nationale opérée il y a plus de 50 ans, a mené paradoxalement au vide. En effet, selon Daoud, 1962 sonne l'impasse historique et le sommeil profond pour le peuple et non le remaniement d'une nation fraîchement réappropriée.

Dans la fiction, la prise de parole se fait donc dans la contestation de l'ordre établi et l'expression de l'insurrection. Le dire émis donne à voir le portrait d'êtres aliénés de leur sort, des sujets divisés au Moi fractionné, ce que Blanckeman qualifie de « sujet indécidable »¹. Le « Je » meneur de l'action part en mille éclats, l'être dépeint vit un malaise profond qui trouve son origine dans les turbulences sociales. Le réel dépasse l'entendement car embourbé dans des tourmentes qui n'en traduisent que le non-sens : violence, corruption, misère, errance, famine et débauche représentent autant de faits qui altèrent le corps social en déliquescence. Ce n'est pas seulement le présent dramatique qui se veut problématique mais aussi et surtout le passé qui peine à être dépassé. Comment cela est possible ?

Daoud explique la situation contemporaine à la lumière d'une situation postcoloniale : si l'Algérie actuelle vit un présent tragique et étouffant, c'est parce qu'elle ne parvient point à se détacher du combat achevé d'hier pour livrer le combat imminent d'aujourd'hui. La plupart des récits polémiques s'élèvent contre un référent social chaotique car tributaire d'un référent historique problématique : l'algérien est comme hanté par le spectre omniprésent d'une guerre glorifiée à outrance. Il est encore dispersé, en quête de liberté réelle et d'émancipation même un demi-siècle après avoir chassé le colon hors de ses terres.

Le discours opposant peint le tableau noir d'un peuple réduit à l'inactivité, au désœuvrement et à la nonchalance. Chacun est convaincu qu'il est impossible d'écrire d'autres histoires tant l'Histoire d'une « première balle de novembre » a tout dévoré. Les jeunes générations qui viennent au monde se sentent écrasées par les anciennes (moudjahidines et martyres) presque immortelles, encore d'actualité et refusant de céder le flambeau à la postérité.

¹ Blanckeman, Bruno, « *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard* », Presses Universitaires du Septentrion, 2008.

Le contre-discours social se joint alors au procédé de la dés-historicisation : l'Histoire et la mémoire plurielle sont destituées de leur trône de cultes vénérés par un peuple obsédé par l'hier et invraisemblablement désinvolte vis-à-vis du présent. Le référent historique comme valeur absolue d'une nation, est délogé de son enseigne et révoqué. La mémoire collective est désacralisée car falsifiée par des racontars. La stratégie adoptée dans l'œuvre ébranle toute référentialité historique comme pour faire la part belle au discours de l'insurrection.

Dès lors, l'œuvre opère le procès de l'Histoire et de la mémoire condamnées car accusées d'être seules coupables des maux du présent. C'est en ce sens que la fiction privilégie la figure de l'anti-héros, l'insoumis ou l'insurgé qui rejette tout héritage cherchant à valoriser le collectif au détriment de l'individuel. Le profil du marginal fait contre poids à toute forme d'héroïsme épique et malmène ainsi tout projet héroïsant.

Le sort subversif que réserve la fiction à l'Histoire, enclenche sa démythification comme mode de référence impérissable. En installant au cœur du débat la question de l'historicité, l'auteur prône les valeurs d'affranchissement et de détachement en expulsant les modèles narratifs « épiques » hérités et le statut d'une Histoire idéologisée.

L'acte de parole contestataire ne vise qu'en dernier lieu la transmission d'un message d'ordre didactique et moral : Daoud cherche à éveiller les consciences encore assoupies, à secouer les esprits et à réorienter une génération égarée ; si le peuple ne clôt pas à jamais l'épisode d'une guerre obsolète et des combattants d'autrefois quasi indestructibles, ce sont les nouveaux-venus à savoir les générations émergentes qui risquent de trouver leur déclin tellement elles sont englouties par leurs aïeux. C'est bien l'accès à la modernité qui est à la clé pour une population d'épopées aux horizons obtus.

A l'instar de l'intrusion du matériau historique en contexte fictionnel, d'autres segments hétérogènes traversent la masse textuelle et éclatent davantage la composante discursive. Les voix du récit entrent en contact et dialoguent avec des voix venues d'ailleurs, du hors-texte ; la parole s'affiche comme plurielle, disséminée, suivant une dynamique dialogique qui institue son hétérogénéité irréductible. Les paroles qui prolifèrent dans les récits sont le fait de discours multiples et divergents appartenant au domaine littéraire et non littéraire :

- Chaque texte enregistre l'inscription de l'oralité par le truchement d'intertextes disparates : du mythe à la chanson, du film à la presse, de la fable au conte, etc., l'œuvre insère des segments hétéroclites selon une procédure de collage qui abolit toute

linéarité, projette dans la dissémination et fragmente la trame discursive marquée par le croisement de plusieurs discours au sein d'un même champ textuel. Ceci densifie le fond de la parole devenue profuse, éclatée et plus complexe à démêler.

- Suite à l'injection de l'oralité, l'œuvre manifeste au plan formel une morphosyntaxe et une typographie presque déstructurées et déconstruites en ce sens où, l'écrit semble dirigé vers une verbalisation immédiate d'où l'émergence de cette forme d' « écriture-parole » dominée par une oralité fondamentale caractérisée par les scissions, les suspensions et les pauses intempestives qui jalonnent le trajet narratif.
- L'intertexte sacré est lui aussi d'actualité : versets coraniques, Hadiths et récits prophétiques s'infiltrent dans l'univers scripturaire orienté vers un mysticisme quoiqu'athée, révélant une distanciation plutôt qu'une adhésion. De la citation manifeste à la référence simple en passant par l'allusion, une gamme de techniques entre en acte pour promouvoir le religieux en contexte fictionnel. Chaque fragment intégré travaille la matrice textuelle dans sa pluralité constitutive, générant une polyvocité qui va à l'encontre du discours monologique et univoque conventionnel. L'intertexte oral et sacré consacre l'éclectisme de l'art littéraire désormais composite et ouvert aux disciplines variées.
- Dans un effet en miroir / en mémoire, la machine textuelle revisite des textes connus qu'elle subvertit et renverse pour les réécrire autrement. Nous songeons aux livres de Camus « *L'Etranger* », « *La Chute* » ou encore « *La Peste* », autant de textes-sources que « *Meursault, contre-enquête* » déconstruit selon une procédure de défiguration / reconfiguration qui oscille entre envoûtement et dédain. Pour réécrire « *L'Etranger* », diverses techniques transformationnelles sont déployées, tel que la citation conforme ou celle par synecdoque, le pastiche, la transformation et l'imitation hypertextuelles, le métatexte fluctuant, etc. Ainsi, l'intertexte convoqué est-il travaillé par amplification, par suppression ou par négation. La somme des fragments transposés met à mal l'homogénéité et la contiguïté de l'œuvre devenue protéiforme, autant qu'elle rend malaisée l'activité de lecture.
- L'œuvre traitée se fait l'écho de textes préexistants avec lesquels elle entretient des rapports de transgression en ce sens où, la reprise obéit à des modalités subversives.

« *Meursault, contre-enquête* » s'affiche aussi comme une robinsonnade détournée au schéma ébranlé et aux motifs réactualisés. « *L'Arabe et le vaste pays de Ô* » reprend à son compte le mythe universel de Robinson Crusoé qu'il reconfigure à nouveau donnant lieu à une version insolite et inédite. La reprise n'est conforme ni au texte-référence ni au conventionnel : empreinte d'innombrables variantes, la nouvelle version est tronquée, sa structure bouleversée et ses schémas contrecarrés. Comme si l'auteur ne projette de laisser intact aucun fait, aucun procédé, aucune norme. Il s'avoue être un « ré-écrivain », mais iconoclaste : Daoud ne fait pas du modèle choisi une autorité, mais plutôt un objet qu'il remanie, déconstruit puis reconstruit selon ses propres motifs.

- La panoplie des intertextes convoqués procède à la pulvérisation de la voix énonciative et narrative donnant naissance à une polyphonie ou une dialogie externe du fait que l'espace textuel enregistre le dialogue de discours variés littéraires et autres. Cet enchevêtrement met en branle l'unicité et l'univocité textuelles de même qu'il fracture davantage le tissu scripturaire versant désormais dans l'éclatement, à mille lieux d'une linéarité considérée non plus comme canon irrévocable.
- Nous avons constaté d'autant plus une dynamique dialogique interne au texte, fondée sur la multiplicité des foyers énonciatifs occasionnant de ce fait une ambiguïté de l'optique narrative. En tant que stratégie prisée par le roman moderne, la polyphonie fait échec au « je » comme unique instance détentrice des rênes de la narration.

Par ailleurs, dans sa réalisation textuelle, le discours frondeur de la dénonciation est teinté de trivialité, non conforme à la décence : les obscénités et les vulgarités submergent le flot discursif qui verse incontestablement dans l'érotisme scandalisant. Ceci ne va pas sans heurter le lecteur sensible offensé par un langage inconditionnellement scabreux. Le recours aux mots licencieux semblent l'issue pour le locuteur marginal frustré même exécré par les incohérences sociales qui attisent son aversion profonde. La vulgarité apparaît comme l'outil assorti pour dire son dégoût et sa répugnance vis-à-vis d'un univers troublant. La subversion dans ce cas se joint à une perversion langagière dont la visée est d'attaquer le réel sordide.

De plus, cette décadence discursive est à l'origine d'une violence textuelle qui réduit à néant l'uniformité de l'œuvre. Il faut dire que les formules inconvenantes se corrélaient au verbe percutant et brutal pour dénoncer une société en crise. La brutalité du dire se veut un acte langagier en rupture, chargé de transmettre une parole offensive, cruelle et éruptive. Pour traduire les maux du monde, le locuteur déploie des mots agressifs et corrosifs comme pour émietter encore plus le tissu textuel et mener une insurrection propulsée jusqu'à son paroxysme. L'éruption du langage érotique et celui violent, pervertit le discours en le travaillant dans la démesure.

Ensuite, l'analyse menée à mis en exergue un trait non négligeable de l'écriture chez Daoud : la polyglossie. En effet, l'univers textuel est investi par une somme de fragments linguistiques hétérogènes au français en usage. Daoud ne craint pas de puiser dans le patrimoine linguistique universel et de convoquer les mots de l'Autre. L'œuvre confectionnée s'affiche comme un univers multilinguale où s'entrecroisent une diversité de codes linguistiques : des figures de la langue maternelle, de l'Arabe classique, du parler Algérien populaire ou encore de l'anglais sont transposées telles quelles via une procédure langagière qui relève tantôt de l'emprunt, tantôt du xénisme. Ces segments «étrangers» constituent des digressions et suscitent un réseau d'interférence linguistique que certains qualifient d'« alternance codique » ou de « code switching », puisque le passage d'une langue à l'autre s'opère de manière abrupte et transgressive.

C'est alors qu'une sorte de lecture plurielle est engagée pour faire écho à l'écriture linguistiquement hybride. La juxtaposition de vocables appartenant à des systèmes langagiers distincts, donne lieu à un brassage situé au-delà de toute unicité linguistique. Un syncrétisme qui est loin de se conformer aux conventions parce qu'il se fonde sur la disparité et laisse place à la dispersion.

Une fois la composante narrative et discursive décortiquées, notre attention s'est tournée vers la problématique de la réception d'une œuvre « hors piste » aussi hybride et rebelle à tout conformisme. L'activité de lecture / décodage se veut ambiguë et complexe face à une telle écriture de l'écart. C'est un lecteur « Modèle », expérimenté et alerte que convoque ce type de production. Il va de soi que les mécanismes internes déstructurés de l'œuvre le déroutent et le désorientent dans sa quête du sens, nonobstant, il doit savoir les transcender pour élucider le discours latent afin de saisir le message qui se dissimule à l'arrière plan de la subversion scripturaire.

Bien que ses repères de lecture soient mis à mal, le récepteur doit toutefois produire une série d'efforts dans une optique de « lecture-coopération » s'il veut véritablement actualiser le produit littéraire et révéler ses « non- dits ». Il lui faut faire appel à son savoir encyclopédique et ses compétences intellectuelles pour résoudre les ambiguïtés textuelles. Aussi, doit-il se façonner de nouvelles clés de lecture et de déchiffrement en adéquation avec l'aspect éclectique et fractionné de l'objet poétique.

Il est nécessaire de souligner que l'auteur noue de fortes relations de connivence avec son destinataire à tel point qu'il l'assoit au cœur de son œuvre. En effet, le lecteur n'est plus perçu comme simple témoin, confident ou complice des faits, il est convié plutôt à une appropriation maximale de l'acte énonciatif dans la mesure où il est consacré non plus comme récepteur mais bien comme « agent de l'action » actif, dynamique et coopératif. C'est ainsi qu'il s'érige comme « personnage » d'une dynamique diégétique en intégrant au plus haut degré l'univers fictionnel construit. Notons qu'il s'agit là d'un trait indéniable de l'écriture moderne qui a replacé le destinataire au devant de la scène littéraire en affirmant son rôle actantiel et sa part de contribution à la « machine paresseuse » que représente le texte.

Du point de vue de la vraisemblance de l'histoire, le lecteur semble davantage frustré et déconcerté par une fiction qui ne verse plus dans le « vérisme » et clame haut et fort sa dimension factice et imaginaire, comme si le « réalisme » si prôné par la tradition, n'incarnait plus dorénavant un enjeu digne d'intérêt.

L'œuvre procède effectivement à la démystification du mythe de la vraisemblance au moyen de nombreuses techniques qui brisent l'axe référentiel en mettant en péril l'illusion réaliste : le système spatial opaque et non- référentiel, la configuration fragmentaire et anachronique du temps, la stratégie non rationnelle d'écriture du personnage de la marge, la redondance, le délire et la désinvolture, la signifiante tourbillonnaire sans omettre le jeu métatextuel de remise en question du sens du vraisemblable. Autant de procédés de disjonction qui se conjuguent pour créer une narration enjouée où le faux l'emporte sur le vrai, l'in- croyable sur le croyable.

Au surplus, cette écriture de l'in- tranquillité joue sur la désillusion du récepteur dont elle attise la défiance. En révoquant l'illusoire, Daoud se pose indubitablement comme écrivain de la modernité, qui ne craint pas de divulguer cette imposture qu'est la littérature.

Du reste, d'autres modes opératoires sont à l'œuvre dans cette poétique de l'excès, notamment l'humour et l'ironie, des clins d'œil adressés au récepteur. Ces deux modalités discursives

investissent pleinement l'espace textuel où elles s'articulent sur des décalages langagiers extrêmes et saisissants. Le comique et la raillerie fonctionnent comme deux comportements énonciatifs élaborés sur le mode de l'écart, pris en charge par les personnages désapprobateurs et marginaux contre la situation effroyable de leur société. C'est pourquoi le contre-discours s'imprègne d'une tonalité sarcastique, polémique et hilarante, mêlant dérision et satire.

Ces deux armes de dénonciation que symbolisent l'humour et l'ironie, représentent deux procédures de controverse qui déstabilisent non seulement les normes, mais s'attaquent également au processus conventionnel de configuration linguistique et discursive qu'elle adopte pour aussitôt le renverser. Ainsi, faudrait-il signaler au passage que ces pratiques subversives portent préjudice au format linéaire du récit, à la transparence du dire qu'elle perturbe et surcharge gravement.

Par la suite, la déconstruction analytique de l'objet esthétique étant accomplie, il nous fallait percer les motifs et les enjeux d'une écriture en rupture dans ses rapports à la littérature, au monde et à l'homme. Nous nous sommes donc attelé à inscrire l'auteur et son œuvre dans son champ littéraire, puis socio- culturel et historique de naissance et d'évolution qui le contextualise et offre quelques éclairages susceptibles d'en divulguer les bas-fonds.

S'il est vrai que Daoud opte pour la rupture et la démesure comme idées-forces d'une esthétique en turbulence, ce n'est pas seulement pour renouveler les acquis poétiques ou innover en matière de création fictionnelle. Son mode d'écriture révolutionnaire semble étroitement lié un contexte social, politique, civilisationnel et idéologique lui aussi peu normatif. Son entrée par effraction dans le monde littéraire algérien bien canonisé, se traduit comme un acte fortement significatif et illocutoire ; si la subversion est d'actualité, une réflexion est au rendez-vous. Voici ce que déclare l'auteur interrogé sur son œuvre :

« Je voulais écrire le regard d'un Algérien sur sa condition humaine, sa présence au monde. J'interroge le siècle, le monde, la mort. »¹

Une littérature qui excède les règles, bascule dans ses dérèglements, cultive les disjonctions et prône l'objection, est à démêler à la lumière de son espace premier de surgissement.

Le texte littéraire algérien de graphie française poursuit son aventure entamée il y a plus d'un demi-siècle, marquée par l'abolition du code narratif européen hérité et la quête de nouvelles modalités esthétiques et stratégies d'expression inédites à dessein de vivre son propre

¹ Daoud, K., interview réalisée par l'émission « *On n'est pas couché* », France 2, 13 décembre 2014.

bouleversement scripturaire. Pour ce faire, les écrivains qui viennent à la scène littéraire des années 50-60, réfléchissent à la situation d'une société nouvellement émancipée car décolonisée en phase avec les problématiques de reconstitution et de remaniement dans un monde moderne en transformation. Ces écrivains veulent faire du passé et des pré-requis table rase afin de se frayer une voie dans l'innovation non seulement esthétique, idéologique, social, historique et autres. Comme l'affirme Wadi Bouzar : « *Une œuvre de transgression se rattachera à une littérature d'innovation.* »¹

Le patrimoine culturel maghrébin ancestral leur est une source intarissable qui alimente leurs fictions en les imprégnant du sceau impérissable de la maghrébinité. L'écriture est alors en questionnement, en mutation ou en chantier ; chaque récit brandit la transgression et la contestation comme armes de pointe à même d'appréhender le réel en mouvement. Leur approche consiste à démanteler catégoriquement le signe, détruire le signifiant et le signifié légués pour rebâtir sur de nouveaux territoires :

*« Les effets de déconstruction formelle et d'affranchissement narratologique, que multiplient des récits portés par une écriture à très grande vitesse, à très forte rythmique, marquent une volonté similaire : fuir les états constitués, faire bouger les contours admis et les profils fixes, répercuter organiquement les mutations du contemporain, en élaborer ainsi un sens adapté. Cette déconstruction se manifeste par un éclatement des catégories du récit, une dispersion diégétique, une dissolution des référents stables. »*²

Cette génération d'auteurs post 62 a vu naître Boudjedra, les meneurs de la revue Souffles comme précurseurs d'un « Nouveau-Roman Maghrébin », d'une écriture en pleine reconstruction. Leurs productions mènent un combat acharné contre les formes périmées de l'écriture, pour privilégier l'ouverture, le métissage, la discontinuité et le déséquilibre avec à la clé, la modernité tant escomptée.

Les écrivains des années 80 suivent le pas, cultivent la rupture et vénèrent eux aussi les valeurs d'émancipation et de progrès. L'Histoire sociale et littéraire se met alors en marche dans une ère moderne en effervescence. Des années 90 jusqu'à nos jours, la « tradition » anti-conformiste est perpétrée et les nouveaux-venus ne lésinent pas en matière de créativité et de création. La pensée littéraire est métamorphosée et les valeurs révolutionnées.

¹ Bouzar, Wadi, « *Lectures Maghrébines* », OPU, 1984, p. 15.

² Blanckeman, Bruno, « *Les récits indécidables* », op cit. p. 211.

De Salim Bachi à Hamid Grine, d'Assia Djebar à Tahar Djaout, AEK. Djemaï ou encore Y. Khadra et tant d'autres, ont redonné à la littérature « un nouveau souffle » en opérant des choix esthétiques, en recherchant des structures inédites et de nouvelles formes de signifiante. Leur souci est de produire une littérature qui réfléchit le monde, qui porte le poids du réel, et qui reflète les problématiques présentes du temps en cours d'exécution. C'est ainsi qu'apparaît ce que certains qualifient de « Nouveau Roman Algérien »¹ qui s'enracine dans le socle culturel imaginaire maghrébin et la parole collective tout en embrassant des mouvements de décloisonnement, de multiculturalité et de brassage des cultures, des procédés et des hommes. C'est l'éclosion de la Modernité au Maghreb.

A l'ère de la mondialisation accélérée marquée par l'avènement du numérique et des technologies, aussi des mass-média, la circularité et les échanges entre les hommes s'épanouissent de plus belle dans un monde réduit à l'image d'un simple village. Dans ce contexte particulier, l'acte d'écriture change, prospère et se réinvente en puisant son essence dans le croisement des peuples, le mariage des cultures et le partage des techniques et des usages poétiques. Plus aucune muraille n'est maintenue pour faire la part belle à l'hybridité, à l'altérité, au fragment, au divers.

Cette vision transcendante de la pensée humaine a suscité quelques problématiques en ce sens où, l'écriture se remet en question, s'interroge sur son statut, son rôle, ses mécanismes et ses possibles artistiques et esthétiques. Elle entre alors de ce fait dans l'ère du soupçon et place au cœur du débat la question de la valeur littéraire du texte, son inscription dans cette sphère dite du « tout-monde »² ou de « littérature-monde » dans sa diversité fondamentale.

Dans cette optique, les écrivains algériens contemporains promènent une sorte d'écriture de l'errance qui se cherche encore par l'exploitation des diverses ressources narratives, par le contact transculturel, par l'interrogation de ses propres fonctionnalités. Elle cherche par là même à refléter une Histoire littéraire du roman algérien en voie de développement dans un pays confronté à la nécessité de la modernisation dont les premières pierres ont été posées il y a déjà plus de 50 ans, c'est-à-dire en période postcoloniale.

Le projet scripturaire de Daoud s'inscrit dans cette perspective que nous venons de tracer, à savoir la construction de la Modernité au Maghreb littéraire. Pour l'auteur débarqué récemment sur la scène littéraire algérienne, l'acte d'écrire ne peut se dissocier de celui de violer ou

¹ Tebbani, Lynda-Nawel. « *Nouveau roman algérien et l'écriture du chaos* », Paris 4, sous la direction de Beïda Chikhi, 2008, Mémoire universitaire – Master de lettres.

² Glissant, Edouard. « *Traité du Tout-Monde* », (*Poétique IV*), Paris : Gallimard, 1997.

violenter les codes et les usages normatifs. Il fait rimer l'écriture avec rupture même avec démesure. Il rejoint alors cette kyrielle d'écrivains dits modernes, toutefois, son engagement fait le constat décevant d'une situation saillante : la Modernité n'est pas encore acquise. Celle-ci peine à voir le jour. Pour quels motifs ?

L'écriture chez Daoud est motivé par un réel projet qui transcende les simples préoccupations fictionnelles ou esthétiques pour défendre les valeurs fondamentales de l'humain : l'autonomie, le progrès, la liberté, la paix... Le projet esthétique se veut être alors un projet de société. Lors d'une conférence, l'auteur s'explique comme suit sur son rapport à la littérature, à l'acte d'écrire et ses motivations :

« Je ne suis pas dans un effet de mode, mais dans la nécessité de l'écriture. La frustration est à l'origine de l'écriture. »¹

Sa production épouse les conjonctures historiques qui l'ont impulsée et s'enracine dans l'aire sociale qui l'a vue naître. A dessein de traduire le réel d'un univers irrationnel, l'auteur façonne une écriture déjantée qui déconstruit la trame textuelle à tel point qu'elle devient inextricable. K. Daoud dit non sans une certaine amertume, la complexité pour la société algérienne d'accéder à la Modernité. Sa production est tel le miroir qu'il traîne le long de son champ sociétal d'émergence. S'il creuse son verbe dans la césure et l'excès, c'est en partie pour dénoncer un état des lieux frustrant car stagnant :

Depuis 1962, le pays tente de s'activer et de se reconstruire, mais en vain. Tous les efforts finissent en piètres échecs. La société dépeinte est en crise même après s'être affranchie de l'emprise coloniale, comme si sa révolution avait sonné l'heure de son déclin au lieu de sa régénérescence. C'est pourquoi, la parole se fait dans l'affrontement et l'agressivité, un passage obligé pour secouer les âmes perdus.

Le passé postcolonial et colonial sont condamnés virulemment : après avoir mené une révolte sanglante et s'être délivré des mains de l'ennemi colon, le peuple n'a plus jamais écrit d'autres histoires hormis celle d'une guerre révolue comme si le temps s'est figé sur cette première balle de novembre. L'indépendance a laissé place au laisser-aller, à l'inertie et au désenchantement cruel. La mémoire collective, les anciens héros et l'Histoire de la guerre sont devenus des cultes absolus qui ont enclavé le peuple dans un passé interminable, le détournant du présent dont la réédification demeure encore en suspend. Dès lors, les générations qui émergent s'empêchent

¹ Daoud, K., conférence organisée par le CCF, le 01 mars 2012.

toutes dans la mal vie et la détresse du fait que leurs ancêtres guerriers ne veulent point déposer leurs armes, ni leurs os dans un présent qui ne leur appartient plus.

Selon Daoud, si l'algérien désire véritablement se remettre sur pieds, il lui faut sortir de cette impasse historique où il est piégé depuis des décennies. De même, les héros d'hier, fantômes immortels, sont contraints de laisser place aux héros d'aujourd'hui, à la relève. L'épisode d'une révolution achevée doit définitivement se clore afin de pouvoir écrire de nouvelles histoires et de vivre d'autres bouleversements.

Néanmoins, l'Histoire et la mémoire ne sont pas les seuls à incriminer dans ce procès de la Modernité, le corps social en déliquescence est aussi à placer sur le banc des accusés : les idéologies imposées et les dogmes préconstruits comparaissent et s'affichent fautifs des maux actuels. De plus, l'œuvre donne à voir, dans chaque récit, un être dévoyé, débauché tentant inexorablement de rétablir l'équilibre déchu dans son monde. Cet anti- sujet est à l'image de l'algérien d'aujourd'hui affecté par les turbulences et les déboires de sa société, lesquels portent atteinte à sa condition humaine désarticulée.

Tel que le brosse la fiction, l'individu est orphelin de sens et il le cherche partout. Son identité est comme désagrégée : il est en conflit avec soi, ne sachant plus quel sens accorder à son existence. Le chaos gravitant autour de lui menace d'asphyxier son Moi intime. S'il veut se relever, il est nécessaire qu'il opère une mutation ontologique radicale fondée sur le déracinement idéologique, philosophique, existentiel et historique.

Ainsi, Daoud prône-t-il les valeurs fondamentales de l'homme, il est en quête d'autonomie profonde et de délivrance, les clés de voûte vers l'accès à un monde meilleur. L'auteur exhorte au culte de l'humain au lieu du culte de l'Histoire. C'est ce qu'entend traduire Daoud en choisissant la subversion comme « personnage central » de l'écriture : l'esthétique démesurée et réfractaire vise à dénoncer l'incapacité de sa société à se moderniser, à reprendre les rênes de son présent afin de sortir du chaos dans lequel elle s'est elle-même engouffrée. C'est en ces termes que l'auteur évoque le passé largement dépassé et le présent à priori « libéré », mais non encore assumé :

« Je ne voudrais pas que le présent algérien rapporte tout à la colonisation. Non. On est responsable de notre présent, maintenant. On est responsable de qu'on est devenu. »

colonisation est importante, c'est un crime qui a été commis, mais ce qu'on a fait aujourd'hui de ce pays là, on doit l'assumer. »¹

La modernité est cruciale pour ce peuple qui n'a pas encore réglé sa montre sur celle du monde en mouvement. Seule la rupture radicale de toute préoccupation morale, sociale, politique ou religieuse, lui permettra de se découvrir de nouveaux horizons et de se créer une vie meilleure. Une césure esthétique catégorique qu'accomplit déjà Daoud au plan de son écriture, et qu'il entend corrélérer à une césure d'ordre social et collectif. C'est comme si l'auteur voulait défendre un idéal de plénitude humaine, à la recherche d'une essence de l'être. Il faudrait que l'homme se réconcilie avec soi, avec l'Autre, avec sa propre Histoire s'il veut véritablement aller de l'avant.

Daoud s'interroge, en outre, sur ce que l'algérien ou l'arabe actuel est amené à advenir face à l'exception de sa condition. Le combat que mène l'être dans chaque récit, est entrepris pour lui permettre de cerner ce qu'il va advenir au futur et non ce qu'il est déjà. L'Algérie qu'il dépeint, est vue comme un piège pour humains qui n'y trouvent aucune échappatoire : ils sont assaillis par la mémoire de la guerre d'un côté, et les carences sociales de l'autre côté. Dans ce contexte, seule l'écriture permet une ouverture et une restauration. Le livre est le moyen de se révolter contre les maux du réel et les mots donnent le pouvoir de se soustraire de leur étreinte. C'est ainsi que l'écriture se met au service du monde et l'homme. Maurice Blanchot déclare à cet égard :

« On écrit pour sauver l'écriture, pour sauver sa vie par l'écriture, pour sauver son petit moi ou pour sauver son grand moi en lui donnant de l'air. »²

Daoud défend ce point de vue et consacre la langue d'expression choisie à savoir le français comme un outil de subversion susceptible de permettre à l'écriture et a fortiori à la société de se rétablir :

« Pour moi, la langue française était le périmètre de la transgression, c'est là que j'ai développé mon imaginaire (...). La transgression pour avancer. Et puis c'est aussi par réaction au triomphalisme et à l'unanimisme. Nous étions le peuple le plus glorieux qui a mené la plus grande guerre de décolonisation. Par réaction je voulais du désenchantement. Je voulais ramener les choses à leurs justes proportions. Je voulais

¹ Daoud, K., interview réalisée par l'émission « *On n'est pas couché* », France 2, le 13 décembre 2014.

² Blanchot, M., « *Le Livre à venir* », 1959, Gallimard, p. 256.

détruire, démonter la mythologie ambiante, enseignée à l'école et transmise un peu partout. »¹

Ce qui ressort aussi de l'analyse, c'est que l'écriture adopte une forme de « réalisme », quoique controversé en ce sens où, le récit donne à voir les dysfonctionnements sociaux dans un réel dépouillé de sens. Plus de mimésis conformiste mais plutôt contestation violente d'un ordre social aux prises avec ses failles. C'est en cela que K. Daoud s'élève dans la sphère littéraire comme une voix lucide d'où émane une parole frondeuse qui crie à la prise de conscience à l'égard des préoccupations actuelles liées aux enjeux ontologiques, sociaux, historiques, métaphysiques, etc.

Observatoire du monde et laboratoire esthétique, une écriture en crise semble inséparable d'une société en crise, d'une histoire en crise et de sujets en crise. Ce qui suggère que l'espace littéraire se transforme aussitôt en lieu de résistance par son travail de questionnement et d'affrontement. Daoud se pose comme l'écrivain d'une Modernité encore en chantier dont l'édification est du ressort de l'homme, du peuple et de la société. Il use de la transgression pour « avancer », dit-il.

Par ailleurs, forger une identité textuelle via le prisme de la transgression, s'élabore dans le rejet du « déjà-crée » et des modèles obsolètes pour favoriser l'inventivité et la prospection de nouveaux modes opératoires. Aussi, l'imaginaire littéraire est-il influencé par les cultures émergentes du monde entier et baigne dans un contexte multiculturel et civilisationnel où des peuples distincts sont amenés à dialoguer et s'enrichir mutuellement grâce à l'avènement des télécommunications ou encore de la technologie du numérique à l'ère de la mondialisation.

Ainsi, dans cette période de connexité et de correspondance, les divers champs littéraires entrent-ils en contact dans un brassage des discours, des pensées, des appareils et styles d'écriture, ce qui donne lieu à l'hybridité, au composite et à l'hétérogénéité. C'est en ce sens que Daoud façonne une esthétique moderniste qui laisse transparaître une inclinaison progressive vers la pensée littéraire postmoderne. En effet, la majorité des dispositifs poétiques postmodernes charpentent l'ossature textuelle travaillée dans la discontinuité, le métissage et l'éclectisme eu égard au croisement des genres, des langues, des voix et des codes, à la mise en reflet critique de l'histoire, à la juxtaposition fortuite de fragments épars, au démantèlement spatio-temporel et

¹ Daoud, K., entretien réalisé par Hafid Adnani, « *Nouvelles écritures - nouvelles lectures - nouveaux horizons* », le 28/11/2014.

réaliste, à l'implosion sémantique entre autres ; en somme, une gamme de pratiques scripturaires qui dénotent un échange constant avec d'autres modèles d'expression étrangers et universels.

En adhérant au patrimoine culturel mondial, Daoud fait à la fois dans la diversité et la singularité, son œuvre s'ouvre aux aires civilisationnelles mondiales dont elle s'enrichit fructueusement. Elle pose sa pierre de contribution à cet édifice immense et vaste que représente la « littérature-Monde », devenue un trait d'union entre les champs littéraires planétaires, un espace qui ne souffre plus la prééminence des particularismes ou l'hégémonie binaire, un espace où les frontières les plus solides semblent effondrées pour promouvoir une littérature du décloisonnement, de la différence et du dialogue.

Avec Daoud, l'art littéraire prend un tournant vertigineux en ce début du 21^{ème} siècle : la crise formelle corrélée à l'insurrection sociale, signe son label foncièrement moderne ; la mouvance et la circularité des techniques déployées l'inclinent vers une orientation postmoderne. Cette double affirmation a le mérite de singulariser l'esthétique prisée dite de l'extrême contemporain, laquelle rejoint un réseau de pratiques et de conceptions littéraires en recrudescence :

« La fiction réside dans ce renouvellement des formes d'écriture. (...) La fiction ne relève pas seulement de l'imagination, mais aussi et surtout de l'abandon des formes éculées pour défricher de nouveaux territoires sémantiques par des formes inédites de graphies. (...) Les jeunes romanciers Algériens des années 2000...creusent leur verbe dans les charniers, recherchent un mode d'écriture qui se joue dans la censure,... ils se reconnaissent tous dans l'Actualité littéraire comme des tentatives de "rupture" par rapport aux formes d'écriture de leurs aînés. »¹

K. Daoud rejoint donc cette mouvance de penseurs et écrivains des années 2000, déterminés à réaliser un bond dans l'univers littéraire algérien et engagés dans les soubresauts et les mouvements de l'Histoire. Ces nouveaux-venus entendent témoigner de l'actualité en mutation, du siècle présent, du quotidien des peuples et de la réalité vécue. Il nous paraît intéressant de regarder de plus près ces autres tentatives esthétiques et ces productions contemporaines ancrées dans l'espace social et historique de l'Algérie actuelle :

Quels mécanismes et outils narratifs affichent ces écrits littéraires récents ? Quel(s) signifiant(s) pour quel(s) signifié(s) ? Quelles formes narratives et discursives prend la fiction dans ses

¹ Mokhtari, Rachid, « *Le Nouveau souffle du roman Algérien* », *Essai sur la littérature des années 2000*, Chihab édition, 2006, p. 20-34-188.

configurations multiples ? Quelles voies empruntent le texte littéraire algérien dans cette « tradition du nouveau » ?

Autant de questions qui requièrent une fouille approfondie de ce champ de la Modernité en agitation face à cette montée en nombre et en puissance d'auteurs aux projets diversifiés et démultipliés, signe d'une vie littéraire en ébullition et d'un avenir prospère pour l'art d'écriture. Comment ces écrivains nouvellement débarqués font-ils face aux impératifs de la construction moderniste au plan esthétique, socio- culturel et historique ?

Bibliographie :

1. Corpus d'étude :

- DAOUD, Kamel, « *La Fable du nain* », Oran : Editions Dar El Gharb, 2003. 126 p.
- DAOUD, K., « *La Préface du nègre* », Alger : Barzakh, 2008, 151 p. Recueil composé de ces quatre nouvelles :
 - « *L'Ami d'Athènes* », « *Gibrîl au Kérosène* », « *La Préface du nègre* » et « *L'Arabe et le vaste pays de Ô* ».
- DAOUD, K., « *Meursault, contre-enquête* », Alger : Editions Barzakh, 2013, 191p.

2. Ouvrages généraux et théories sur la littérature :

- BAKHTINE, Mikhaïl, « *Esthétique et théorie du roman* », Gallimard, coll. Tel, 1978.
- BARTH, John, « *La Littérature du renouvellement de la fiction postmoderniste* », *Poétique* 48, 1981.
- BARTHES, Roland, « *Mythologies* », Paris : Seuil, Coll. « Points », 1956.
- BARTHES, Roland, « *S / Z Essais* », Paris : Seuil, 1970.
- BARTHES, R., « *Le Degré zéro de l'écriture* », Paris : Seuil, collection « Points », 1972
- BARTHES, R., « *Le Plaisir du texte* », Paris : Seuil, Collection « Points », 1973.
- BARTHES, R., « *De L'œuvre au texte* », O. C. II, 1966-1973, Seuil, 1994.
- BARTHES, R., « *Roland Barthes par Roland Barthes* », Seuil, 1975 / 1995.
- BLANCHOT, Maurice, « *Où va la littérature* », in « *Le Livre à venir* » ; Gallimard, 1959.
- BLANCKEMAN, Bruno, « *Les Fictions singulières : Etude sur le roman français contemporain* », Paris : Prétexte Editeur, Coll. « Critique », Octobre 2002.
- BLANCKEMAN, B., « *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard* », Presses Universitaires du Septentrion, 2008.
- BLANCKEMAN, Bruno (dir), MURA-BRUNEL, Aline, DAMBRE, Marc, « *Le roman français au tournant du XXIème siècle* », Presses Sorbonne nouvelle, 2004.
- BOISVERT, Yves, « *Le Postmodernisme* », Québec : Boréal Express, 1995.
- BOUMEDINI, Belkacem, « *L'alternance codique dans les messages publicitaires en Algérie. Le cas des opérateurs téléphoniques.* », Synergies Algérie, 2009, n°6, « *La*

- Littéracie en contexte plurilingue* » coordonné par Latifa Kadi et Christine Barré-De Miniac.
- BOURDIEU, Pierre, « *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* », Paris : Le Seuil, 1992.
 - BOURQUE, Dominique, « *Ecrire l'inter-dit* », l'Harmattan, 2006.
 - CAILLOIS, Roger, « *Au cœur du fantastique* », Paris : Gallimard, 1965.
 - CANVAT, K., VANDENDORPE, Ch., « *La Fable comme genre* », *Essai de construction sémiotique*, In « *Pratiques* », n° 91, 1996.
 - CHAILLOU, Michel, « *L'extrême contemporain, journal d'une idée* », in *Po&sie*, n° 41, *L'extrême contemporain*, Paris : Éditions Belin, 1987.
 - CHARTIER, Pierre, « *Introduction aux grandes théories du roman* », éd. Dunod, Décembre, 1998.
 - CHELBOURG, Christian « *L'Imaginaire littéraire des archétypes à la poétique du sujet.* », Nathan, 2002.
 - COMBE, Dominique, « *Modernité et refus des genres* », Université Paris III.
 - DAMBRE, Marc, GOSELIN-NOAT, Monique, « *L'éclatement des genres au XX^{ème} siècle* », *Société d'Etude de la Littérature Française du XX^{ème} siècle*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.
 - DELACROIX, Christian et al. (dir.), « *Historiographies. Concepts et débats* », vol. II, Paris : Gallimard, (coll. *Folio histoire*), 2010.
 - DOUBROUVSKY, Serge, LECARME, J., et LEJEUNE, P., « *Autofictions et Cie* », n° 6 de la *Revue RITM*, Université Paris X-Nanterre, 1993.
 - DOUBROUVSKY, S., « *Autobiographie / Vérité / Psychanalyse* », Paris : Grasset, 1993.
 - DOUBROUVSKY, S., « *L'Après-vivre* », Paris : Grasset, 1994.
 - DUBOIS, Jean-Marie, « *La Rédaction scientifique* » *Mémoires et thèses : forme régulière et par articles*, *Les cahiers du [SIST]*, Editions ESTEM, 2005.
 - DUCULOT, F, « *Narratologie* » in « *Introduction aux Etudes littéraires, méthode du texte* » 1987.
 - ECO, Umberto, « *Les Limites de l'interprétation* », Essai, Grasset, 1995.
 - EVRARD, Franck, « *La Nouvelle* », Paris : Seuil, 1997.

- FOREST, Philippe, « *Le Roman, le Je* », Nantes : Pleins Feux, 2001.
- GENET, Jean « *Une écriture des perversions* », Gallimard, Collection *Monographique Rodopi en littérature française contemporaine*, 2011.
- GENETTE, Gérard, « *Vraisemblance et motivation* », in : *Communications 11. Recherches sémiologiques sur le vraisemblable*. 1968.
- GLISSANT, Edouard, « *Traité du Tout-Monde* », (*Poétique IV*) Paris: Gallimard, 1997.
- GONTARD, Marc, « *Le Postmodernisme en France : Définition, critères, périodisation* », in *Le Temps des Lettres*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « *Interférences* », 2001.
- GONTARD, M., « *Ecrire la crise- L'esthétique postmoderne* », Presses Universitaires de Rennes, coll. "*Interférences*", 2013
- GREIMAS, A. J., « *Du Sens* », Paris : Seuil, 1970.
- GUMPERZ, John, « *Sociolinguistique interactionnelle* », Université de la Réunion, l'Harmattan, 1989.
- HARTOG, François, « *Régimes d'historicité* », « *Présentisme et expériences du temps* », Paris : Seuil, Collection « *Points Histoire* », 2012.
- JAUSS, Hans Robert, « *Pour une esthétique de la réception* », Paris : Gallimard, 1978.
- JOUVE, Vincent, « *La Littérature selon Roland Barthes* », éditions De Minuit, 1986.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., « *Problèmes de l'ironie* », in *Linguistique et Sémiologie n°2*, Presses Universitaires de Lyon, 1978.
- KRISTEVA, Julia, « *Séméiotiké : recherches pour une sémanalyse*», Seuil, 1969.
- LACAN, J, « *Compte rendu d'enseignements* », 1984. *Enseignements, 1964-1968*.
- LECLAIR, Bertrand, « *Théorie de la déroute* », Editions Verticales, 2000.
- MALLARME, Stéphane, « *La Renaissance artistique et littéraire* », GF Flammarion, 1874.
- MALRIEU, J., « *Le Fantastique* », Paris : éd. Hachette, 1992.
- MAYER, Hans, « *Les Marginaux* », Paris : Albin Michel, 1994.
- NANCY, Jean Luc, « *Le Sens du monde* », Editions Galilée, 1993.

- OMMUNDSEN, Wenche, « *Métafictions* », Melbourne: Melbourne University, Press. Interpretations, 1993.
- PERLOFF, Marjorie, « *Postmodern Genres* », University of Oklahoma Press, 1988.
- ROBBE- GRILLET, Alain, « *Pour un nouveau roman* », Essai, Paris : Les Editions de Minuit, Collection « *Critique* », 1961.
- SARRAUTE, N. « *L'ère du soupçon* », Paris : Gallimard, 1956.
- SARTRE, Jean Paul, « *Qu'est-ce que la littérature ?* », Paris : Seuil, 1974.
- SCHNEIDER, Michel, « *Voleurs de mots* », Paris : Gallimard, 1985.
- SOLLERS, Philippe, « *L'écriture et l'expérience des limites* », Paris : Gallimard, 1971.
- SUSINI-ANASTAPOULOS, F, « *L'écriture Fragmentaire* », Paris : Ed. PUF Ecriture, 1997
- STOLZ, Claire, « *Atelier de théorie littéraire : La notion de polyphonie* », 2000.
- TYRAS, Georges, “*Postmodernité et écriture narrative dans l’Espagne contemporaine*”, Grenoble: Cerhius, 1996, “*The Postmodern History Reader*”, edited by Kheith Jenkins, London and New York: Routledge, 1997.
- TODOROV, Tzvetan, « *Introduction à la littérature fantastique* », Paris : Seuil, Collection « *Points* », 1970.
- TODOROV, Tzvetan, « *Mikhaïl Bakhtine et le principe dialogique* », Paris : Seuil, 1981.
- Tritter, T., « *Le Fantastique* », éd. Ellipses, coll. *Thèmes et Etudes*, 2001.
- VERMES, Geneviève, BOUTET, Josianne, « *France, pays multilingue* », *Tome II, « Pratiques des langues en France* », Paris : L’Harmattan, 1987.
- VILAIN, Philippe, « *L’Autofiction en théorie* », suivi de deux Entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune ; Les Editions de La Transparence ; Essais d’esthétique ; Collection « *Cf.* », Septembre 2009.
- WEISGERBER, Jean, « *Le Réalisme magique : Roman-Peinture-Cinéma* », *Cahiers des Avant-gardes, Le Centre d’Etude des Avant-gardes Littéraires de l’Université de Bruxelles*, Editions l’Age d’Homme, 1987.

3. Etudes sur le texte littéraire maghrébin de graphie française :

- ALLEMAN, Beda, « *De l'ironie en tant que principe littéraire* », in « *Poétique* » n°36, novembre 1978.
- BASFAO, Kacem, « *Production et réception du roman : L'image dans le roman* », in *Approche scientifique du texte maghrébin*, coll. Editions Toubkal, 1989.
- BELINGA, Eno S., « *Comprendre la littérature orale Africaine* », édité dans « *Les Classiques Africains* », Editeur Saint-Paul-Classiques Africains, collection « *Comprendre* », Janvier 2001.
- BENDHIF-SYLLAS, Myriam, « *Humour et littérature* », *acta fabula*, vol. 12, n°5, Notes de lecture.
- BENDJELID, Faouzia, DAOUD, Mohamed, « *Le Maghreb des années 1990 à nos jours : Emergence d'un nouvel imaginaire et de nouvelles écritures.* », Oran : Editions CRASC, 2010.
- BONN, Charles, « *Le Roman Algérien de langue française* », Presses de l'Université de Montréal, Paris : Editions l'Harmattan, 1985.
- BONN, Charles, « *La Littérature Algérienne de langue française* », Scherbrooke : Ed. Naaman, 1973.
- BONN, Charles (dir.), REDOUANE, Najib, BENAYOUN- SZMIDT, Yvette, « *Algérie : Nouvelles écritures* », *Revue des Etudes Littéraires Maghrébines* n°15, Paris : Harmattan, 2001.
- BOUGHEBINA, RIAG, Fouzia, « *Lecture et réception du texte maghrébin de langue française* », in « *Revue Académique des Etudes Sociales et Humaines* », Mars 2010.
- BOUZAR, Wadi, « *Lectures Maghrébines* », OPU, 1984.
- CALAME- Griaule, Geneviève, « *Littérature Orale* », in « *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie* », Pierre Bonte et Michel Izard, Paris : P.U.F, 1991.
- CHIKHI, Beida, « *Maghreb en textes, Ecriture, Histoire, Savoirs et symboliques* », L'Harmattan, 1996.
- COULIBALY, Adama, AMANGOUA ATCHA, Philippe, TRO DEHO, Roger, « *Postmodernisme dans le roman Africain : formes, enjeux et perspectives* », Paris : L'Harmattan, 2011.

- DEJEUX, Jean, « *Bibliographie méthodique et critique de la littérature Algérienne de langue française* », 1945-1977, Alger : SNED, 1979.
- GAFÄÏTI, Hafid, GOUZIERES, Armelle, « *Femmes et écriture de la transgression* », Paris : L'Harmattan, 2005.
- GHELLAL, Abdelkader, « *Écriture et Oralité* », Khadra, Yasmina (Préface), Oran : Dar El Gharb, 2006.
- GONTARD, Marc, « *Modernité-Postmodernité dans le roman marocain de langue française* », Paris-Rabat : Harmattan, SMER, 1981.
- GONTARD, Marc, « *La Violence du texte* », la littérature marocaine d'expression française, éd. L'Harmattan, 1981.
- GONTARD, Marc, « *Nedjma de Kateb Yacine, essai sur la structure formelle du roman* », Paris : L'Harmattan, 1985.
- KHATIBI, A, « *Le Roman maghrébin* », Paris : éd. François Maspero, 1968.
- LAÂBI, Abdellatif, *Souffles N°1, prologue*, 1^{er} trimestre 1966.
- LACHERAF, Mustapha, « *Ecrits Didactiques sur la culture, l'Histoire et la société* », Alger : Entreprise Algérienne de presse, 1988.
- LIAUZU, Claude, « *Entre histoire nostalgique de la colonisation et posture anticolonialiste : quelle critique historique de la colonisation ?* », dans ABECASSIS Frédéric et al. (dirs.) « *La France et l'Algérie : leçons d'histoires* », Lyon : INRP, 2007.
- MILIANI, Hadj, « *Ecrire, raconter l'Histoire : un questionnement complexe* », dans *Résolang, Hors série « Dire, écrire, représenter, lire l'Histoire* », Novembre 2012, RUO, Algérie.
- MOKHTARI, Rachid, « *Le Nouveau souffle du roman Algérien : essai sur la littérature des années 2000* », Alger : Chihab éditions. 2006.
- PARE, Joseph, « *Écriture et discours dans le roman africain francophone postcolonial* », Ouagadougou : Editions Kraal, 1997.
- SALHA, H., « *Cohésion et éclatement de la personnalité maghrébine* », Publications de la Faculté des Lettres de la Manouba, 1990, volume V, série *Lettres*.
- SULEIMAN, S.R., « *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive* », P.U.F, écriture, Paris, 1983.

- YELLES, C. M., « *Tradition orale et littérature nationale, contribution à un débat critique, colloque national sur la littérature et la poésie algériennes* », OPU, 1982.
- ZUMTHOR, P., « *Introduction à la poésie orale* », Paris : Seuil, 1983.

4. Ouvrages critiques d'analyse :

- ACHOUR, Christiane ; REZZOUG, Simone, « *Convergences Critiques* », Alger : Ed. OPU, 1990.
- ACHOUR, Christiane ; BEKKAT, Amina, « *Clefs pour la lecture des récits* », « *Convergences Critiques II* », Algérie : Editions du Tell, 2002.
- ADAM, Jean Michel ; REVAZ, Françoise, « *L'Analyse des récits* », Collection « *Mémo* », *Lettres*, Seuil, Février 1996.
- ANGELET et HERMAN, « *Narratologie* » in « *Introduction aux Etudes littéraires, méthode du texte* » de M. D et F. Duculot, 1987.
- BARTHES, Roland, « *Introduction à l'analyse structurale des récits* », coll. « *Points / essais* », 1977.
- BARTHES, R., et al, « *Poétique du récit* », Paris : Seuil, 1977.
- BAUDELLE, Yves, « *Dissertations littéraires générales* », Armand Colin, 2007.
- BERGEZ, D., « *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire* », Paris : Ed. Dundee, 1999.
- BERTRAND, D, « *Précis de Sémiotique littéraire* », Armand Colin, 2000.
- CARCAUD-MACAIRE, M., MAUVAIS, Y., « *La Fiction littéraire : Narratologie* » (Tome I et II), ILVE, 1979.
- COMPAGNON, Antoine, « *La Seconde main ou le travail de la citation* », Paris : Seuil, 1979.
- DUCHET, C., « *Pour une socio - critique* », Littérature I, Février 1971.
- ECO, Umberto, « *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* », Editions Grasset et Fasquelle, 1979.
- GENETTE, Gérard « *Figures III* », Seuil, Collection « *Poétique* », 1972.
- GENETTE, Gérard, « *Palimpsestes : La Littérature au second degré* », Paris : Seuil, 1982.

- GENETTE, Gérard, « *Seuils* » ; Editions du Seuil, Collection « *Poétique* », 1987.
- HAMON, Philippe, « *Pour un Statut sémiologique du personnage* », *Littérature*, n° 6, 1972.
- JENNY, Laurent, « *La Stratégie de la forme* », *Poétique* 27, 1976.
- KIBEDI, Varga, « *Le Récit Postmoderne* », in *Littérature* n°77, Février 1990.
- MAINGUENEAU, Dominique, « *Introduction aux méthodes d'analyse du discours* », éd. Hachette 1983.
- MAINGUENEAU, D., « *Nouvelles tendances en analyse du discours* », éd. Hachette, 1987.
- MAINGUENEAU, D., « *Pragmatique pour le discours littéraire* », Paris, 1997.
- MERCIER, Louis-Sébastien, « *Dissertations Littéraires générales* », sous la direction d'Yves Baudelle, Armand Colin, 2007.
- MILLY, Jean, « *Poétique des textes* », éd. Nathan coll. *Université*, 1992.
- MITTERAND, H, « *Le Discours du roman* », Paris : Presses Universitaires de France, 1980.
- MOLINIE, Georges, « *Les Lieux du discours littéraire* », « *Lieux Communs. Topoi, stéréotypes, clichés.* » dir. Christian Plantin, Paris : éd. Kimé, 1993.
- PIEGAY-CROS, Nathalie, « *Introduction à l'intertextualité* », Paris : Dunod, Coll. *Lettres sup.* 1996.
- RAIMOND, Michel, « *Le Roman* », éd. Armand Colin, Juin 2000.
- REUTER, Yves, « *L'Analyse du récit* », Nathan Université, Paris : « *Littérature 128* », 2000.
- RICOEUR, Paul, « *Temps et récit II : La configuration du temps dans le récit de fiction* », Paris : éd. Seuil, collection « *L'Ordre philosophique* », 1984.
- RICOEUR, P., « *Du Texte à l'action* », Essais d'herméneutique, éd. Du Seuil, 1986.
- RIFFATERRE, Michael, « *La Trace de l'intertexte* », *La Pensée* n°215, Octobre 1980.
- RIFFATERRE, M., « *L'Intertexte inconnu* », *Littérature* n° 41, 1981.

- SAMOYAUULT, Tiphaine, « *L'Intertextualité, mémoire de la littérature* », Paris : Nathan, 2001.
- VALETTE, Bernard, « *Le Roman : Initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire* », Editions Nathan, 1992.

5. Entretiens journalistiques et interviews de K. Daoud :

- DAOUD, Kamel, Conférence organisée au Centre Culturel Français, le 01 mars 2012.
- DAOUD, K., Entretien à la bibliothèque Paroles et Ecritures, Sidi Bel Abbes, 01 mars 2014.
- DAOUD, K., Entretien littéraire intitulé « *De l'autre côté du miroir* ».
- DAOUD, K., Entretien réalisé pour le Journal « *Il Sole 24 Ore* ».
- DAOUD, K., entretien pour « *Libération-Monde* », le 15 avril 2014.
- DAOUD, K., Entretien réalisé pour l'émission « #MOE » diffusée le 11 mai 2014, TV5monde.
- DAOUD, K., Entretien réalisé pour l'émission « 64minutes », TV5 Monde, le 13 Mai 2014.
- DAOUD, K., Entretien réalisé pour « *La Une Francophone* » diffusé sur TV5Monde, le 08/10/2014.
- DAOUD, K., Entretien avec « *Le Figaro* », le 16 Octobre 2014.
- DAOUD, K., entretien réalisé par Radio Zibeline, Marseille, le 27/10/2014.
- DAOUD, K., Entretien réalisé par Hafid Adnani et publié sous le titre « *Nouvelles écritures - nouvelles lectures - nouveaux horizons* », le 24 Novembre 2014.
- DAOUD, K., interview réalisée par l'émission « *On n'est pas couché* », France 2, le 13 décembre 2014.
- DAOUD, K., entretien pour « *France culture* », le 29 janvier 2015.
- DAOUD, K., entretien pour « *Le Magazine Littéraire, Mensuel n° 553* », Mars 2015.

6. Thèses, conférences et travaux universitaires consultés :

- BENDJELID, Faouzia, « *L'écriture de la rupture dans l'œuvre Romanesque de Rachid Mimouni* », Thèse de Doctorat, Université d'Oran, 2005.

- GASPARINI, Philippe, Conférence intitulée « *De quoi l'autofiction est-elle le nom ?* », tenue à l'Université de Lausanne, le 9 Octobre 2009.
- MOURA, Jean Marc, BESSIERE, Jean, « *Littératures Postcoloniales et Francophonie* », Conférences du séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle ; Paris : Honoré Champion Editeur, 2001.
- OUHIBI- GHASSOUL, N.B, « *Le Concept d'écriture dans les romans : "Topographie idéale pour une agression caractérisée" ; "L'Escargot entêté" ; "Le Démantèlement", de Rachid Boudjedra* », Thèse de Magister, Université d'Oran, 1992.
- OUHIBI- GHASSOUL, N.B, « *Perspectives Critiques : le roman Algérien de langue française dans la décennie 1985 / 1995* », Thèse de Doctorat, Université d'Oran, 2003.
- TEBBANI, Lynda- Nawel, « *Nouveau roman algérien et l'écriture du chaos* », Paris 4, sous la direction de Beïda Chikhi, 2008, Mémoire universitaire – Master de lettres.
- PAZ, Octavio, « *Solo à deux voix* », conférence avec Julia Rios, Paris, Ramsay.

7. Œuvres consultées :

- BAUDELAIRE, Charles, « *Le Peintre de la vie moderne* », 1863, in : *Critique d'art*, Paris : Gallimard, 1976.
- BEN JELLOUN, Tahar, « *Le silence chahuté* », in « *Pour Kateb* », Benamar Médiène (dir.), Alger : ENAL, 1990.
- CAMUS, Albert, « *L'Etranger* », Paris : Gallimard, 1942.
- CAMUS, Albert, « *La Peste* », Paris : Gallimard, 1947.
- CAMUS, Albert, « *La Chute* », Paris : Gallimard, 1956.
- Contes des « *Mille et Une nuits* ».
- DEFOE, Daniel, « *La vie et les Aventures étranges et surprenantes de Robinson Crusoé.* », 1719.
- DIB, Mohamed, « *Etoile d'Encre* », Revue de femmes en Méditerranée, n°15-16, Chèvre- feuille, Septembre 2003.

- FREUD, Sigmund, « *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* », Paris : Gallimard, 1979.
- KAUFMANN, Jean-Claude, « *L'invention de soi. Une théorie de l'identité* », Paris : Armand Colin, 2003.
- LA FONTAINE, Jean (De) ; « *Fables* », Dédicace du 1^{er} recueil, I, 1668.
- MARCEL, G., « *Journal* », 1918.
- MICHAUD, Yves, « *Violences et politique* », Paris : Gallimard, coll. *Les Essais*, 1978.

8. Dictionnaires et encyclopédies :

- *Dictionnaire Le Robert*, Dictionnaire de la Langue Française, Tome IV, Paris, 1995
- Dictionnaire « *Le Petit Larousse* », Compact, Larousse, Paris, 1996.
- *Dictionnaire Robert*, IV, 2006.
- *Encyclopedia Universalis*, tome XV, 1992
- *Encyclopédie Universalis*, 2010
- *Le Nouveau Petit Robert*, 1994.
- *Le Petit Larousse* 2010.
- *Micro-Robert*, Dictionnaire du français primordial, Paris, 1986.
- OSTER, Pierre, « *Dictionnaire de citations françaises* », Paris : Le Robert, Les Usuels.
- TIEGHEM VAN, Philippe, « *Dictionnaire des Littératures* », Quadrige PUF, Presses Universitaires de France, Octobre 1984.
- TODOROV, T., Ducrot, O., « *Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage* », Le Seuil, Collection. « *Points* », 1972.
- VARGA, A. Kibedi ; « *Dictionnaire des littératures de langue française* », Art, « *Genres littéraires* » ; Bordas, 1987.

9. Sites internet : sitographie

- BENDHIF-SYLLAS, Myriam, « *Humour et littérature* », acta fabula, vol. 12, n°5, Notes de lecture, mai 2011, article in : <http://www.fabula.or/acta/documents6317.php>. Vu le 29 février 2013.
- DAOUD, K., Article de presse « *Une fable baroque au vaste pays* » in : <http://yelles.blog.ca/2008/06/06/kamel-daoud-une-fable-baroque-au-vaste-p-4282812/> Consulté le 12 mars 2013.

- El WATAN, article in : <http://www.algeria-isp.com/actualites/culture-livres/201106-A5091/kamel-daoud-jorge-volpi-depattent-litterature-des-utopies-des-nationalites.html>
Consulté le 15 avril 2013.

- GONTARD, Marc, « *Le Postmodernisme en France* », article dans : <http://www.limag.refer.org/cours/documents/GontardPostmodernisme.htm>. Le 04 mai 2013.

- HENNIG, Jean- Luc, « *Les Réécritures* », article in : [www.cercle.enseignement.com/lycée/terminal-l/Dossiers-thématiques/ Les réécritures](http://www.cercle.enseignement.com/lycée/terminal-l/Dossiers-thématiques/Les_réécritures).
Consulté le 08 juin 2014.

- Le site Fabula : www.fabula.com. Consulté le 10 Juin 2014.

- Interview réalisé avec Kamel Daoud : http://Clicnet.swarthmore.edu/kamel_Daoud/virtuel/écriture.html Le 03-05-2008.
Consulté le 21 octobre 2014.

- LANSEUR, Soufiane, « *L'enrichissement lexical à l'épreuve des contacts des langues dans le discours de la téléphonie mobile* », consulté sur Synergies Algérie, 2009, n°9, « *Le Français : langue / objet d'enseignement* » : <http://ressources.cla.univ-comte.fr/gerflint/Algerie/9/> Lanseur PDF. Le 02 avril 2014.

- REDOUANE, Najib, « *Diversité littéraire en Algérie* », article in : <http://www.limag.refer.org/cours/documents/RedouaneDiversitélittéraireenAlgérie.html>
Consulté le : 21 avril 2014.

Table des matières :

- Remerciements.	02
- Introduction générale :	03
- L'œuvre de Daoud sur la scène littéraire maghrébine et universelle.	13
- Présentation du corpus d'étude.	15

Première Partie : *Les stratégies narratives de la transgression : vers un éclatement de la composante narrative de l'œuvre.* **18**

Chapitre 1 : Les indices de la transgression dans la confluence des codes génériques. **20**

1/ Préliminaires théoriques pour une déconstruction du genre **22**

 - De la notion de genre. **22**

2/ Les formes disparates du récit : le procès esthétique du genre. **24**

 2.1 «*La Fable du nain* » **25**

 2.1 «*Meursault, contre-enquête* » **51**

 2.2 «*La Préface du nègre* » **59**

3/ Les enjeux d'un éclatement des genres :
 La dynamique de l'hétérogène. **66**

Note conclusive. **70**

Chapitre 2 :

Les systèmes spatiaux- temporels et la représentation des personnages. **72**

 1. Temps et espace : **73**

 1.1 La spatialité : un système en mal d'uniformité. **73**

 1.2 Ecriture du discontinu : Temps et fragmentation. **85**

 1.2.1 Poétique narrative du discontinu : Les procédures de disjonction. **85**

1.2.2	Détruire le mythe de l'unité : enjeux d'une esthétique du fragment.	98
2.	Projection dans les foyers énonciatifs : Les instances narratives.	100
2.1	Projection dans le pronom « Je ».	100
2.2	La focalisation ou les perspectives narratives.	103
3.	Le système des personnages :	105
3.1	De la notion de personnage.	105
3.2	Etude de l'onomastique.	106
3.3	Le héros marginal : ébranler les clichés.	111
	Note conclusive.	119
	 Chapitre 3 : Le récit « hors-norme » : à la découverte d'autres structures narratives.	 120
1.	Le chevauchement entre réel et imaginaire : le fantastique-étrange.	121
2.	Une poétique du (dé)lire et de la désinvolture.	124
3.	Les procédés de la redondance.	132
	Synthèse.	139
	 Deuxième Partie : <i>Les stratégies discursives de la subversion.</i>	 144
	 Chapitre 1 : Une esthétique discursive de la marginalité : la dénonciation comme acte de rupture.	 147
1.	La parole pulvérisée d'un sujet divisé :	149
1.1	Le « Je » fragmenté : une instance en éclats.	149
1.2	La psychologie des personnages : le Moi divisé.	151
1.3	La polyphonie ou l'éclatement des voix.	153
2.	La dénonciation de la société : un acte langagier de la marge.	156
3.	L'écriture de l'Histoire et la question de la reconstruction :	172

3.1	Le procédé de la dés-historicisation : un acte de rupture.	174
3.2	L'écriture de l'Histoire de la guerre : une mémoire en débat.	184
3.3	L'imminence de la reconstruction à l'ère de la Modernité.	186
	Note conclusive.	188
	Chapitre 2 : Texte(s) et intertexte(s).	190
	-Aperçu historique sur le concept de dialogisme et d'intertextualité.	192
1.	L'intertexte de l'oralité : une entorse à la norme.	195
1.1	La spécificité de la littérature orale.	195
1.2	Voix d'Ici et voix d'Ailleurs.	197
2.	L'intertexte sacré : vers une dimension mystique de l'écriture.	207
3.	Littérature en mémoire / Littérature en miroir :	214
3.1	De l'écriture Camusienne :	215
A/	Les procédés de réécriture de L'Etranger :	217
La citation :		217
L'hypertexte :		221
Le métatexte :		224
B/	L'écriture en filigrane des autres textes de Camus.	227
3.2	La réécriture du mythe : vers un nouvel imaginaire.	229
	Note conclusive.	235
	Chapitre 3 : Des paroles placées / Des paroles dé- placées.	236
1.	Le langage érotique : une démarche à l'écart.	237
2.	Les Mots de l'Autre : interférence linguistique.	241
3.	La violence textuelle : une langue qui grince.	244
	Note conclusive.	249

Synthèse.	250
Troisième Partie :	
<i>L'aventure ambiguë d'une réception : l'écriture de l'écart en écho.</i>	255
Chapitre 1 : La subversion à l'épreuve de la réception : une activité complexe de décodage.	258
1. Le lecteur coopératif : une présence au cœur du texte.	260
2. Destruction du mythe de la vraisemblance : déroute de la fiction.	272
2.1 L'effet de réel : Aperçu théorique.	272
2.2 Les procédés de remise en question de la vraisemblance :	274
- L'indécidabilité sémantique : la remise en question du sens.	277
- La métatextualité : Un procédé de déstabilisation de la norme Réaliste.	285
3. Une poétique de l'excès : Humour et ironie comme clin d'œil au lecteur.	293
3.1 Le ton humoristique.	295
3.2 Le ton ironique.	301
Note conclusive.	309
Chapitre 2 : Le projet littéraire de K. Daoud : entre rupture et modernité.	311
1. Les Précurseurs de la Modernité au Maghreb.	313
2. Les enjeux d'une écriture de la rupture : Vers une esthétique de la Modernité.	319
3. Les influences du postmodernisme occidental sur l'écriture de Daoud.	332
Note conclusive.	340
Synthèse.	342
- Conclusion générale.	348

- Bibliographie :	369
1. Corpus d'étude	369
2. Ouvrages généraux et théories sur la littérature	369
3. Etudes sur le texte littéraire maghrébin de graphie française	373
4. Ouvrages critiques d'analyse	375
5. Entretiens journalistiques et interviews de Kamel Daoud	377
6. Thèses, conférences et travaux universitaires consultés	377
7. Œuvres consultées	378
8. Dictionnaires et encyclopédies	379
9. Sites internet : sitographie	379
- Résumé.	

Résumé :

Nous nous proposons dans cette thèse d'interroger l'écriture de la subversion, ses procédures, ses jeux et ses enjeux dans l'œuvre littéraire de Kamel DAOU. « La Fable du nain », « Meursault, contre-enquête » et le recueil « La Préface du nègre » figurent les objets textuels d'analyse, dont le décryptage met en exergue une gamme de stratégies scripturaires transgressives, situées aux antipodes des conventions littéraires partagées. L'étude menée a permis de mettre en relief les traces de l'éclatement et de la dissémination à travers les techniques d'agencement générique, narratif, linguistique, énonciatif et discursif. L'auscultation de la composante narrative et discursive, donne à voir des textes « hors-norme » à l'aspect éclectique, hybride, morcelé, à la limite de l'ambigu. La fragmentation, l'hétérogénéité, la discordance et la contestation semblent les maîtres mots pour qualifier une écriture de la décousure dont la transparence, l'uniformité et la cohérence sont complètement mises à mal. La transgression esthétique se lie d'autant plus à des enjeux sociaux, historiques, idéologiques et existentiels. Iconoclaste et frondeur, Daoud se pose comme un écrivain de la Modernité, nonobstant, celle-ci demeure encore en chantier donnant à voir une écriture en mutation sur une scène littéraire en effervescence. Sa poétique se veut être celle de l'extrême contemporain et intègre cette vaste sphère universelle dite « littérature-monde » d'où elle importe ses procédés postmodernistes tout en s'alimentant du patrimoine imaginaire maghrébin inépuisable.

Mots-clés : Kamel Daoud ; écriture ; subversion ; démesure ; fragmentation ; dissémination ; Modernité.

“The writing of subversion in the literary work of Kamel Daoud”

Abstract:

We propose in this thesis to examine the writing of subversion, its procedures, its games and its stakes in Kamel Daoud of literary work. "The Fable of the dwarf", "Meursault, against-investigation" and the collection "The Preface of negro" are text objects of analysis, including decryption highlights a range of scriptural transgress strategies, located at the antipodes of literary conventions shared. The study highlight the traces of the outbreak and spread through the generic layout techniques, narrative, linguistic, and discursive enunciation. Auscultation of the narrative and discursive component gives to see the texts "off-standard" to the eclectic aspect, hybrid, fragmented, at the limit of the ambiguous. Fragmentation, heterogeneity, dissonance, and challenge the key words seem to describe a writing of breaking including transparency, uniformity and consistency are completely undermined. The aesthetic transgression binds especially to the social, historical, ideological and existential. Iconoclastic and rebellious, Daoud arises as a writer of modernity notwithstanding, it is still under construction giving to see a write transfer, on a literary scene in turmoil. His poetry is meant to be that of contemporary extreme, integrating this vast universal sphere called "world literature" from which it imports its processes postmodernists while feeding the inexhaustible imagination Maghreb heritage.

Keywords: Kamel Daoud; writing; subversion; outrageousness; fragmentation; release; modernity.

“كتابة التجاوز في العمل الأدبي لكamal داود”

المخلص:

نقترح في هذه الأطروحة دراسة كتابة التجاوز، إجراءاتها، ممارساتها وحصتها في العمل الأدبي لكamal داود. "حكاية القزم"، "مورسول"، ضد التحقيق" وجمع "مقدمة من زنجي" هي الكتب والنصوص المختارة للتحليل، حيث يتم تسليط الضوء على مجموعة من استراتيجيات الكتابة و الرواية الخارقة للعادة، بحكم أنها تتجاوز إلى أقصى الحدود الاتفاقيات الأدبية المشتركة و المعايير المتفق عليها في الميدان الأدبي. نقوم بتسليط الضوء في هذه الدراسة على علامات و منعكسات هذه التقنيات المنفردة من نوعها خاصة فيما يخص طريقة السرد، اللغوية، الخطابية و أيضا تقنية إنشاء و تركيب القصة مع فصل نوعها. التركيب الجديد للنصوص يجعلها من الصنف "خارج المعتاد" في مظهرها و كيفية انتقائها بما في ذلك شكلها المجزأ، أسلوبها الشبه الغامض و تعدد لغاتها، انعدام تجانس عناصرها إلي حد التنافر و الكلمات الصعبة التي تعيق قراءة النص. نقص الشفافية، انعدام الاتساق و قلة الانتظام تبدو الصفات الأولى لمثل هذه الكتابة. الدراسة اثبتت أن كسر القواعد و المعايير الأدبية يرتبط خاصة و بصفة مباشرة بالأوضاع الاجتماعية و الأيديولوجية و الوجودية للمجتمع. متمرر و متجاوز للحدود، كمال داود يطرح نفسه ككاتب الحداثة من خلال كسر المتفق عليه، رغم ذلك، فإنه لا يزال العمل جاريا في الميدان الأدبي من حيث العصرية و التجديد مما يجعل الكتابة في حالة اضطراب و تغيير مستمر على الساحة الأدبية. يقصد عمله أن يكون من الروايات المعاصرة تطرفا و حداثة مما يسمح لها أن تنظم إلى هذا المجال العالمي الواسع و الغني الذي يدعى "الأدب العالمي". العمل الأدبي لكamal داود يبحث عن التجدد و يتخذ كنموذج و حيد الكتابة الأجنبية المعاصرة في حين يتغذى باستمرار من الخيال و التراث المغربي الأصيل و الوافر.

الكلمات المفتاحية : كمال داود، الكتابة، المعارضة، الكسر، التجزئة، التشتت، الحداثة.