



جامعة بجاية
Tasdawit n' Bgayet
Université de Béjaïa

Université Abderrahmane Mira - Béjaïa

Faculté des Lettres et des Langues

Département de français

Mémoire de Master II

En vue de l'obtention de Master en Langue Française

Option : Sciences des Textes Littéraires Français

_____ **Sujet de recherche** _____

L'intertextualité dans le roman de Kamel Daoud
Meursault, contre-enquête

Sous la direction de

Mlle. BOUDAA Zahoua

Préparé par :

M. LOUAIL Massinissa

Année universitaire : 2015/2016

Remerciements :

Je tiens tout d'abord à adresser mes plus profonds remerciements à mon directeur de recherche BOUDAA Zahoua, qui a dirigé ce travail, pour tous ses conseils et ses encouragements ainsi que pour sa compréhension et sa disponibilité.

Je tiens à remercier les membres du jury, pour avoir accepté de lire et d'évaluer ce travail.

Je tiens aussi à remercier mes amis : Sofiane, Chivou, Karim, Housseem, Amer, Saïd, Fares, Akli Aizel, Koko, Mazigh, Ouaghli, Kherddine, Imane, Massi, Khellaf, Lahcen, Arezki, Billa, Youba, Hamza, Toufik et tous les autres qui m'ont aidé et encouragé dans mes moments difficiles.

Merci à vous tous.

Dédicace :

A ma mère cet être de tendresse, de patience et de générosité.

A mon père duquel je tiens la force et la ténacité.

*A mes frères Saïd et Fayçal et mes sœurs Kahina, Salima et Sounia
qui se sont toujours tenus à mes côtés dans mes moments de faiblesse.*

A mes neveux Abdou et Amine et à mes grands-parents et mes oncles.

A toute la famille LOUAIL.

*A tous mes camarades du groupe 2 : Sciences des textes littéraires et
d'expression française.*

A tous les opprimés et les assassinés sur cette terre ...

INTRODUCTION

La littérature algérienne d'expression française continue constamment de faire preuve de sa fertilité, en enrichissant davantage le répertoire littéraire algérien. Et cela, à la faveur des écrivains algériens qui affirment sa place dans le monde, à titre d'exemple ; Kateb Yacine, Mouloud Feraoun, Mohamed Dib, Boualam Sensal, Rachid Boudjedra et autres. De plus, le paysage littéraire algérien ne cesse de susciter de l'intérêt de par la renommée de ces écrivains. Cela se doit, entre autres, à sa confrontation avec de grands écrivains de la littérature française à la fin de la période coloniale, Albert Camus en est un exemple. A cet effet, de nombreux auteurs algériens sont influencés par ce dernier, et ils ont emprunté sa voie, ils maintiennent avec lui une sorte de dialogue par des textes glissés.

La présence d'Albert Camus se confirme avec les œuvres qui ont été publiées à l'occasion de la célébration du centenaire de sa naissance. Cet auteur génère une profusion d'ouvrages ; à titre d'exemple: Salah Guemriche, *Aujourd'hui Meursault est mort – Rendez-vous avec Albert Camus*; Salim Bachi, *Le Dernier été d'un jeune homme*. Ces écrits entretiennent une relation en tenant un dialogue avec l'œuvre de Camus, en lui répondant et/ou en l'imitant, cherchant une réflexion qui se constitue par la recreation et la reprise.

Ainsi, l'exemple le plus marquant qu'on puisse donner de la présence forte de l'œuvre de Camus est le roman de Kamel Daoud, *Meursault, Contre-enquête*, paru aux Éditions Barzakh en 2013 et Actes Sud en Mai 2014, que nous avons choisi comme corpus.

Dans ce roman, Daoud partage l'idée de percevoir et d'écouter la voix des Arabes, silencieuse dans *L'Etranger* d'Albert Camus. Il raconte à nouveau l'histoire de Camus, mais en adoptant un point de vue différent de celui du texte initial. Haroun, le narrateur, est le frère de l'Arabe tué par Meursault dans *l'Etranger*. Kamel Daoud lui rendra hommage et lui donnera un nom, une histoire et une identité.

Dès la première phrase « incipit » : « *Aujourd'hui, M'ma est encore vivante.* »¹. Le personnage principal donne une réponse osée, envoyée en direction du fameux début de *L'Étranger* d'Albert Camus : « *Aujourd'hui, maman est morte.* »²

Toute l'intrigue vient de cette contestation radicale, en effet, il mène sa contre-enquête sur l'Arabe tué par Meursault :

« [...] Il en avait deux, de morts. Oui, deux. La raison de cette omission ? Le premier savait raconter, au point qu'il a réussi à faire oublier son crime, alors que le second était un pauvre illettré que Dieu a créé uniquement, semble-t-il, pour qu'il reçoive une balle et retourne à la poussière, un anonyme qui n'a même pas eu le temps d'avoir un prénom [...] ».³

Alors, Haroun, est tourmenté par la frustration, soir après soir, dans un bar d'Oran, finirait par ruminer sa colère contre ceux qui ont besoin d'un Dieu. Son désarroi face à un pays qui l'a déçu, il est étranger parmi les siens, il voudrait enfin mourir. Ce roman est construit à partir de reprises, de détournements et de transgressions des œuvres camusiennes, principalement: *L'Étranger* et *La Chute*.

Malgré sa proximité avec *L'Étranger*, Kamel Daoud parvient à produire une œuvre autonome. Sans oublier son objectif qui transparaît dans le titre, une contre-enquête pour rétablir la justice et le droit que la première enquête a voilée.

De plus, notre choix pour ce roman relève de notre curiosité de comprendre comment cet auteur, jeune en écriture et en âge, a rendu hommage en forme de contrepoint à *L'Étranger* ainsi qu'à *La Chute* de Camus. En effet, Daoud joue vertigineusement des doubles et des faux-semblants dans sa contre-enquête, autrement dit, dès notre première lecture, nous avons été fasciné par son écriture en appliquant sa réflexion à l'Algérie contemporaine, il a choisi la littérature pour traduire la complexité des héritages qui conditionnent le présent.

Notre étude est une lecture intertextuelle d'un roman de la littérature algérienne contemporaine, en l'occurrence *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud. Au fait, la notion de l'intertextualité telle qu'elle est proposée par Julia Kristeva, émerge dans le champ critique des années soixante et s'impose rapidement jusqu'à ce qu'elle

¹Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, Editions. Barzakh, Alger, 2013. P. 13.

²Albert Camus, *L'Étranger*, Editions. Gallimard, 1942. (L'odyssée, 2012). P. 06.

³Kamel Daoud, Op. Cit., P. 13.

devienne le passage obligé de toute analyse littéraire. Selon NATHALIE PIEGAY-Gros elle est donc :

« *Le mouvement par lequel un texte réécrit un autre texte, et l'intertexte l'ensemble des textes qu'une œuvre répercute, qu'il se réfère à lui in absentia (par exemple s'il s'agit d'une allusion) ou l'inscrive in praesentia (c'est le cas de la citation). C'est donc une catégorie générale qui englobe des formes aussi diversifiées que la parodie, le plagiat, la réécriture, le collage... Cette définition englobe aussi des relations qui peuvent donner lieu à une forme précise- la citation, la parodie, l'allusion...- ou à une intersection ponctuelle et infime, ou encore à un lien lâche pressenti entre deux textes, qui demeure difficilement formalisable... »⁴*

D'ailleurs, les recherches modernes en littérature confient une place importante à l'intertextualité et aux relations textuelles. En outre, le principe de l'étude intertextuelle c'est que les textes littéraires n'auront leurs significations que lorsque l'on les situe dans un champ littéraire et culturel, c'est-à-dire par rapport à d'autres textes et à d'autres systèmes de signification.

Notre recherche est axée sur le roman de Daoud, en l'occurrence, *Meursault, contre-enquête* qui fait appel aux textes de Camus, *L'Étranger* et *La Chute*. Donc, le concept de l'intertextualité constitue une pratique poétique qui ne cesse de se renouveler et de se répéter, d'où notre choix pour ce sujet qui nous a passionné et qui trouve son écho dans le corpus retenu.

À partir de la définition de Genette des relations textuelles : « *tout ce qui [...] met [un texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes* »⁵, nous allons conduire notre recherche sur le fondement de *la problématique suivante* :

Parmi les différentes composantes intertextuelles qui forment la trame de fond dans le roman de Kamel Daoud, lesquelles sont essentielles à la compréhension du fonctionnement de ce texte ? Et comment se manifestent-elles ?

Cependant, l'objectif de notre travail est de dégager en premier lieu les liens et les correspondances qui existent entre *L'Étranger* et *Meursault, contre-enquête*, en

⁴ NATHALIE PIEGAY-Gros, *introduction à l'intertextualité*, Edition. Dunod, Paris, 1996. P. 07.

⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Edition du Seuil. 1982 p. 07.

deuxième lieu entre *La Chute* et *Meursault, contre-enquête*. Notre objectif est de lancer les passerelles qui se construisent entre ces œuvres, en cherchant à octroyer à la littérature une autre figure qui repose particulièrement sur une écriture de toute évidence inspirée des travaux déjà effectués, étant donné que l'œuvre littéraire crée une mise en abyme de patrimoine littéraire préexistant.

Le titre du roman de Daoud *Meursault, contre-enquête* nous a semblé un critère de sélection, vu qu'il se présente comme un paratexte par excellence. Meursault, loin d'être inconnu, est le héros du roman d'Albert Camus, en l'occurrence *L'Étranger*. Le titre de Daoud nous mène à déchiffrer les rapports et les corrélations entre son roman et celui de *L'Étranger*, dont le personnage principal est Meursault.

De plus, nous analyserons d'autres éléments intertextuels qui nous semblent importants dans notre recherche. D'abord, nous essayerons d'étudier l'incipit de Daoud et de *L'Étranger* pour montrer le rapport intertextuel qui existe entre ces deux romans. Ensuite, nous allons aussi étudier le personnage de la femme et de la mère, c'est-à-dire, de quelle manière la présence du personnage est reprise dans le roman de Daoud. Enfin, nous tenterons d'analyser les pratiques hypertextuelles telle que la transposition formelle et l'imitation, et aussi la thématique dans *Meursault, contre-enquête* par rapport à *L'Étranger* et à *La Chute*, pour ce faire, nous avons choisi, comme exemple, le thème de la religion. En se référant essentiellement, dans notre travail, à la théorie de G. Genette, exposée dans « *palimpsestes* » ou « *La littérature au second degré* », nous nous sommes questionné sur les différents types et manifestations intertextuelles dans l'œuvre de Kamel Daoud.

Ajoutant à cela que le choix de la théorie de G. Genette n'est pas arbitraire, puisque, à notre sens, nous ne pouvons pas mener à bien l'étude des formes et des procédés d'intertextualité dans l'œuvre d'un romancier sans nous appuyer sur la typologie de l'hypertextualité.

En partant de l'hypothèse que le texte de Daoud est intertextuel, on peut dire qu'il est formé d'un ensemble d'éléments intertextuels voisins à l'intérieur de la sphère textuelle, ces éléments peuvent servir d'intérêt au fonctionnement du texte de Daoud, ils présentent ainsi une écriture luisante opposée à l'opacité de l'écriture banale.

Pour vérifier cette hypothèse et répondre à la problématique, nous avons articulé notre travail sur le plan méthodologique en trois chapitres. Avant d'entamer cette analyse, nous avons jugé intéressant de consacrer un chapitre aux concepts théoriques afin de tracer le chemin d'analyse et encadrer notre champ d'étude.

Alors, nous avons intitulé notre premier chapitre : Intertextualité : origine et développement où nous allons exposer les concepts relatifs à cette notion d'intertextualité : son origine, la naissance du concept ainsi que l'ensemble des définitions développées par différents théoriciens. Cela, va nous servir à bien dans notre recherche.

Dans le deuxième chapitre, intitulé : Les composantes intertextuelles dans l'œuvre de K. Daoud, nous allons étudier les indices intertextuels tels que les éléments paratextuels dans notre corpus : le titre, le portrait iconographique et la quatrième de couverture. Ensuite, nous nous analyserons les incipits des deux romans, à savoir : *L'Etranger* et *Meursault, contre-enquête*. En dernier lieu, nous nous pencherons sur l'analyse des personnages comme relation de coprésence pour démontrer les liens existant entre ces personnages de *L'Etranger* et de *Meursault, contre-enquête*.

Enfin, dans le troisième chapitre, intitulé : Analyse des pratiques hypertextuelles, nous allons étudier les procédés hypertextuels qui s'effectuent par voie d'imitation ou de transformation. Pour cela, nous avons sélectionné ceux qui sont les plus pertinents à notre étude, à savoir la *transposition* et *l'imitation du style (pastiche)* ; nous nous intéresserons tout d'abord à la transposition formelle : transfocalisation et la transvocalisation. Ensuite, nous nous intéresserons à l'imitation du style ; le cas de *La Chute*. En dernier lieu, nous nous pencherons sur l'analyse de la thématique religieuse comme relation de coprésence entre notre corpus d'étude et les romans de Camus, en l'occurrence : *L'Etranger* et *La Chute*.

PREMIER CHAPITRE :

**Intertextualité origine
et développement**

Notre étude intitulée : l'intertextualité dans le roman de Kamel Daoud *Meursault, contre-enquête* nous conduit dans un premier temps à délimiter notre champ et notre cadrage théorique. De ce fait, il nous faut, tout d'abord, mettre au clair cette notion d'intertextualité, préciser sa définition, montrer dans quel contexte la notion a pris naissance et déceler ses différentes manifestations.

Puisque notre corpus d'étude appartient à la production de la littérature algérienne de langue française, nous tenterons à cet effet de voir le traitement qui a été accordé à la notion d'intertextualité par la critique littéraire. Par la suite, nous nous pencherons sur l'appoint que peut apporter cette présente recherche à l'étude de ce phénomène au roman de Kamel Daoud.

Nous allons essayer d'introduire l'évolution et les diverses interprétations du concept d'intertextualité qui ont toutes pour visée, la présence d'un texte antérieur ayant son reflet dans un autre texte, mais l'appellation et l'approchement demeurent de manières différentes.

I.1 L'intertextualité : une critique de la littérarité des formalistes russes

Les formalistes russes sont les annonceurs de l'éloignement du texte de son contexte historique, sociologique, biographique voire idéologique ; ils l'ont centré sur lui-même. La notion de littérarité, introduite par Roman Jakobson au début des années 1920, a énormément influencé le développement des études littéraires au cours du XXe siècle. Cela, en attribuant un objet spécifique à la discipline ; non pas la variété des œuvres appartenant au domaine de la littérature mais spécifiquement à la propriété abstraite : « *qui fait d'un message verbal une œuvre d'art*¹ ». Ce concept permettait de faire un premier pas vers la constitution d'une science de la littérature pourvue d'une épistémologie spécifique, cette science qu'on appelle fréquemment la poétique. Et c'est ainsi que Jakobson affirmait en 1920 que :

¹ Roman Jakobson, « *Linguistique et poétique* », dans *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit (Double), 1960, p. 210.

«L'objet de la science littéraire n'est pas la littérature, mais la littérarité "literaturnost", c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire»²

Ce concept alors commence à se répandre en Russie dans plusieurs études issues de formalistes russes dès les années 1910. Leur principe de départ étant la littérarité comme objet de la science littéraire, comme le montre Eichenbaum dans un article datant de 1925:

« Ce qui nous caractérise n'est pas le « formalisme » en tant que théorie esthétique, ni une « méthodologie » représentant un système scientifique défini, mais le désir de créer une science littéraire autonome à partir des qualités intrinsèques du matériau littéraire. [...] Nous posons et nous posons encore comme affirmation fondamentale que l'objet de la science littéraire doit être l'étude des particularités spécifiques des objets littéraires les distinguant de toute autre matière [...].³ »

A cet effet, les travaux des formalistes russes reposent fondamentalement sur la littérarité comme un principe de la théorie littéraire. Cette littérarité semble présente dans « *Théorie de la littérature* », textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzevtan Todorov.

En fait, le refus de la présence des effets sociaux des formalistes russes dans le texte littéraire reflète l'existence d'autres éléments qui pourraient lier chaque œuvre littéraire à une autre. En d'autres termes, la littérature tisse une construction interne des formes contribuant à son évolution. Par conséquent, dans cette perspective et pour la présence du hors texte que le concept de l'intertextualité va avoir le jour.

I.1.2 Mikhaïl Bakhtine et le dialogisme : l'origine de l'intertextualité

Le concept de dialogisme joue un rôle primordial dans la genèse de l'intertextualité, il est relié aux œuvres du sémioticien et théoricien du roman Mikhaïl Bakhtine. En effet, en publiant ses deux œuvres monumentales ; *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* et *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, dont les traductions paraissent chez Gallimard en 1970, il

² Roman Jakobson, *La poésie moderne russe* [1921], cité dans Tzevtan Todorov [dir.], *Théorie de la littérature, textes des Formalistes russes*, Paris, Seuil (Tel Quel), 1965, p. 35-36.

³ Boris Eichenbaum, La théorie de la "méthode formelle", dans Todorov, *Op. Cit.*, p. 31-35.

expose sa théorie de l'énoncé et du dialogisme. Dans son acception première, et d'un point de vue historique, la notion d'intertextualité est associée aux travaux du formalisme russe, et en particulier à l'œuvre de Mikhaïl Bakhtine, intitulée *La Poétique de Dostoïevski*, parue en 1963. Il s'agit, en premier lieu, du concept de la polyphonie :

« Le récit monologique traditionnel, dans lequel triomphe la seule voix de l'auteur, et en se concentrant sur le dialogisme – à savoir, la coexistence, au sein d'un même texte, de discours très divers »⁴

Cette polyphonie remet en cause l'univocité du langage pour employer le terme de Nathalie Piégay-Gros et place en son centre le dialogue. En fait, Bakhtine met en place le concept du dialogisme dont il dit qu' :

« Il désigne les formes de la présence de l'autre dans le discours : le discours en effet n'émerge que dans un processus d'interaction entre une conscience individuelle et une autre qui l'inspire et à qui il répond »⁵

Ainsi, dans ces études, il perçoit que le roman est un fait de langage : *« il redonne également toute sa place au roman qu'il ne réduit pas au simple récit »⁶*

A cet effet, sa théorie de l'énoncé et du dialogisme : *« illustre bien cette volonté d'en finir avec un strict formalisme [...] c'est donc bien l'unicité et l'homogénéité de l'énoncé qui est remise en cause, comme, après Babel, l'unité de la langue fait place à l'éclatement linguistique »⁷*

La théorie de Bakhtine a largement contribué à la naissance de la notion de l'intertextualité, selon laquelle la compréhension d'un texte littéraire ne s'effectue qu'à travers sa relation avec d'autres productions, plus exactement chaque texte s'entremêle avec un autre pour une meilleure compréhension, c'est pourquoi nous devons étudier la relation entre ces textes.

⁴ Fabrice Thumerel, *La Critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 177.

⁵ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, Paris, 1996, p. 25.

⁶ Ibid., pp.25.

⁷ Ibid., pp.25.

D'ailleurs, Bakhtine partage un grand nombre de thèses avec les formalistes russes, malgré ses liens complexes avec ce groupe. Mais, il cherche à opérer une synthèse entre l'étude des formes et un retour au contenu qui lui semble essentiel.

I.2. Naissance du concept

I.2.1. Julia Kristeva

Julia Kristeva introduit, six ans plus tard, en 1969, pour la première fois, le terme de l'intertextualité dans son essai sur Bakhtine « *Le mot, le dialogue et le roman* »⁸ En se basant sur les travaux de Bakhtine, Kristeva définit l'intertextualité comme un processus dynamique entre l'auteur, le récepteur et le contexte culturel :

*« [...] l'axe horizontal (sujet-destinataire) et l'axe vertical (texte contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur : le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). Chez Bakhtine d'ailleurs, ces deux axes, qu'il appelle respectivement dialogue et ambivalence, ne sont pas clairement distingués. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire : tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption est transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins comme double. »*⁹

Chez Kristeva, la lecture est un processus qui a plus d'importance que le processus d'écriture de l'auteur dans la création des rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie¹⁰

En effet, le texte est toujours au croisement d'autres textes, car le mot appartient au sujet ainsi qu'au destinataire, il est orienté vers les énoncés antérieurs et contemporains. Philippe Sollers, l'un des membres du groupe *Tel Quel*, l'approuve, en ajoutant que :

⁸ Julia Kristeva, *Séméiôtiké : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

⁹ Ibid., pp.84-85.

¹⁰ Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974. p. 60.

« *Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur* »¹¹

Par conséquent, dans une étude intertextuelle, ce n'est pas l'intention seule de l'auteur qui compte, ce sont également les perceptions par le lecteur des traces d'autres textes. L'intérêt de toute recherche intertextuelle est d'étudier comment la cohabitation des textes produit de nouvelles significations.

La notion de l'intertextualité s'est donc imposée grâce aux travaux de Kristeva, devenus un point de référence pour d'autres critiques littéraires qui ont développé ce concept, tel que Roland Barthes, Michail Riffaterre et Gérard Genette.

I.3. Développement théorique du concept

I.3.1. Roland Barthes

Roland Barthes fait référence dans ses recherches à ce concept de l'intertextualité en se référant aux travaux précédents, ceux de Bakhtine et de Kristeva. Il déclare que cette notion de l'intertextualité est inséparable d'une conception du texte. Il met l'accent à l'intérieur de ses recherches sur l'interaction entre le texte et le lecteur. Selon Roland Barthes le lecteur contribue à l'interprétation du texte. En outre, Roland Barthes considère le texte comme un carrefour où se rencontrent les écrits antérieurs :

« *Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante.* »

Et ajoute comme idée que: «*tout texte est un tissu nouveau de citations révolues.*»¹²

Autrement dit, l'esthétique de la réception reflète une figure majeure dans les écrits de Roland Barthes, notamment dans son livre intitulé: *Le plaisir du texte*, il explique amplement la jouissance esthétique du lecteur durant sa lecture. Il insiste aussi sur l'anonymat de l'intertextualité en considérant le texte comme un

¹¹ Phillippe Sollers, *Théories d'ensemble*, Coll. Tel Quel, Seuil, Paris, 1968, p.75.

¹² Roland Barthes, in *Texte (théorie du)*, *Encyclopédie universalis* 2001.

enchevêtrement de passages, issu de différentes cultures. Anne Claire, explique pourquoi Roland Barthes insiste-t-il sur l'anonymat de l'intertextualité :

« Si Barthes insiste sur l'anonymat de l'intertextualité, c'est pour étayer son rejet de la critique traditionnelle, celle qui cherchait dans les textes la vérité unique de l'interprétation »¹³

Cependant, la réflexion de Barthes et sa subjectivité dans l'interprétation de l'intertexte ont ouvert le champ de recherche à d'autres critiques littéraires.

I.3.2. Michael Riffaterre

Après Roland Barthes et son esthétique de la réception nous constatons l'émergence des travaux de M. Riffaterre qui s'intéresse à l'intertextualité à l'échelle de la phrase, du fragment ou du texte. Selon lui, l'intertextualité est fortement liée à un processus de lecture spécifique du texte littéraire ; dans la mesure où le lecteur classe le texte comme littéraire quand il est capable de faire les rapports existés entre une œuvre et d'autres œuvres.

Riffaterre arrive à définir l'intertextualité à partir de cet horizon :

« 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 »¹⁴

Il insiste, à son tour, sur la relation entre l'intertexte et la réception, tout dépend des connaissances du lecteur, notamment sa capacité de mémoriser et d'identifier l'intertextualité :

« Elle seule, en effet, produit la signification, alors que la lecture linéaire, commune aux textes littéraire et non littéraire, ne produit que le sens. »¹⁵

¹³ A. C. Gignoux, *initiation à l'intertextualité*, Ed, Ellipses, Paris, 2005, p.26.

¹⁴ Michael Riffaterre, La trace de l'intertexte, in *La Pensée* N° 215, octobre 1980, p. 04.

¹⁵ *Ibid.*, p.09.

Donc, il est clair que l'intertexte est lié aux lecteurs et leurs capacités de mémoriser les références antérieures. Si le lecteur n'arrive pas à repérer ces références par rapport au texte étudié, l'intertexte devient ambigu, c'est-à-dire :

«La perte de l'intertexte ne saurait entraîner l'arrêt du mécanisme intertextuel, par la simple raison que ce qui déclenche ce mécanisme, c'est la perception dans le texte de la trace de l'intertexte»¹⁶

D'autres chercheurs et théoriciens ont critiqué les points de vue et les interprétations données par M. Riffaterre concernant l'intertextualité et l'intertexte, vu les multiples exigences en matière de compétences culturelles.

Selon N. Piégay-Gros l'intertexte chez Riffaterre :

«exerce une forme de terrorisme: il n'est plus, en effet, ce qu'on peut percevoir, en toute liberté, mais ce qu'on doit repérer»¹⁷

I.3.3. Gérard Genette

Gérard Genette dans *Palimpsestes – La Littérature au second degré*, ajoute une notion très importante par rapport à celle de l'intertextualité, il intègre la notion de la transtextualité ou transcendance textuelle du texte qui fait allusion à l'analyse de tous les rapports, *manifestes ou secrets, qu'un texte entretient avec un autre*¹⁸. A partir de ce concept, l'intertextualité se classe comme un élément parmi d'autres qui signent leur présence dans son ouvrage intitulé « *Palimpsestes* ».

A l'intérieur de « *Palimpsestes* », Genette remplace l'intertextualité par la transtextualité en l'utilisant comme un terme générique. La transtextualité est donc un terme général qui englobe toutes sortes de relations textuelles où « *l'on voit un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas mais laisse voir par transparence* »¹⁹

Comme il annonce, aussi, l'objet de la poétique qui est l'ensemble des catégories générales dont relève chaque texte, il dégage cinq types de relation

¹⁶ Ibid., p.06.

¹⁷ A. C. Gignoux, *Op. Cit.*, p.16.

¹⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes – La Littérature au second degré*, Editions du Seuil, 1982, p. 07.

¹⁹ Ibid., p.556.

transtextuelle suivant un ordre croissant: la paratextualité, l'intertextualité, la métatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité ; chez Genette l'intertextualité ne couvre donc pas l'ensemble des catégories, elle n'est qu'une des cinq catégories qu'il regroupe sous le nom de *transtextualité*.

L'intertextualité :

Le premier type des relations transtextuelles est l'intertextualité, selon Gérard Genette :

« Le premier a été, voici quelques années, exploré par Julia Kristeva, sous le nom d'intertextualité, et cette nomination nous fournit évidemment notre paradigme terminologique. Je le définis pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. »²⁰

La paratextualité :

Il s'agit de toute relation qui existe entre le texte et son paratexte.

« Le second type est constitué par la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustration ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage(variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend.»²¹

La métatextualité :

C'est la relation d'un commentaire partagé entre deux textes :

²⁰ Ibid., p.08.

²¹ Gérard Genette, *Op. Cit.*, p.10.

« Le troisième type de transcendance textuelle, que je nomme métatextualité, est la relation, on dit plus couramment de « commentaire », qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer... »²²

L'architextualité :

Selon Genette cette théorie prend la définition suivante :

« Le cinquième type (je sais), le plus abstrait et le plus implicite, [...]. Il s'agit ici d'une relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle (titulaire, comme dans *Poésie, Essais, Le Roman de la Rose, etc.*, ou, le plus souvent infratitulaire : l'indication *Roman, Récit, Poèmes, etc.*, qui accompagne le titre sur la couverture), de pure appartenance taxinomique. Quand elle est muette, ce peut être par refus de souligner une évidence, ou au contraire pour récuser ou éluder toute appartenance. »²³

L'hypertextualité :

L'hypertextualité est le quatrième type des relations transtextuelles. La nomination de l'hypertexte renvoie à chaque texte dérivé d'un autre texte, soit par la transformation simple, soit par la transformation indirecte, qui est l'imitation :

« C'est donc lui que je rebaptise désormais hypertextualité. J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. Comme on le voit à la métaphore se greffe et à la détermination négative, cette définition est toute provisoire. Pour le prendre autrement, posons une notion générale de texte au second degré (je renonce à chercher, pour un usage aussi transitoire, un préfixe qui subsumerait à la fois l'hyper- et le méta-) ou texte dérivé d'un autre texte préexistant. »²⁴

Une grande partie de *Palimpsestes* est consacrées à l'étude de l'hypertextualité vu son importance par rapport aux autres types de transtextualité selon Genette.

En effet, l'hypertextualité comprend toute relation unissant un texte B (nommé *hypertexte*) à un texte antérieur A (nommé *hypotexte*)²⁵. Il s'agit d' « un texte dérivé

²² Ibid., p. 11.

²³ Ibid., p. 12.

²⁴ Ibid., p.13.

²⁵ Ibid., pp.13-19.

d'un texte préexistant »²⁶. *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud est ainsi l'hypertexte par excellence du récit de *L'Étranger* de Camus qui, pour sa part, est son hypotexte. Ce sont les transformations plus ou moins complexes que subit toujours l'hypertexte et qui le distingue de son hypotexte. En d'autre terme, l'hypertextualité a toujours comme signification la relation transformationnelle entre deux textes : l'hypertexte qui se fonde dans son ensemble sur l'hypotexte tout en le transformant.

La visée des pratiques hypertextuelles est de transformer le sens de l'hypotexte de deux manières : par voie d'imitation ou par voie de transformation²⁷. En gros, il s'agit de « Dire la même chose autrement/dire autre chose semblablement »²⁸. Dire la même chose autrement, s'effectue lorsque l'hypertexte reprend un schéma d'action et de relation entre personnages, tout en les traitants dans un style différent.

Gérard Genette, dans *palimpseste*, distingue deux genres de pratique hypertextuelle :

- **Relation de coprésence**: par ce type, Genette nous expose les modes d'insertion de l'intertextualité. La coprésence veut dire la présence du texte dans un autre, sous différentes formes : le plagiat (un emprunt moins explicite et moins canonique, non déclaré mais encore littéral), la citation (un emprunt très explicite et littéral avec guillemets, avec ou sans référence précise), l'allusion (un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel elle renvoie). Pour Genette, ces formes de coprésence sont, en effet, des exemples de l'intertextualité par excellence.

- **Relation de dérivation**: Genette décrit cette relation : « *Toute une œuvre B dérivant de toute une œuvre A* »²⁹. Donc, Genette met en évidence deux modes de dérivation : la transformation et l'imitation.

-

²⁶ Ibid., p.13.

²⁷ Ibid., pp.13-16.

²⁸ Ibid., p.15.

²⁹ Ibid., p.16.

Ainsi, parmi les procédés hypertextuels qui s'effectuent par voie d'imitation ou de transformation, Genette a parlé du procédé de transposition³⁰ qu'il a divisé en deux groupes : *formels* et *thématiques*. Il les appelle aussi *transformations formelles et thématiques*. Nous ne nous intéresserons, dans le chapitre consacré à l'analyse intertextuelle, aux formes de transformation sérieuse dite *transposition*, que Genette considère comme étant « *sans nul doute la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles* »³¹, et, en particulier, à la transformation formelle, en prenant en considération l'éventuel changement sémantique produit par la pratique hypertextuel de transfocalisation et de transvocalisation :

Transpositions formelles

Tout texte littéraire peut se faire réduire ou augmenter par les procédés de transpositions formelles. Genette souligne qu'une œuvre ne peut être ni réduite ni agrandie sans subir d'autres modifications plus essentielles, car « *nul ne peut se flatter d'allonger un texte sans y ajouter du texte, et donc du sens* »³². Dans une œuvre littéraire, ces transformations s'effectuent sous deux formes :

La transfocalisation : signifie « la même histoire » selon un autre point de vue. Selon la conception de Gérard Genette, la visée de la *transfocalisation* est de modifier le point de vue narratif, c'est-à-dire la focalisation du récit³³.

La transvocalisation est aussi une transposition formelle. Elle consiste à donner la parole à une personne qui ne l'a pas dans l'hypotexte³⁴ c'est-à-dire modification des voix narratives.

Ainsi, sans négliger les travaux de Michael Riffaterre et de Julia Kristeva, nous allons nous appuyer principalement sur la théorie de Genette : la transtextualité qui se manifeste en cinq types de relation, plus précisément nous nous focaliserons sur les

³⁰ <http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/transposer/>, le verbe transposer est définie dans l'encyclopédie l'internaute comme (le premier sens) : « Transposer : présenter quelque chose dans un autre contexte, placer un fait dans une autre époque, un autre décor... »³⁰

³¹ Gérard Genette, *Op. Cit.*, p.291.

³² Ibid., p.418

³³ Ibid., pp. 404-408-411.

³⁴ Ibid., pp. 411,415.

deux types de relation à savoir : la paratextualité et l'hypertextualité. En effet, il nous semble, que la théorie de ce critique est adéquate à ce que nous voulons étudier dans notre.

Donc, dans notre étude, à la différence de celles qui se sont intéressées à la notion d'intertextualité, nous tacherons d'étudier non seulement les différents niveaux de manifestation de cette notion, mais aussi de déceler en premier lieu les composantes intertextuelles dans l'œuvre de Kamel Daoud telles que le paratexte, l'incipit et les personnages ; et en deuxième lieu nous allons analyser les pratiques hypertextuelles. Nous essayerons de mettre en évidence le lien qui se manifeste à travers le roman de Kamel Daoud et les romans de Camus : *L'Etranger* et *La Chute*.

DEUXIEME CHAPITRE :

**Les composantes
intertextuelles dans
l'œuvre de K. Daoud**

Ainsi, nous avons pu remarquer dans le chapitre précédent, celui des concepts théoriques relatifs à l'intertextualité que les pratiques intertextuelles relèvent généralement du phénomène d'emprunt, d'imitation, d'appropriation ou de transformation par divers procédés littéraires.

A ce sujet, dans ce chapitre, nous allons essayer de démontrer que le roman de Kamel Daoud *Meursault, contre-enquête* foisonne d'indices intertextuels qui produisent un effet de ressemblance et participent à la reproduction du sens entre ce dernier et celui de Camus : *L'Étranger*.

En premier lieu, au niveau du paratexte, nous tenterons de déceler le point commun entre le titre de *Meursault, contre-enquête* et *L'Étranger*. En effet, le titre installe le lecteur dans la perspective de lecture appropriée. Ainsi, l'analyse du titre nous conduira à chercher des hypothèses de sens au niveau du portrait iconographique et la quatrième de couverture.

Un certain nombre de composantes intertextuelles se manifestent aussi au niveau des structures du récit. Alors, on s'intéressera au support textuel qui véhicule l'intrigue à savoir : l'incipit inversé de *L'Étranger* dans *Meursault, contre-enquête* de Daoud.

Le dernier point que nous aborderons dans ce chapitre est réservé à l'étude des personnages ; c'est un autre indice intertextuel que nous avons décelé au moment de notre lecture du roman de Daoud. On s'intéressera à la relation de coprésence, c'est-à-dire le rapport entre les personnages présents dans *L'Étranger* de Camus et ceux qui sont présents dans *Meursault, contre-enquête* en l'occurrence : le personnage féminin et le personnage référentiel.

II. Les indices intertextuels

II.1 Le paratexte

Le paratexte contient tous les éléments qui ne font pas partie du texte proprement dit, il y a deux éléments paratextuels : externes : ce qu'on trouve sur la première et la quatrième de couverture ; et interne, tel que les titres, les intertitres,

l'épigraphe, la préface, l'illustration...etc. Ces éléments permettent de guider et d'orienter les lecteurs,

selon Gérard Genette le paratexte est : « *Ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public.* »¹

Cet indice intertextuel acquiert un statut important dans l'approche des œuvres littéraires et cela depuis un certain nombre d'années, il accorde aussi au domaine de la recherche un essor inédit que Genette atteste :

« *Je m'apprête aujourd'hui à aborder un autre monde de transcendance qui est la présence fort active autour du texte, de cet ensemble, certes hétérogènes, de seuils et de sas que j'appelle : le paratexte: titre, sous-titre, préface, notes, prières d'insérer, et bien d'autres enfouis, moins visibles, mais non moins efficaces, qui sont pour le dire trop vite, le versant éditorial et pragmatique de son rapport au public et par lui, au monde.* »²

Pour ce faire, il serait convenable d'analyser les composantes de la première de couverture du roman qui nous semblent truffés d'une charge sémantique considérable. En outre, ce sont ces éléments que nous allons étudier, nous nous proposons d'établir un réseau de significations à partir des éléments paratextuels externes et internes et d'en déceler un lien de complémentarité, d'abord, entre ces éléments eux-mêmes, ensuite, leur lien avec le texte de Daoud ainsi qu'avec le texte source celui de Camus qu'est *L'Etranger*.

II.1.1 Le titre : fonction et analyse

Le titre joue un rôle prépondérant dans la séduction des lecteurs. Il sert à identifier et à classer une œuvre littéraire ou autre parmi des milliers d'autres œuvres qui existent déjà. En effet, le choix du titre participe activement à la lecture d'un roman. Ainsi, nous constatons que le titre du roman de Kamel Daoud *Meursault, contre-enquête* est un titre accrocheur dans le sens où il nous incite à lire le livre qui s'ouvre ainsi sur de multiples interprétations, car il nous permet d'avoir accès à plusieurs significations que nous pouvons découvrir suite à une lecture analytique et

¹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris. Seuil, coll. Poétique, 1987, p.07.

² Gérard Genette, *Cent ans de critique littéraire*, in le Magazine Littéraire, n°192, Février 1983, p.41.

cela afin de démontrer le fonctionnement de ce titre dans son rapport avec le texte et le hors-texte.

II.1.1.1 Définition et fonction du titre

Il est à noter que le titre est considéré comme le premier contact décisif entre l'œuvre et le lecteur, en effet, il nous interpelle et conditionne à la fois notre lecture avant de lire le texte lui-même, il est : « (...) à la fois stimulation et début d'assouvissement de la curiosité du lecteur ; aussi réunit-il les fonctions de tout texte publicitaire, référentielle, conative et poétique. »³

A cet égard, plus ou moins clair ou énigmatique, il n'est jamais détaché du contexte social ; il permet l'articulation des réflexions et de formuler des hypothèses de lecture qui seront vérifiées au terme de cette dernière. Donc le titre est une croisée entre littérature et socialité :

« Le titre du roman est un message codé en situation de marché, il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire, en lui se croisent littérature et socialité: Il parle de l'œuvre en terme de discours social mais le discours social en terme de roman. »⁴

Il est à marquer aussi que le titre et le texte sont étroitement liés dans un rapport de complicité et de complémentarité, à savoir que l'un annonce, l'autre explique. En effet, le titre, est considéré comme la clé du texte en l'annonçant et en la cachant aussi. Ajoutons que le titre est travaillé par l'auteur, sans faire abstraction de l'intervention des éditeurs en fonction du besoin du marché littéraire.

De ce fait, le titre peut contenir plusieurs fonctions, à savoir :

« - **Une fonction apéritive** : le titre doit appâter, éveiller l'intérêt.

- **Une fonction abrégative** : le titre doit résumer, annoncer le contenu sans le dévoiler totalement.

³ Christiane Achour et Simone Rezzoug, *Convergences critiques, introduction à la lecture du littéraire*, Alger, OPU, 1985, p.28

⁴ Claude Duchet, *Eléments de titrologie romanesque* in *LITTERATURE* n°12, décembre 1973.

- **Une fonction distinctive** : le titre singularise le texte, qu'il annonce, le distingue de la série génétique des autres ouvrages dans laquelle il s'inscrit. »⁵

Ainsi, Christiane Achour et Simone Rezzoug soulignent que le titre se présente respectivement comme "emballage", "mémoire ou écart" et "incipit romanesque." ⁶ Il garantit comme le message publicitaire trois fonctions :

- **Fonction référentielle** : il doit informer les lecteurs.
- **Fonction conative** : il doit impliquer les lecteurs.
- **Fonction poétique** : il doit susciter intérêt et admiration aux lecteurs.

A partir de ces indices, nous allons tenter de déchiffrer le mécanisme du refoulé/caché dans le roman de Kamel Daoud en décelant les traces de l'intertextualité existantes dans le titre, et en nous basant, également, sur une lecture analytique du texte en question tout en faisant recours au texte inspirateur, à savoir, *L'Etranger* d'Albert Camus.

II.1.1.2 Analyse du titre

Le mot *Meursault* dans le titre nous interpelle dès la première vue, il nous captive, il nous mène à nous interroger sur le contenu du texte et sa relation avec le personnage-icône de l'œuvre de Camus, en l'occurrence *L'Etranger*. Tandis que le titre entier, *Meursault, contre-enquête*, semble remplir pleinement une fonction apéritive. De plus, ce titre donne alerte et captive dès que l'œil du lecteur tombe dessus, ou plutôt, dès que le mot *Meursault* est prononcé. En outre, un titre comme *Meursault, contre-enquête* laisse anticiper que l'intrigue va s'axer autour d'une figure qui porte le même nom. A cet effet, cette hypothèse sera confirmée par l'extrait déposé sur la quatrième de couverture et qui résume le texte en montrant que la figure centrale de l'histoire est bien *Meursault* :

⁵ Léo HuibHoek, *La Marque du titre: dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, Mouton, 1981. Cité par Jean-Pierre Goldenste, in "Entrées en littérature", Paris, Hachette, 1990, p.68

⁶ Christiane Achour et Simone Rezzoug, *Op. Cit.*, pp. 29-30.

« (...) Il est le frère de l'Arabe tué par Meursault dans *L'Etranger*, le fameux roman d'Albert Camus. Il entend relater sa propre version des faits, raconter l'envers du décor, rendre son nom à son frère et donner chair à cette figure niée de la littérature: l'« arabe »⁷

En fait, le titre est composé de deux syntagmes nominaux, le premier, *Meursault* qui est un nom propre, il relève d'un énoncé d'une valeur dénotative ; le *Meursault* du titre est, effectivement, le *Meursault* de Camus. Alors, ce personnage à valeur littéraire universelle ne laisse personne indifférent, il est le tueur de l'Arabe sur une plage ; il a été condamné ensuite après une enquête policière et judiciaire. Par conséquent, le mot *Meursault* fait du titre un énoncé qui nous amène automatiquement au texte de Camus. Doté de ce mot, le titre constitue un élément intertextuel, Daoud en parle de la signification de ce nom dans son texte :

« Et ensuite, pendant soixante-dix ans , tout le monde s'est mis de la patrie pour faire disparaître à la hâte le corps de la victime, transformer les lieux du meurtre en musée immatériel et discourir sur la signification du prénom du meurtrier. Que veut dire *Meursault* ? « Meurt seul » ? « Meurt sot » ? « Ne meurt jamais » ?⁸

Ajoutons à cela que, le nom *Meursault* est récurrent dans le roman de Daoud, répété environ vingt fois, ce nombre pourrait être une allusion à la durée qui sépare les deux crimes, le premier commis dans *L'Etranger* en 1942, et le deuxième a eu lieu dans *Meursault contre-enquête* en 1962: « Le Français avait été effacé avec la même méticulosité que celle qui avait servi pour l'arabe sur la plage, vingt ans plutôt »⁹

Il ajoute:

« Sauf que les cinq premières, celles qui avaient été tirées vingt ans auparavant ... »¹⁰

Le deuxième syntagme *contre-enquête*, quant à lui, est un mot composé qui évoque une enquête qui a été déjà menée et que le mot joint « *contre* » indique qu'il s'agit d'une nouvelle enquête qui devrait opposer ses résultats à ceux de l'enquête

⁷Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, Barzakh, 2013.

⁸ Kamel Daoud, *Op. Cit.*, p.18.

⁹ Ibid., p.133.

¹⁰ Ibid., p.105.

précédente, celle de Camus. En effet, ce syntagme reflète explicitement le projet de Kamel Daoud dans son œuvre :

« *Que voulez-vous que je vous dise, monsieur l'enquêteur, sur un crime commis dans un livre ? Je ne sais pas ce qui, le jour de cet été funeste, s'est passé entre six heures du matin et quatorze heures, l'heure du décès. Voilà ! D'ailleurs, quand moussa a été tué, personne n'est venu nous interroger. Il n'y a pas eu d'enquête sérieuse* »¹¹

L'image qui se présente dans notre esprit à partir de ce titre, est celle de deux romans qui tiennent deux procès et qui s'opposent l'un à l'autre. En plus de cela, s'offrir un titre constituant un élément intertextuel d'un roman de Camus, ce n'est pas un acte aussi simple, en effet, avoir du courage pour répondre à Camus est un peu risqué et osé, cependant cela offre un espace très large de séduction et d'universalité, Daoud avoue dans son texte, par une allusion, que Camus dispose de virtuosité : « *Tu devines donc tout le génie qu'il a fallu pour transformer un fait divers de deux paragraphes en une tragédie décrivant la scène et la fameuse plage* »¹². Autrement dit, ce titre est chargé de significations. Pour vaincre ce climat embrouillé entre les deux œuvres en question, nous allons, dans ce qui suit, déterrer et interpréter les diverses significations enfouies dans le titre de notre corpus ainsi que leur rapport intertextuel, tout en nous appuyant sur le texte qui illustre clairement ces significations.

Meursault est le héros de *L'Étranger* d'Albert Camus, un homme jugé pour avoir tué froidement et sans raison et sous prétexte du soleil et d'insolation, cinq balles sur un Arabe, parfaitement marginalisé, sur une plage, près d'Alger, à l'été 1942. Meursault finalement n'est pas condamné pour avoir tiré cinq fois sur l'Arabe, mais plutôt, il est condamné pour n'avoir pas pleuré le jour de l'enterrement de sa mère pour être allé au cinéma regarder un film le lendemain. Donc, il a été condamné pour son insensibilité.

Dans *Meursault, contre-enquête*, l'auteur offre une autre version de l'histoire, il donne vie à l'Arabe, « le détail » du chef-d'œuvre de Camus. Partant d'une envie que la justice soit faite « *Je crois que je voudrais que justice soit faite ... mais celle des*

¹¹Ibid., p.31.

¹²Ibid., p.162.

équilibres »¹³ Et de sa satire contre Meursault et la négation de l'existence de sa victime, Haroun est aussi coupable d'être étranger, inhumain, étranger à sa vie, à la société dont il a été exclu par sa mère, étranger au meurtre qu'il commet lui-même pour venger Moussa, son frère. Un crime gratuit, celui d'un « roudi », un français, commis le 5 juillet 1962, jour de l'Indépendance, « *Comment prendre la vie au sérieux ensuite ? Tout semble gratuit dans ma vie* »¹⁴ Une victime expiatoire, offerte à une mère froide et indifférente « *oui, j'ai tué Joseph parce qu'il fallait faire contrepoids à l'absurde de notre situation* »¹⁵. En d'autres termes, le français est tombé dans l'anonymat tout comme l'Arabe. Alors, Haroun est le miroir de Meursault, il finit par incarner tous les reproches que le narrateur adresse au héros de Camus.

Finalement, si le nom de Meursault figure dans le titre du roman de Daoud, c'est parce que le personnage principal incarne certains caractères du héros de *l'Étranger*.

Le titre que choisit Daoud, fait apparemment preuve d'une paratextualité certaine. Il permet d'emblée, de mettre en communication avec des passages et des épisodes du récit camusien. Cependant, même si le titre seul suffit à créer le lien intertextuel, ce dernier peut rester moins manifeste et dépendre plus de la décision interprétative du lecteur ou de sa connaissance du texte Camusien.

II.1.2 Le hors-texte comme support du texte

On a démontré, dans l'analyse précédente, que le titre annonce le contenu du roman. Cependant si :

« *Le titre facile à mémoriser, allusif, il oriente et programme l'acte de lecture.* », il existe : « *d'autres signes gravitant autour du texte du roman, des lieux marqués, des balises qui sollicitent immédiatement le lecteur, l'aidant à repérer, et orientent, presque malgré lui,*

¹³Ibid., p.18.

¹⁴Ibid., p.151.

¹⁵Ibid., p.164.

*son activité de décodage. Ce sont, au premier rang, tous les segments de texte qui présentent le roman au lecteur, le désignent, le dénomment, le commentent, le relie au monde. »*¹⁶

De ce fait, nous étudierons la couverture du roman, ou pour reprendre l'appellation de Genette le péri-texte éditorial dans l'objectif d'établir un lien de complémentarité d'une part entre cette page qui porte l'image, le titre et les autres composantes et d'autre part entre le texte. Nous analyserons les composantes paratextuelles qui accompagnent le titre, à savoir le portrait iconographique et la quatrième de couverture afin d'en dégager dans « *Cette zone intermédiaire entre le hors-texte et le texte.* »¹⁷, le réseau de significations unissant ces éléments au titre, puis tout l'ensemble au cotexte.

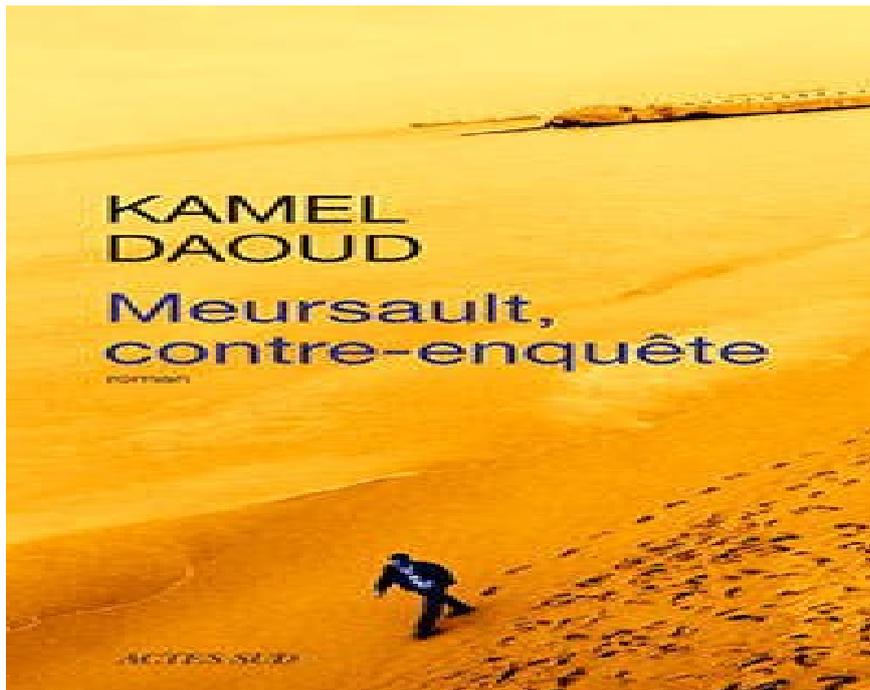
II.1.2.1 Le portrait iconographique

Meursault, contre-enquête, paru pour la première fois aux Editions barzakh, Alger, 2013. La première page de couverture était un peu clair (fond blanc) dans laquelle nous trouvons : le nom de l'auteur, le titre et l'édition. Ensuite, la deuxième collection de ce roman est parue aux Editions Actes Sud, 2014 ; c'est la même couverture avec un fond jaune.

Il s'agit d'une photo signée par la photographe-reporter Louiza Ammi, photographe Algérienne. Cette photo a été déjà publiée, dans le livre de Daïkha Dridi, « *Alger, blessée et lumineuse* » paru aux Editions Autrement, Paris, 2005 et aux Editions Barzakh, Alger, 2006. Elle était appréciée déjà par ceux qui suivent le travail de Louisa Ammi.

¹⁶Henri Mitterand, *Les titres des romans de Guy des Cars*, in Sociocritique, Nathan Université, 1979, p. 51

¹⁷ Antoine Compagnon, *La Seconde main*, Editions du Seuil. 1979, p. 15.



Dans cette photo, figure un homme marchant sur le sable dans une plage d'Alger en plein jour. Ses pas venant de loin sont encore marqués, des pas parmi d'autres. La photo saisit l'instant, c'est-à-dire, cet homme marche vers l'inconnu et des traces de pas que le ressac n'a pas encore effacées.

Louisa Ammi, auteure de cette photo, dit que l'homme qui marche sur cette plage est pratiquement identifié au personnage du roman de Daoud, ajoutant qu'elle a, dès la lecture du roman, établi le lien entre le roman et sa photo :

« C'est fou ce que cet homme qui marche sur le sable de la plage de QaâEssour, entre le Palais des Raïs (Bastion 23) et l'Amirauté ressemble au personnage que décrit Kamel Daoud. Dès que j'ai lu le roman, je me suis dit, on dirait que c'est son héros »¹⁸

En effet, un homme trainant tout seul, ayant l'air fatigué et distrait, sous un soleil d'aplomb auquel le choix et la présence intense de la couleur jaune qui cadre la couverture du roman fait allusion. Cette scène ressemble à celle du meurtre dans *L'Étranger* d'Albert Camus, dans laquelle Meursault a tiré cinq balles sur l'Arabe.

En effet, Meursault raconte comment des circonstances indépendantes de sa volonté l'ont amené au meurtre : *« Le soleil tombait presque d'aplomb sur le sable et*

¹⁸ http://www.huffpostmaghreb.com/2015/06/13/photo-histoire-louisa-ammi_n_7575500.html

son éclat sur la mer était insoutenable. Il n'y avait plus personne sur la plage »¹⁹. Meursault est revenu vers la source parce qu'il avait trop chaud, en fait, ce personnage vit au niveau de son corps et donc au niveau de ses envies. Il a personnifié la chaleur pour souligner le fait que qu'elle était atroce. Cette personnification est une interprétation de cette situation retournée négativement sur lui. Il hyperbolise la chaleur : « *air enflammé* » pour montrer à quel point, le soleil le brûle.

Ces hyperboles employées dans le texte décrivent l'état d'âme de l'homme figurant sur la première de couverture: « *plage vibrante de soleil* », « *brûlure du soleil* », « *océan de métal bouillant* », « *la mer a charrié un souffle épais et ardent* », « *l'ivresse opaque qu'il me déversait* », « *le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu* », le mélange du feu qui symbolise les Enfers, de l'eau qui connote au déluge, appuie cette notion d'Apocalypse. L'expression hyperbolique « *océan de métal bouillant* » montre que l'eau aussi est touchée par cette chaleur infernale. De plus, l'espace perd ses points de repère : avec ce mélange chaleur-eau, on a l'impression que la mer et le ciel se confondent avec la chaleur alors qu'auparavant, la mer le rafraîchissait.

Les constructions qui se voient clairement sur la photo, semblent avoir leurs places dans les propos de Kamel Daoud ainsi que les traces des pas qui démarquent la plage, ces lieux à proximité desquels sont censés avoir lieu les faits relatés dans *L'Étranger* de Camus : « (...) *la plage a disparu sous les traces de pas ou les constructions de béton ; il n'y a pas eu de témoin sauf un astre- le Soleil* »²⁰

La mer occupe une grande partie de la photo, nous avons décelé qu'elle hante, sans cesse, la mémoire du frère de l'Arabe, en se rendant à la plage pour plusieurs fois, en fouinant à la recherche d'indices et de preuves qui pourront l'aider à comprendre ce qui s'est passé le jour du crime, un crime commis dans *L'Étranger*. « *Meurtre commis sur mon frère et à cette plage maudite* »²¹

¹⁹ Albert Camus, *L'Étranger*, Editions. Gallimard, 1942. (L'odyssée. 2012), p.56

²⁰Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, Editions Barzakh, 2013, p.69.

²¹Ibid., p.164.

Haroun prétend que l'amour que son frère éprouvait l'égard de la mer est à l'origine du drame, à savoir, sa mort : « *Il est mort parce qu'il aimait la mer* »²²

Ainsi, dans la première partie de *L'Etranger*, nous avons remarqué que les images liées au soleil qui accable Meursault foisonnent aussi que celles liées à la mer, c'est sur la plage que Meursault et Marie se rencontrent le lendemain de l'enterrement de sa mère, « (...) *j'ai retrouvé dans l'eau Marie Cordona* »²³. La forte présence de la mer, relève des circonstances du principal acte commis autour duquel se conçoit toute l'histoire de *L'Etranger* : c'est au bord de la mer que s'est passé le drame.

Par conséquent, l'image de couverture du roman de Kamel Daoud « *Meursault, contre-enquête* » est une illustration qui laisse apparaître clairement la présence de *L'Etranger* d'Albert Camus.

En outre, l'analyse de ces indices paratextuels laisse également penser que les deux auteurs ont des approches différentes de l'histoire du crime ainsi que les thématiques abordées dans les deux romans. Donc, l'une des fonctions du paratexte est effectivement de dévoiler la nature hypertextuelle de l'œuvre.

A cet effet, lorsque l'auteur donne un nom du personnage de *L'Etranger* à son titre et que l'image de la couverture simule une scène dans *L'Etranger*, cela signifie que son texte prend appui sur l'œuvre de Camus.

II.1.2.2 La quatrième de couverture

Après avoir analysé et décodé la photographie du roman de Daoud en l'occurrence la première page de couverture, nous essayons d'interpréter présentement sa quatrième de couverture. Elle nous donne, en effet, un pressentiment que ce roman est un hommage rendu au célèbre roman du XXe siècle, *L'Etranger*, en adoptant un point de vue différent de celui du texte initial. Il est à noter que, la quatrième de couverture :

²²Ibid., p.150.

²³Albert Camus, *L'Etranger*, Editions. Gallimard, 1942. (L'odyssée, 2012), p.23.

« est un autre haut lieu stratégique, qui peut comporter au moins : - un rappel, à l'usage des amnésiques profonds, du nom de l'auteur et du titre de l'ouvrage – une notice biographique et/ou bibliographique – un prière d'insérer – des extraits de presse, ou autres appréciations élogieuses, sur des œuvres antérieures du même auteur, voire sur celle-ci même, en cas de réédition ou si l'éditeur a pu en obtenir avant publication (...) »²⁴

Alors, Genette entend par haut lieu stratégique l'importance du dos de couverture, pouvant jouer un rôle primordial à notre sens dans le pacte de la lecture d'une part et, d'autre part, dans l'achat et la séduction du lecteur par les éditeurs.

Nous avons pris la quatrième de couverture de *Meursault, contre-enquête*, édité par les Editions barzakh, Alger, 2013 et celle réédité par les Editions Actes Sud, 2014. Dans cette couverture, nous avons remarqué dans la première édition qu'elle se compose de cinq petits paragraphes ; le premier est une citation de Kamel Daoud qui résume la description et la sensation lorsqu'il se met à écrire son premier roman. Quant aux trois autres paragraphes, nous apercevons le point de vue des éditeurs, en d'autres termes ils nous résument l'histoire de *Meursault, contre-enquête*. Ces éditeurs nous donnent aussi leur avis sur l'auteur, autrement dit, comment a-t-il influencé son lecteur en lisant son histoire. Enfin, dans le dernier paragraphe, c'est une fiche biographique dans les deux éditions, réservée souvent à l'auteur.

C'est à peu près la même chose, dans la deuxième édition que la première édition, sauf que sur celle-ci nous ne trouvons pas la citation de l'auteur, on trouve seulement le point de vue des éditeurs d'Actes Sud.

Donc, on peut réaffirmer et dire que, cette quatrième de couverture ou le dos de couverture, pour reprendre le terme de Genette, participe au bon fonctionnement du contrat de lecture à la séduction d'achat des lecteurs.

²⁴Gérard Genette, *Seuils*, Editions du Seuil, 1987, p. 30.

II.2. L'incipit

II.2.1. Définition et fonction d'un incipit

A notre sens, l'incipit est l'un des moments les plus intéressants dans un roman, Il nous permet de saisir les choix narratifs du romancier. Dans un premier lieu, il faut d'abord révéler les différentes réalités que recouvre le terme incipit. Ce terme désigne généralement la première phrase d'un texte ²⁵ car, à l'origine, les livres commençaient par la formule « Incipit liber1... ». Mais au cours de l'histoire, l'acception du mot a évolué pour désigner les premiers mots d'un texte sans les limiter nécessairement à la première phrase. Par la suite, des critiques ont été faites, comme celles de Claude Duchet et Raymond Jean qui limitent le découpage à la première phrase en se fondant sur l'étymologie du mot incipit. Le premier utilise le terme « incipit » et le deuxième le mot composé « phrase-seuil » pour désigner la première phrase d'une œuvre littéraire. En revanche, Graham Falconer et Jacques Dubois emploient l'expression « entrée en matière » et ne se préoccupent pas d'élaborer des critères de découpage.

Alors, nous pouvons dire que l'incipit d'un roman est un lieu stratégique et primordial où se marquent les codes d'écriture et le pacte de lecture. C'est le lieu d'une prise de position à l'égard des modèles possibles, d'un dialogue intertextuel avec d'autres débuts de romans avec lesquels et contre lesquels s'écrit le nouvel incipit. Il ne se réduit pas toujours à la première phrase, il peut s'étendre à une séquence textuelle plus longue. Comme nous l'avons déjà dit expliqué, l'incipit est le terme qui désigne les premiers mots ou paragraphes d'une œuvre littéraire, c'est-à-dire il programme la suite du texte, il sert généralement à définir le genre du texte et annonce le point de vue adopté par le narrateur ainsi que quelques choix stylistique de l'auteur, il a également pour fonction d'accrocher le lecteur, autrement dit : il a une valeur d'annonce et programme aussi la suite du texte. En effet, l'incipit peut définir le genre du roman: épistolaire, réaliste, historique et les choix de narration de l'auteur : point de

²⁵Incipit : du latin incipio, is, ere : « commencer. »

vue, vocabulaire, registre de langue. Soulignons que l'usage du terme incipit est tantôt limité à la première phrase, tantôt à la première page²⁶

II.2.2 L'incipit inversé de *L'Etranger*

Kamel Daoud commence son texte en inversant la première phrase de *L'Etranger*, alors, nous allons nous intéresser aux deux incipits, à savoir : l'incipit de *L'Etranger* et *Meursault, contre-enquête*. Le début de ce dernier se révèle comme un indice intertextuel inspiré de l'incipit de *L'Etranger* de Camus.

II.2.2.1 L'incipit de Camus

L'œuvre de Camus révèle son ton dès l'incipit :

«Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : « Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués. » Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier. L'asile de vieillards est à Marengo, à quatre-vingts kilomètres d'Alger. Je prendrai l'autobus à 2 heures et j'arriverai dans l'après-midi. Ainsi, je pourrai veiller et je rentrerai demain soir. J'ai demandé deux jours de congé à mon patron et il ne pouvait pas me les refuser avec une excuse pareille. Mais il n'avait pas l'air content. Je lui ai même dit ; « Ce n'est pas de ma faute. » Il n'a pas répondu. J'ai pensé alors que je n'aurais pas dû lui dire cela. En somme, je n'avais pas à m'excuser. C'était plutôt à lui de me présenter ses condoléances. Mais il le fera sans doute après-demain, quand il me verra en deuil. Pour le moment, c'est un peu comme si maman n'était pas morte. Après l'enterrement, au contraire, ce sera une affaire classée et tout aura revêtu une allure plus officielle. »²⁷

Cet incipit romanesque est l'un des célèbres incipits que connaît la littérature universelle ; situé dans un cadre spatio-temporel défini « aujourd'hui » « Marengo » à Alger, marqué par la présence du personnage narrateur « je », portant une information qui est la mort de sa mère qui serait l'axe du récit, notamment la condamnation de Meursault pour ne pas avoir pleuré sa mère le jour de l'enterrement.

²⁶Mouna Abdessemed, *Étude de l'incipit et de la clause dans l'œuvre romanesque de Claude Simon*, Mémoire de Magister en langue française : option Science des textes littéraires, sous la direction du Pr. SAID KHADRAOUI, Université de Batna, 2012.

²⁷Albert Camus, *L'Etranger*, Editions. Gallimard. (L'odyssée, 2012), p.09.

La première phrase « *Aujourd'hui, maman est morte* » nous fait directement rentrer dans une sorte de châtement profondément humain et universel qui est la mort de la mère. Mais ce drame, est rapidement banalisé par la deuxième phrase qui dévoile l'hésitation du narrateur : « *Ou peut-être hier, je ne sais pas.* »

Meursault se présente comme un personnage indifférent, il marque un extrême détachement à l'égard de la mort de sa mère, ainsi, quand il reçoit le télégramme, il affirme : « *cela ne veut rien dire* » alors que l'information donnée est très claire « *mère décédée.*»

II.2.2.2 L'incipit de Daoud

Le récit de Kamel Daoud *Meursault, contre-enquête* commence par une phrase marquante : « *Aujourd'hui, M'ma est encore vivante* »

M'ma est une appellation attribuée familièrement et intimement à la maman dans le dialecte algérien. Donc, le narrateur nous informe que sa mère est encore vivante, ce qui est une sorte de privilège, une fierté pour l'être humain vu que l'orphelin éprouve une perte de présence rassurante de sa mère.

L'incipit de *Meursault, contre-enquête* semble s'apparenter à celui de Camus dans *L'Etranger* « *Aujourd'hui, maman est morte* », mais il faut d'abord le mettre en relation avec le texte pour comprendre la raison pour laquelle Daoud a voulu reprendre la fameuse phrase de Meursault en l'inversant.

Le déterminant possessif « mon » assimilé dans le mot *M'ma* indique ici l'identité de l'être parlant qui est le narrateur-personnage. A cet effet, il s'avère que le narrateur est le personnage principal de l'histoire, dans la mesure où nous pouvons aussi lire cette œuvre non seulement comme une histoire littéraire fictive, mais aussi comme une littérature qui se penche sur l'aspect réel de la vie humaine. Il s'est avéré que, le narrateur prend une place centrale tout au long de l'œuvre, c'est lui qui va nous véhiculer une part de l'histoire racontée par sa mère : « *Elle ne dit plus rien, mais elle*

*pourrait raconter bien des choses. Contrairement à moi, qui, à force de ressasser cette histoire, ne m'en souviens presque plus. »*²⁸

En effet, Haroun fait une allusion à une histoire qui a eu lieu dans le passé en reprochant à ceux qui racontent le meurtre dans *L'Etranger*, de n'avoir évoqué qu'un seul mort, alors qu'il en avait deux :

*« Je veux dire que c'est une histoire qui remonte à plus d'un demi-siècle. Elle a eu lieu et on en a beaucoup parlé. Les gens en parlent encore, mais n'évoquent qu'un seul mort – sans honte vois-tu, alors qu'il y en avait deux, de morts. Oui, deux. La raison de cette omission ? Le premier savait raconter, au point qu'il a réussi à faire oublier son crime, alors que le second était un pauvre illettré que Dieu a créé uniquement, semble-t-il, pour qu'il reçoive une balle et retourne à la poussière, un anonyme qui n'a même pas eu le temps d'avoir un prénom. »*²⁹

Dans ce passage, Haroun dit à propos de Meursault: *J'avais ma mère alors que Meursault avait perdu la sienne.*³⁰ Et voilà un autre passage mystérieux que ne pouvons déchiffrer le mécanisme où l'auteur reprendrait l'incipit de Camus comme citation, mais il mentionne son auteur sous forme d'allusion:

*« Donc l'histoire de ce meurtre ne commence pas avec la fameuse phrase, «Aujourd'hui, maman est morte», mais 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. »*³¹

Comme nous voyons dans ce passage, le narrateur évoque l'incipit de Camus en voulant faire le point de départ d'une autre version de l'histoire du meurtre ; de sorte que le récit soit relaté par le frère de l'Arabe tué par Meursault dans *L'Etranger*.

En effet, à travers ce passage nous nous apercevons que nous assistons à une association de deux incipit opposés, c'est un procédé qui nous permet de dessiner la suite de l'histoire qui ne serait qu'une autre version de l'histoire de Camus :

²⁸Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, Barzakh, 2013, p.13.

²⁹Ibid., p.13.

³⁰Ibid., p.24.

³¹Ibid., p.23

« C'est simple : cette histoire devrait 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 »³²

Finalement, à travers cette analyse nous pouvons conclure que l'incipit de *Meursault, contre-enquête* dans son rapport textuel avec le roman de Daoud et son rapport intertextuel se révèle comme un élément intertextuel tirant son origine de l'incipit de Camus.

II.3 Les personnages: une relation de coprésence

Nous étudions dans cette partie du deuxième chapitre, les personnages présents dans le roman de Kamel Daoud en l'occurrence le personnage féminin et le personnage référentiel. Ainsi, nous allons prouver qu'il existe une relation de coprésence entre le texte de Daoud et celui de Camus. Selon Gérard Genette :

« Nous distinguerons deux types de relations intertextuelles ; celle fondée sur une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes (auxquelles l'auteur de *Palimpsestes* circonscrit l'intertextualité) et celles fondées sur une relations de dérivation. »³³

Parmi les indices que nous avons cités, nous avons remarqué aussi qu'il a un indice intertextuel, celui du personnage dans le roman de Daoud notamment le personnage féminin :

« Les formes explicites d'intertextualité s'affichent dans le texte ; elles peuvent être démarquées par des signes typographique (les italiques et les guillemets pour la citation) ou par des indices sémantiques, tels le nom de l'auteur du texte convoqué, ou son titre, ou encore un nom de personnage qui renvoie clairement à une œuvre donnée [...] »³⁴

II.3.1 Le personnage féminin

La femme est très présente dans le roman de Daoud, par exemple, Zoubida, l'amie de Moussa, et aussi la femme aimée, Meriem. Cela explique que Daoud n'a pas la vision conformiste méditerranéenne de la femme aimante et soumise, sa bien-aimée

³²Ibid., p.19.

³³ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'Intertextualité*, Dunod, Paris, 1996, p. 45

³⁴ Nathalie Piégay-Gros, *Op. Cit.*, p. 95.

est pleine de vie, insoumise et instruite. Et il y a aussi la mère régnant sur la vie de leurs fils pesamment.

Nous constatons après de maintes lectures de *Meursault contre-enquête* que Daoud fait référence aux personnages de Camus dans *L'Etranger*, à savoir : la mère de Meursault et Marie qui est sa copine.

Nous avons perçu alors la figuration du personnage féminin dans les deux histoires, en l'occurrence celle de Daoud et de celle Camus. D'abord, le personnage de la mère est opposé dans ces deux histoires ; comme on l'a constaté dans l'histoire de *L'Etranger*, la mère de Meursault est décédée, quant à l'histoire de *Meursault, contre-enquête*, la mère d'Haroun est vivante. Ensuite, nous observons une ressemblance d'emploi de prénom des deux dulcinées de Meursault et d'Haroun : Meriem et Marie, la première est une appellation arabe, la deuxième est une appellation française.

II.3.1.1 La mère

Comme on l'a déjà souligné, le texte de Daoud commence par la fameuse phrase : « *Aujourd'hui, M'ma est encore vivante.* » C'est à partir de cette phrase que Daoud crée toute une autre histoire ; une histoire inversée de *L'Etranger*. En effet, comme on le constate dans *L'Etranger*, la première phrase commence ainsi : « *Aujourd'hui, maman est morte.* » Nous pouvons dire qu'il s'agit d'un fantasme littéraire de la fiction, en effet, il reprends la même phrase et il l'inverse pour dire à Meursault que votre mère est morte, mais la mienne non, elle est vivante et elle peut dire beaucoup de choses.

D'abord, nous saisissons que le nom employé par l'auteur est si distinct : M'ma, il n'a pas dit Maman. Hors, *M'ma* est une appellation algérienne, c'est-à-dire, elle est issue de l'arabe algérien. Ensuite, la phrase « encore vivante » peut être perçue comme une réponse de Haroun à Meursault.

Alors, nous disons que l'image de la mère pour Daoud était beaucoup plus profonde, elle représente la mère endurcie par la perte d'un enfant et qui pousse son fils à lui rendre justice en vengeant son frère, c'est-à-dire à tuer au nom de la justice ;

hors que cela n'est pas la justice comme le confirme Haroun dans l'un des passages de *Meursault, contre-enquête* : « *la vengeance ne mène pas à la justice* ».

Finalement, la mère d'Haroun était dominatrice, elle le pousse à tuer, c'est une femme qui lui pardonne jamais d'avoir survécu à la mort de son frère. Elle n'a pas fait le deuil de son fils perdu dans une plage ensoleillée à Alger, mais son deuxième fils Haroun en a payé le prix par la frustration que sa mère et son pays lui ont fait subir. Ainsi, nous pouvons dire que la mère d'Haroun est le contraire de la mère silencieuse et soumise, mise dans un asile dans *l'Etranger*.

II.3.1.2 Meriem

Nous avons vu que, dans *L'Etranger*, la copine de Meursault s'appelait Marie, tandis que la copine d'Haroun s'appelle Meriem. A première vue, c'est un même prénom, mais il ne se prononce pas de la même manière ; le premier est une appellation française, tandis que le deuxième est une appellation arabe. Ainsi, Daoud se réfère à Marie de Meursault, en effet, Haroun aime une femme qui lui découvre la langue française, *L'Etranger* et beaucoup de choses, c'est une femme qui lui rapporte tout à la fois la vérité et la douleur.

Aussi, pour Haroun la femme n'est pas un objet, comme le confirme Daoud dans une rencontre au Vietnam:

« *Haroun voit le monde d'une certaine manière, c'est un personnage comme les siens (algériens) ; dans un rapport de terreur et de détestation vis-à-vis de la femme et aussi dans un rapport de fascination, d'amour et d'attente, il s'est incarné par ces deux figures, il a entamé une relation d'amour avec Meriem puis il découvre que l'amour est impossible. Haroun est étonné par le couple, en effet, il ne le comprend pas ; il a un rapport lucide et enthousiaste, alors que c'est une fausse solution.* »³⁵

Kamel Daoud nous atteste aussi dans une interview en France que le personnage Meriem :

³⁵<https://www.youtube.com/watch?v=QSGOWCVOF2A> , 26 Février 2016.

« Est l'une des clés du récit, cela par l'illustration de la frustration profonde de quelqu'un qui n'a pas rencontré l'amour. Hors, Meriem c'était une possibilité vite épuisée, mais en même temps marquante. Et puis, beaucoup de sources expliquent par le lien à la femme qu'on le veuille ou pas, prenons le cas de toutes les civilisations ; tant que le lien est mauvais avec la femme, le lien alors est mauvais u monde et il est mauvais aussi à l'écriture. C'est pourquoi, l'islamiste veut voiler la femme, parce qu'il veut voiler le monde, le corps de la femme est le lien où se révèle l'homme et son désire ; les gens qui refusent de désirer au lieu de le comprendre ou de l'admettre, ils préfèrent voiler le sujet du désir. »³⁶

Ainsi, nous pouvons dire que la femme est toujours présente dans les deux histoires et dans *L'Etranger* et dans *Meursault, contre-enquête*. Enfin, Daoud veut transmettre, si on reprend son propos, ce cri aux algériens frustrés notamment vis-à-vis de la femme. Comme il l'affirme aussi dans une rencontre au Vietnam :

« Pour moi, je juge les peuples par leurs comportements vis-à-vis de la femme. Un peuple qui tue ces femmes, c'est un peuple maudit pour moi. Tandis que, celui qui respecte la femme, son corps, sa nudité est un peuple élu pour moi. »³⁷

II.3.2 Le personnage référentiel

Après avoir analysé le personnage féminin, nous allons étudier dans ce point le personnage référentiel. Ce dernier renvoie à des signifiants surs et repérable immédiatement : historique, mythologique, autrement dit, il renvoie à une culture.³⁸

II.3.2.1 Les frères Haroun et Moussa

Dans *L'Etranger*, nous avons des situations où le protagoniste Meursault agit d'une façon absurde, par exemple, ne pas pleurer à l'enterrement de sa mère et aller juste après se baigner avec Marie , ensuite, en se révoltant contre le prêtre et tout simplement, il ne veut pas accepter les lois naturelles de ce monde et il agit comme il

³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=B4oSxTkgQuI>, 29 Mai 2016.

³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=QSGOWCVOF2A> , 26 Février 2016.

³⁸ http://www.ac-grenoble.fr/lettres-hg-lp/file/BACPRO3ANSsecondePerso/Parcours_de_personnage.pdf, dimanche 29 mai 2016.

veut ; il a tué un Arabe en ne disant même pas son nom. Finalement, il réagit d'une manière triste et nostalgique avant son exécution ; il regrette de ne pas profiter assez de la vie. Ce personnage est en fait, un anti-héros qui est étranger et ne se conforme pas aux normes de la société.

Dans *Meursault, contre-enquête*, Daoud nous raconte la même histoire mais un peu reprise et contournée du point de vue de l'Arabe, et sans s'enfermer dans *L'Etranger*, c'est raconter l'histoire d'aujourd'hui pour aller plus loin. En effet, Daoud crée un personnage principal qu'il nomme Haroun, ce dernier voit les choses autrement. Il a son frère qui s'appelle Moussa, l'Arabe tué par Meursault, Daoud affirme dans une rencontre au Vietnam qu'il voulait lui donner un nom proche de Meursault : Moussa.

Alors, si on analyse bien les deux noms de Haroun et Moussa, nous trouvons que l'auteur fait une allusion au prophète Moussa et son frère Haroun. Nous constatons que Daoud est marqué par les textes religieux en plus les noms Haroun et Moussa sont répandus beaucoup plus en Algérie et bassin méditerranéen en général. En fait, Haroun veut rétablir la justice :

« J'ai appuyé sur la détente, j'ai tiré deux fois. Deux balles. L'une dans le ventre et l'autre dans le cou. Au total, cela faisait sept, pensai-je sur le champ, absurdement. (Sauf que les cinq premières, celles qui avaient tué Moussa, avaient été tirées vingt ans auparavant [...]). »³⁹

Haroun veut aussi lancer un cri de liberté après la libération de son pays. Du coup, il veut vivre maintenant, aujourd'hui, interroger le monde, défendre sa vie, sa condition humaine et son individualité.

Au fait, nous pouvons dire, à la fin de cette analyse, que les personnages de *Meursault, contre-enquête* se révèlent comme un élément intertextuel tirant son origine de *L'Etranger* de Camus.

⁷⁸ Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, Editions. Barzakh, 2013, p. 105.

Nous concluons que ces indices intertextuels : le paratexte, l'incipit et les personnages nous produisent un réseau d'éléments communs formant ainsi les constantes de l'écriture de Daoud.

TROISIEME CHAPITRE :

**Analyse des pratiques
hypertextuelles**

Après avoir décelé les composantes intertextuelles qui se manifestent dans le roman *Meursault, contre-enquête*, nous allons à présent analyser les procédés hypertextuels qui s'effectuent par voie d'imitation ou de transformation. Pour cela, nous prenons ceux qui concernent le plus dans notre étude, à savoir la *transposition* et *l'imitation du style* ; nous nous intéresserons tout d'abord à la transposition formelle.

Kamel Daoud reprend le récit de *L'Etranger* tout en le modifiant, les transformations qu'il opère concernent la narration du récit antérieur ; Gérard Genette appelle ce type de modifications *transformations formelles* du récit antérieur (dit hypotexte). Ainsi, lorsqu'on s'intéresse à savoir comment la narration du récit antérieur est modifiée, des notions telles que la *transfocalisation* et la *transvocalisation* sont très utiles. La visée de la première est de raconter la même histoire d'un autre point de vue, quant à la seconde elle consiste à donner la parole à un personnage qui ne l'a pas dans l'hypotexte ; Genette estime qu'elle est « sans nul doute la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles. » Donc la transposition se pratique par des procédés très variés, elle peut « s'investir dans des œuvres de vastes dimensions. » Genette divise les procédés de transposition en deux groupes: *formels* et *thématiques*, il les appelle aussi *transformations formelles et thématiques*.

Nous nous pencherons par la suite sur l'étude du procédé hypertextuel qui s'effectue par la voie de l'imitation, à savoir le pastiche de *La Chute* particulièrement. À ce niveau, nous allons démontrer que Daoud imite le style de *La Chute* de Camus pour raconter autrement *L'Etranger*.

En dernier lieu, nous allons prouver la coprésence de la thématique religieuse dans l'œuvre de Daoud et celle de Camus. Effectivement, les relations existant entre ces récits ne concernent pas seulement la narration du récit antérieur ou les événements du récit camusien mais aussi les thèmes abordés, y compris le thème relevant du religieux.

III.1 Les transpositions formelles

Les transpositions formelles visent à réduire ou à augmenter un texte littéraire, or Genette fait remarquer qu'une œuvre ne peut être ni réduite ni agrandie sans subir d'autres modifications plus essentielles, car « nul ne peut se flatter d'allonger un texte sans y ajouter du texte, et donc du sens »¹.

III.1.1 *La Transfocalisation*

Selon la conception de Gérard Genette, la visée de la *transfocalisation* est de modifier le point de vue narratif, c'est-à-dire la focalisation du récit². La visée apparaît plus complexe : raconter « la même histoire » selon un autre point de vue modifie également, automatiquement, la résonance psychologique.

Dans *L'Étranger* d'Albert Camus, l'histoire est vue par les yeux de Meursault ; les points de vue des autres personnages mentionnés dans le récit sont organisés en constellation autour de lui. À n'en pas douter, *L'Étranger* est un récit écrit à la 1^{ère} personne « je » en focalisation interne. Comme nous le savons, le principe de la focalisation interne est de permettre d'infiltrer dans la conscience de celui qui raconte, de percevoir ses idées et ses sentiments.

Inversement, dans *Meursault, contre-enquête*, dès le titre, l'auteur exprime son éventail littéraire qui compose son vrai projet de mettre en valeur le point de vue d'un personnage essentiel, occulté dans *L'Étranger*, un « Arabe » anonyme au sein d'un groupe d'« Arabes ». Il s'agit alors de réhabiliter cet Autre de *L'Étranger*, l'Arabe mentionné sous ce nom plus de vingt-cinq fois, doublement marginalisé, dépourvu de son nom.

Ainsi, longtemps après la publication et la consécration de *L'Étranger* et de son auteur, Kamel Daoud donne un nom et une identité à cet « Arabe ». Ce fait est réalisé dans le roman de Daoud par un narrateur à focalisation externe, il s'agit de Haroun le frère de Moussa:

¹Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Editions du Seuil. 1982, p.418.

²Ibid., p. 404, 408, 411.

« Impossible de prouver que l'Arabe était un fils – et un frère. Impossible de prouver qu'il avait existé alors qu'il avait été tué publiquement. Impossible de trouver et de confirmer un lien entre Moussa et Moussa lui-même ! Comment dire ça à l'humanité quand tu ne sais pas écrire de livres ? M'ma s'usa quelque temps, pendant les premiers mois de l'Indépendance, à essayer de réunir des signatures ou des témoins, en vain. Moussa n'avait même pas de cadavre ! Moussa, Moussa, Moussa... j'aime parfois répéter ce prénom pour qu'il ne disparaisse pas dans les alphabets. J'insiste sur ça et je veux que tu l'écrives en gros. Un homme vient d'avoir un prénom un demi-siècle après sa mort et sa naissance. J'insiste. »³

« Je tiens à ce que tu retiennes l'essentiel quand tu enquêtes sur un crime: qui est le mort ? Qui était-il ? Je veux que tu notes le nom de mon frère, car c'est celui qui a été tué en premier et que l'on tue encore. J'insiste, car, sinon, il vaut mieux se séparer ici. Tu emportes ton livre, et moi le cadavre, et chacun son chemin »⁴

Nous pouvons constater que la notion de *transfocalisation* est bel et bien inscrite au début de l'œuvre de Daoud, comme si le jeune romancier réglait ses comptes avec son aîné (Camus). Dès le début du récit de Daoud, le point de vue est modifié voire inversé, c'est ainsi que l'incipit pointe la focalisation majeure du roman :

Aujourd'hui, M'ma est encore vivante.

Kamel Daoud met en parallèle les séquences de la bagarre et du meurtre avec la scène du meurtre dans le chapitre six de la première partie de *L'Etranger* où Meursault relate la scène et le contexte du meurtre selon son point de vue :

« Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu. Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver. La gâchette a cédé, j'ai touché le ventre poli de la crosse et c'est là, dans le bruit à la fois sec et assourdissant, que tout a commencé. J'ai secoué la sueur et le soleil. J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux. Alors, j'ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte où les balles s'enfonçaient sans qu'il y parût. Et c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur. »⁵

³Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, Barzakh, 2013, p.26.

⁴Ibid., p.24.

⁵Albert Camus, *L'Etranger*, Editions. Gallimard, 1942. (L'Odyssée, 2012), p.63.

Tandis que dans *Meursault, contre-enquête*, nous sommes en face d'un autre point de vue parallèle à l'histoire de Camus ; en le revêtant d'un ton de déni et de reproche, Daoud nous amène à saisir le vecteur de son récit:

« *Ce n'est pas une histoire normale. C'est une histoire prise par la fin et qui remonte vers son début* »⁶

« [...] *Ce qui me fait mal, chaque fois que j'y pense, c'est qu'il l'a tué en l'enjambant, pas en lui tirant dessus.* »⁷

« *Un Français tue un Arabe allongé sur une plage déserte. Il est quatorze heures, c'est l'été 1942. Cinq coups de feu suivis d'un procès. L'assassin est condamné à mort pour avoir mal enterré sa mère et avoir parlé d'elle avec une trop grande indifférence. Techniquement, le meurtre est dû au soleil ou à de l'oisiveté pure. Sur la demande d'un proxénète nommé Raymond et qui en veut à une pute, ton héros écrit une lettre de menace, l'histoire dégénère puis semble se résoudre par un meurtre. L'Arabe est tué parce que l'assassin croit qu'il veut venger la prostituée, ou peut-être parce qu'il ose insolemment faire la sieste. Cela te déstabilise, hein, que je résume ainsi ton livre ? C'est pourtant la vérité nue. Tout le reste n'est que fioritures, dues au génie de ton écrivain* »⁸

Il appert alors que Kamel Daoud résume l'histoire de *L'Etranger* selon un autre point de vue, celui de la victime qui est l'Arabe :

« *En vérité, il aurait fallu tout reprendre depuis le début et par un autre chemin, celui des livres, par exemple, d'un livre plus précisément, celui que tu prends avec toi chaque jour dans ce bar. Je l'ai lu vingt ans après sa sortie et il me bouleversa par son mensonge sublime et sa concordance magique avec ma vie. Étrange histoire, non? Récapitulons : on a là des aveux, écrits à la première personne, sans qu'on ait rien d'autre pour inculper Meursault ; sa mère n'a jamais existé et encore moins pour lui ; Moussa est un Arabe que l'on peut remplacer par mille autres de son espèce, ou même par un corbeau ou un roseau, ou que sais-je encore ; la plage a disparu sous les traces de pas ou les constructions de béton ; il n'y a pas eu de témoin sauf un astre – le Soleil ; les plaignants étaient des illettrés qui ont changé de ville ; et enfin, le procès a été une mascarade, un vice de colons désœuvrés. Que faire d'un*

⁶Kamel Daoud, *Op. Cit.*, p.13.

⁷Ibid., p.17.

⁸Ibid., p.75.

*homme que vous rencontrez sur une île déserte et qui vous dit qu'il a tué, la veille, un Vendredi ? Rien. »*⁹

Dans ce procédé hypertextuel, nous pouvons dire que le point de vue narratif dans *Meursault, contre-enquête* est révélateur d'une conception du monde qui est loin de l'absurdité de *L'Etranger*.

III.1.2 La transvocalisation

Il s'agit d'une transposition formelle consistant à donner la parole à une personne qui ne l'a pas dans l'hypotexte¹⁰

Nous essayons de dévoiler comment Daoud, par le biais du procédé de la transvocalisation, met en exergue une pratique hypertextuelle majeure qui est la transformation d'autre texte (hypotexte) en l'occurrence *L'Etranger*.

L'hypertexte est un récit à la première personne, narré par le personnage Haroun, un narrateur omniscient qui porte des jugements axiologiques sur ses personnages. Le renversement opéré par rapport à l'hypotexte est simple: le narrateur n'est plus Meursault mais Haroun, non-impliqué dans le récit de Camus, mais censé donner la parole à son frère Moussa, l'Arabe tué dans *L'Etranger* :

« *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 !" Vas-y, lis !* »¹¹

La transvocalisation dans le roman de Kamel Daoud atteint son degré le plus complexe ; changement du narrateur par rapport à l'hypotexte, puis changement de narrataire au sein du roman. Vu que le récit de *L'Etranger* se présente comme un monologue intérieur, Meursault le personnage-protagoniste semble raconter en toute intimité: la première partie tient du journal intime, elle est plus immédiate et rédigée au jour le jour ; d'ailleurs, les expressions telles que "aujourd'hui" se sont multipliées :

⁹Ibid., p.69.

¹⁰Gérard Genette, *Op. Cit.*, pp, 411-415

¹¹Kamel Daoud, *Op. Cit.*, p.20.

« *en me réveillant ; c'est aujourd'hui samedi ; ...* ». Tandis que la deuxième s'apparente davantage à des mémoires, de plus elle est rétrospective.

Cependant, dans *Meursault, contre-enquête*, le héros de *L'Étranger* demeure signalé dans le récit, toujours présent, il est devenu une énigme ; le personnage camusien est ainsi devenu l'objet d'une interrogation sans réponse : « *C'est mon frère qui a reçu la balle, pas lui ! C'est Moussa, pas Meursault, non?* »¹²

« *Ton héros avait peut-être raison dès le début : il n'y a jamais eu aucun survivant dans cette histoire. Tout le monde est mort d'un seul coup, en une seule fois* »¹³

Forcé de constater l'étouffement de la voix de l'Arabe, l'auteur de *Meursault, contre-enquête* lui redonne une voix qui parle à sa place ; celle de son frère Haroun :

« [...] *Ma mission : être revendeur d'un silence de coulisses alors que la salle est vide. C'est d'ailleurs pour cette raison que j'ai appris à parler cette langue et à l'écrire, pour parler à la place d'un mort, continuer un peu ses phrases.* »¹⁴

Le changement du narrateur conduit à une critique du texte Camusien et son narrateur :

« *Relis le paragraphe dans le livre. Lui-même admet s'être un peu perdu pour tomber presque par hasard sur les deux Arabes. Ce que je veux dire, c'est que ton héros avait une vie qui n'aurait pas dû le mener à cette oisiveté meurtrière. Il commençait à être célèbre, il était jeune, libre, salarié et capable de regarder les choses en face. Il aurait dû s'installer bien plus tôt à Paris ou se marier avec Marie. Pourquoi est-il venu sur cette plage ce jour-là précisément ? Ce qui est inexplicable, ce n'est pas uniquement le meurtre, mais aussi la vie de cet homme.* »¹⁵

La confrontation du personnage principal de Camus à celui de Daoud est manifeste à travers un bon nombre d'interpellations tels que : « *Sur ton héros et ce*

¹²Ibid., p.15.

¹³Ibid., pp.190, 191.

¹⁴Ibid., p. 13.

¹⁵Ibid., p. 87.

livre étrange où il raconte un meurtre avec le génie d'un mathématicien penché sur une feuille morte »¹⁶

« Tu comprends pourquoi j'ai ri la première fois que j'ai lu le livre de ton héros ? »¹⁷

La transformation formelle du texte telle qu'elle est signalée par Genette à plusieurs reprises, et dont nous avons étudié la présence dans notre corpus, a pour visée -toujours la même- la modification et le renouvellement du sens¹⁸. Il s'agit, pour reprendre la citation de l'Évangile selon Matthieu, de « l'art de faire du neuf avec du vieux »¹⁹. Le mérite de l'hypertextualité, est de «relancer constamment les œuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens»²⁰

La citation de Genette vient en guise d'une phrase de conclusion: « l'hypertexte gagne donc toujours [...] à la perception de son être hypertextuel »²¹. Une œuvre hypertextuelle donne l'impression au lecteur de lire deux livres; le texte qu'il a sous les yeux en cache un autre. Et c'est ainsi que le texte acquiert plusieurs significations différentes.

Finalement, à partir de ce que nous venons d'avancer, nous pouvons dire que le roman de Kamel Daoud est une appropriation de *L'Étranger* de Camus, l'écrivain Daoud, en transformant l'hypotexte, s'est servi de la théorie de l'intertextualité à la théorie de l'intertextualité, vu les indices intertextuels et hypertextuels décelés, et qui se réfèrent au texte Camusien.

III.2 Le pastiche : le cas de *La Chute*

Dans cette partie du troisième chapitre nous allons nous intéresser à un élément qui nous semble incontournable à la compréhension du texte de Daoud; à savoir l'imitation du style, autrement dit : le pastiche. Nous avons relevé précédemment qu'il existe aussi un rapport ou pour reprendre l'appellation de Genette une relation de

¹⁶ Ibid., p. 171.

¹⁷ Ibid., p. 162.

¹⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes– La Littérature au second degré*, Editions du Seuil. 1982, p. 293.

¹⁹ Ibid., p. 556.

²⁰ Ibid., p. 558.

²¹ Ibid., p. 555.

dérivation (Pastiche) entre *Meursault, contre-enquête* de Daoud et *La Chute* de Camus, en plus de la relation évidente avec *L'Etranger*.

En d'autres termes et diversement, Daoud se sert du style de *La Chute* pour raconter *L'Etranger* différemment, c'est pourquoi il a fait une contre-enquête. En quelque sorte, *Meursault, contre-enquête* est la suite de *L'Etranger* racontée sur le même mode que *La Chute*, à savoir les confessions d'un vieillard désespéré qui soliloque, digresse et dégouline.

À cet effet, Genette met en évidence deux modes de dérivation : la transformation, celle que nous avons étudiée dans la première partie de ce chapitre et l'imitation que allons analyser dans cette partie ; selon lui :

« L'imitation est donc aux figures (à la rhétorique) ce que le pastiche est aux genres (à la poétique). L'imitation, au sens rhétorique, est la figure élémentaire du pastiche, le pastiche, et plus généralement l'imitation du pastiche comme pratique générique, est un tissu d'imitation. »²²

Nous nous focalisons sur le pastiche dit aussi *imitation du style*, Genette le définit ainsi :

« Le pastiche, et plus généralement le mimotexte, serait inversement un exercice de thème : il consisterait idéalement à prendre un texte écrit en style familier pour le traduire dans un style « étranger » [...], le pasticheur dispose le plus souvent d'un simple scénario, autrement dans le style de son modèle, l'étape du texte original étant idéalement facultative et empiriquement supprimée, comme chez les bons latinistes d'autre fois. »²³

Il ajoute :

« Le pasticheur se saisit d'un style- et c'est là un objet un peu moins facile, ou immédiat, à saisir- et ce style lui dicte son texte. Autrement dit, le parodiste ou travestisseur a essentiellement affaire à un texte, et accessoirement à un style ; inversement l'imitateur a essentiellement affaire à un style et accessoirement à un texte : sa cible est un style, et les motifs thématiques qu'il comporte (le concept de style doit être pris ici dans son sens le plus

²²Ibid., p. 105.

²³Ibid., p. 106.

large : c'est une manière sur le plan thématique comme sur le plan formel) ; le texte qu'il élabore ou improvise sur ce patron n'est pour lui qu'un moyen d'actualisation- et éventuellement de dérision. L'essence d'un mimotexte, son trait spécifique nécessaire et suffisant, est l'imitation d'un style : il y a pastiche (ou charge, ou forgerie) quand un texte manifeste, en l'effectuant, l'imitation du style. »²⁴

La vérification que l'auteur de *Meursault, contre-enquête* s'est servi effectivement du style de *La Chute*, est faite suite à de maintes lectures de ces deux romans. Nous avons décelé, en effet, plusieurs éléments prouvant que le lecteur peut constamment retrouver l'univers de *La Chute* en lisant le roman de Daoud.

Tout d'abord nous avons remarqué que les deux destinataires sont invisibles, et dans le roman de Daoud et dans *La Chute*, c'est-à-dire, qu'il est difficile de les repérer. En outre, ces destinataires semblent n'avoir d'autres choix que de suivre et d'écouter leurs destinataires, qui décident de la progression de l'histoire de leur récit. À la vérité, en lisant les deux romans, nous nous apercevons que c'est la même situation de communication qui est choisie ; les deux personnages Clamence et Haroun s'adressent à un interlocuteur invisible dans un bar, le soir de préférence, et ils ne laissent pas la parole à leur interlocuteur, ils veulent rester les maîtres de leur discours. À Oran ou à Amsterdam, dans l'un ou dans l'autre bar, dans les deux éventualités on a beaucoup de mal à cerner l'interlocuteur. Notons aussi que cet interlocuteur est tutoyé dans le roman de Daoud et vouvoyé dans *La Chute* : cela nous a amené à détecter que le tutoiement dans *Meursault, contre-enquête* est une particularité algérienne qui porte le sens de la fraternité, contrairement au vouvoiement dans *La Chute* qui porte le sens du respect.

« Je te le dis d'emblée : le second mort, celui qui a été assassiné, est mon frère. [...] Tu peux en rire, c'est un peu ma mission : être revendeur d'un silence de coulisses alors que la salle est vide. »²⁵

²⁴ Ibid., p. 107.

²⁵ Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, Editions Barzakh, Alger, 2013, p.13.

« Puis-je, monsieur, vous proposer mes services, sans risquer d'être importun ? Je crois que vous ne sachiez-vous faire entendre de l'estimable gorille qui préside aux destinées de cet établissement. »²⁶

Ensuite, nous tenons à signaler que l'utilisation des éléments du discours ou ce qu'on appelle les déictiques sont fréquents dans *La Chute*, comme dans le roman de Daoud. Ces éléments sont des unités linguistiques inséparables du lieu, du temps et du sujet de l'énonciation (je, ici, maintenant...). Ces indices personnels et spatio-temporels, on les appelle aussi les embrayeurs. Leur valeur référentielle varie d'une situation d'énonciation à une autre. De plus, les indices personnels de la première et de la deuxième personne nous ne pouvons pas savoir à qu'ils réfèrent, sans connaître au préalable le locuteur et à qu'il s'adresse. C'est le cas de *La Chute* et *Meursault, contre-enquête* dont nous connaissons les locuteurs, mais dont nous ne savons pas à qu'ils s'adressent.

Ajoutons à cela les digressions dans les deux romans ; en relisant notre corpus et *La Chute* nous avons découvert de nombreuses divagations. Prenons l'exemple de digression au sujet du massacre des juifs, dont les deux auteurs font référence. Comme nous allons le voir, respectivement, dans *La Chute* et dans *Meursault, contre-enquête* :

« De là, en contournons le quartier juif, vous trouverez ces belles avenues où défilent des tramways chargés de fleurs et de musiques tonitruantes. Votre hôtel est sur l'une d'elles, le Damrak. Après vous, je vous en prie. Moi, j'habite le quartier juif, ou ce qui s'appelait ainsi jusqu'au moment où nos frères hitlériens y ont fait de la place. Quel lessivage ! Soixante-quinze mille juifs déportés ou assassinés, c'est le nettoyage par le vide. J'admire cette application, cette méthodique patience ! Quand on n'a pas de caractère, il faut bien se donner une méthode. Ici, elle a fait merveille, sans contredit, et j'habite sur les lieux d'un des plus grands crimes de l'histoire. Peut-être est-ce cela qui m'aide à comprendre le gorille et sa méfiance. Je peux lutter ainsi contre cette pente de nature qui me porte irrésistiblement à la sympathie. Quand je vois une tête nouvelle, quelqu'un en moi sonne l'alarme.

²⁶Albert Camus, *La Chute*, Editions Gallimard, 1956, p. 07.

« Ralentissez. Danger ! » Même quand la sympathie est la plus forte, je suis sur mes gardes.»²⁷

« Il y avait aussi les El-Mellah, tu pourrais traduire tout seul, « les hommes des sels », descendants de ces Juifs de l'ancien Maghreb obligés de conserver- dans du sel, donc- la tête de ceux qui, parmi les leurs été décapités par le sultan. 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. L'un des fils M'rabti m'apprit comment, après avoir commis son larcin, rentrer chez soi à reculons pour que le garde champêtre ne puisse pas remonter jusqu'au coupable en suivant ses traces ! Les noms de famille étaient aussi flous et volatils que les dates de naissance à cette époque, je te l'ai déjà dit. »²⁸

La digression est relevée également dans la mention d'autres éléments historiques ; dans *La Chute* au sujet de la Seconde guerre mondiale ; dans le roman de Daoud, dans les propos du narrateur concernant l'époque coloniale et de la guerre d'Algérie:

« Il y a si longtemps de cela. C'était en Afrique où, grâce à M. Rommel, la guerre flambait. Je n'y étais pas mêlé, non rassurez-vous. J'avais déjà coupé à celle d'Europe. Mobilisé bien sûr, mais je n'ai jamais vu le feu. Dans un sens, je le regrette. Peut-être cela aurait-il changé beaucoup de choses ? L'armée française n'a pas eu besoin de moi sur le front. Elle m'a demandé de participer à la retraite. J'ai retrouvé Paris ensuite, et les Allemands. J'ai été tenté par la Résistance dont on commençait à parler, à peu près au moment où j'ai découvert que j'étais patriote [...]. »²⁹

« D'ailleurs, plus tard, je n'ai même pas fait la guerre de Libération. Je savais qu'elle était gagnée d'avance à partir du moment où les miens étaient tués à cause de la lassitude et des insulations. »³⁰

²⁷Ibid., p. 14-15.

²⁸Kamel Daoud, *Op. Cit.*, p. 57.

²⁹Albert Camus, *Op. Cit.*, p. 127.

³⁰Kamel Daoud, *Op. Cit.*, p. 22.

« Or dehors, loin de cette plage et de notre maison, il y avait une guerre précisément, la guerre de Libération, qui étouffait la rumeur de tous les autres crimes. »³¹

Nous tenons à préciser qu'il y a encore plusieurs autres digressions dans ces deux œuvres, mais nous ne pouvons pas toutes les citer. Nous ajoutons alors une dernière précision pour dire que Haroun devient une sorte de Jean-Baptiste Clamence, juge-pénitent, et que c'est son roman à lui qui commence à partir du chapitre 9 ; il est alors comme Clamence, pris de « vertige » de confession, selon les propos de ce juge-pénitent:

« Je n'aime plus que les confessions, et les auteurs de confession écrivent surtout pour ne pas se confesser, pour ne rien dire de ce qu'ils savent. Quand ils prétendent passer aux aveux, c'est le moment de se méfier. On va maquiller le cadavre. Croyez-moi, je suis orfèvre »³²

Ainsi, Daoud a procédé à l'opération qui implique une imitation du style (pastiche) du texte antérieur : *La Chute*, évoquée d'une manière indirecte par les indices que nous avons repérés, c'est-à-dire la même situation de communication, l'utilisation des éléments du discours et les multiples digressions mentionnées.

III.3 Analyse thématique : coprésence de la thématique religieuse

Après avoir décelé et analysé les éléments prouvant que Daoud s'est servi de *La Chute*, en imitant son style, pour raconter *L'Etranger* en forme de contrepoint, nous tentons de démontrer, dans cette partie, la coprésence du thème de la religion dans les textes de Daoud et ceux de Camus, en l'occurrence *L'Etranger* et *La Chute*.

Ce thème de religion est repris dans *Meursault, contre-enquête* par Daoud en se référant à l'œuvre de Camus, *L'Etranger* en particulier. En fait, les propos de l'écrivain peuvent déranger ; ils peuvent, plutôt, déranger certains esprits intégristes. En effet, Haroun, en provocateur accompli, dénonce sans cesse l'interdiction de l'alcool en Algérie; il qualifie son pays d'aquarium et il montre du doigt le désœuvrement de la jeunesse et même d'une large partie de la population:

³¹Ibid., p. 107.

³²Albert Camus, *Op. Cit.*, p. 126.

« Ha, ha ! Tu bois quoi ? Ici, les meilleurs alcools, on les offre après la mort, pas avant. C'est la religion, mon frère, fais vite, dans quelques années, le seul bar encore ouvert le sera au paradis, après la fin du monde. »³³

Haroun stigmatise aussi les villes algériennes; Alger est décrit en créature sale et repoussante, en vieille actrice et en capitale grotesque : « Les nôtres, dans les quartiers populaires d'Alger, avaient en effet ce sens aigu et grotesque de l'honneur. »³⁴ Oran n'en est pas en reste :

« Regarde un peu autour de toi, 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, mais on ne peut plus la quitter, car c'est la seule issue vers la mer et l'endroit le plus éloigné du désert. »³⁵

Le romancier parle aussi des relations garçon-fille et dénonce le fait qu'on les revêt de tabous ; il regrette la femme libre d'autrefois, vivant à l'européenne, affranchie des autorités paternelle, morale et religieuse. Il dénonce une Algérie qui dévore tout. Ainsi, se sentant étranger dans son pays et à l'écart de ses voisins, Haroun ne cesse de revendiquer son athéisme ; c'est aussi le cas de Meursault et de Clamence :

« Je vais te résumer l'histoire avant de te la raconter : un homme qui sait écrire tue un Arabe qui n'a même pas de nom ce jour-là- comme s'il l'avait laissé accroché à un clou en entrant dans le décor-, puis se met à expliquer que c'est la faute d'un Dieu qui n'existe pas et à cause de ce qu'il vient de comprendre sous le soleil et parce que le sel de la mer l'oblige à fermer les yeux. »³⁶

« [...] En me demandant si je croyais en Dieu. J'ai répondu que non. Il s'est assis avec indignation. Il m'a dit que c'était impossible, que tous les hommes croyaient en Dieu, même ceux qui se détournaient de son visage. »³⁷

³³Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, Editions, Barzakh, Alger, 2013, p.17.

³⁴Ibid., p. 33.

³⁵Ibid., p. 36.

³⁶Ibid., pp. 17-18.

³⁷Albert Camus, *L'Étranger*, Editions Gallimard, 1942. (L'odyssée, 2012), p. 71.

« Croyez-moi, les religions se trompent dès l'instant qu'elles font de la morale et qu'elles fulminent des commandements. Dieu n'est pas nécessaire pour créer la culpabilité, ni punir. »³⁸

Ajoutons aussi qu'il y a une transposition du célèbre dimanche au balcon en un vendredi au balcon au chapitre 7 de *Meursault, contre-enquête* : « D'ailleurs, 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 »³⁹

« J'ai pensé que c'était dimanche et cela m'a ennuyé : je n'aime pas le dimanche. Alors, je me suis retourné dans mon lit [...] je me suis aussi lavé les mains et, pour finir je me suis mis au balcon. »⁴⁰

Nous avons remarqué que la religion est incarnée par le personnage de l'aumônier, qui déclenche la révolte de Meursault, à la fin du roman :

« [...] Il est resté assez longtemps détournée. Sa présence me pesait et m'agaçait. J'allais lui dire de partir, de me laisser, quand il s'est écrié tout d'un coup avec une sorte d'éclat, en se retournant vers moi : « Non, je ne peux pas vous croire. Je suis sûr qu'il vous est arrivé de souhaiter une autre vie. » Je lui ai répondu que naturellement, mais cela n'avait pas plus d'importance que de souhaiter d'être riche, de nager très vite ou d'avoir une bouche mieux faite. C'était du même ordre. Mais lui m'a arrêté et il voulait savoir comment je voyais cette autre vie. Alors, je lui ai crié : « Une vie où je pourrais me souvenir de celle-ci », et aussitôt je lui ai dit que j'en avais assez. Il voulait encore me parler de Dieu, mais je me suis avancé vers lui et j'ai tenté de lui expliquer une dernière fois qu'il me restait peu de temps. Je ne voulais pas le perdre avec Dieu [...]. »⁴¹

Ce personnage de *L'Etranger* (l'aumônier) devient, évidemment, un imam dans *Meursault, contre-enquête* ; il voudrait alors rappeler Haroun à la raison :

« 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 expliquer qu'il me restait si peu de temps que je ne voulais pas le perdre avec Dieu. Il a

³⁸ Albert Camus, *La Chute*, Editions Gallimard, 1956, p. 116.

³⁹ Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, Actes Sud, 2014, p. 93.

⁴⁰ Albert Camus, *L'Etranger*, Editions Gallimard, 1942. (L'odyssée, 2012), p. 24.

⁴¹ Ibid., p. 121.

essayé de changer de sujet en me demandant pourquoi je l'appelais "Monsieur" et non pas "El-Cheikh". Cela m'a énervé je lui ai répondu qu'il n' »était pas mon guide, qu'il était avec les autres. « Non, mon frère, a-t-il dit en mettant la main sur mon épaule, je suis avec toi. Mais tu ne peux pas le savoir parce que tu as un cœur aveugle. Je prierai pour toi. » Alors, 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 en question qu'il prie pour moi je l'ai pris par le col de sa gandoura [...]. »⁴²

Nous confirmons donc que *Meursault, contre-enquête* se donne à lire comme une réflexion littéraire sur le roman d'Albert Camus, en l'occurrence *L'Etranger* et *La Chute*. Alors Daoud à chaque fois se réfère au texte camusien : *La Chute* et *L'Etranger* particulièrement en exposant les indices hypertextuels, tout d'abord, par la voie de transposition à savoir la transfocalisation et la transvocalisation. Ensuite, par la voie d'imitation du style : le pastiche du texte antérieur qui est : *La Chute*. Et enfin, par la coprésence du thème de la religion, qui semble lancer un cri aux algériens pour se libérer des contraintes sociales, morales et religieuses.

⁴²Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, Editions, Barzakh, Alger, 2013, p. 188-189.

CONCLUSION

Au terme de notre recherche, nous tenons à préciser que celle-ci ne prétend pas être une étude exhaustive qui porte sur l'étude des composantes intertextuelles dans le roman de Kamel Daoud.

Au cours de notre mémoire, nous avons tenté de répondre à la problématique de base que nous avons posée et qui est axée sur deux questionnements fondamentaux :

Parmi les différentes composantes intertextuelles qui forment la trame de fond dans le roman de Kamel Daoud, lesquelles sont essentielles à la compréhension du fonctionnement de ce texte ? Et comment se manifestent-elles ?

Pour répondre à ces questions, nous avons focalisé la lumière sur le concept de la théorie d'intertextualité qui relève de la relation d'assimilation et de transformation que tout texte entretient avec un ou plusieurs autres textes contemporains ou antérieurs constituant l'« intertexte ». Nous n'avons pas abordé cette théorie d'une manière profonde et détaillée, mais nous avons tenté d'amener une vue d'ensemble sur ce phénomène en vue de délimiter les grands axes de cette théorie en fonction du besoin de notre analyse.

L'étude de l'intertextualité dans l'œuvre de Kamel Daoud nous a conduits à identifier explicitement *L'Etranger* et *La chute* de Camus comme hypotexte. Donc nous avons jugé judicieux de mettre la lumière, dans le premier chapitre sur cette notion d'intertextualité. Ce cadrage théorique porte sur la naissance de la notion d'intertextualité et quelques précisions terminologiques appuyées par les travaux des théoriciens, à savoir Bakhtine, Kristeva, Barthes, Riffaterre et Genette. Nous nous sommes penchés dans le reste du chapitre sur la notion de l'hypertextualité développée par Genette ainsi que sur ses diverses pratiques.

L'intertextualité est ainsi l'outil par lequel un texte nouveau s'écrit à partir d'un autre texte, cet outil l'insère dans son espace et le modifie, se l'approprie, l'assimilant tout en le transformant.

Dans le deuxième chapitre, nous avons procédé à l'analyse des composantes intertextuelles telles que le paratexte, l'incipit et la relation de coprésence des personnages : le personnage féminin et le personnage référentiel.

Dans le troisième chapitre, nous avons procédé à un repérage des manifestations intertextuelles en se basant sur l'approche transtextuelle, ou plus particulièrement, hypertextuelle qui nous a conduits à identifier, analyser et comprendre les apparences intertextuelles et leurs significations dans le texte de Daoud.

L'émergence du texte camusien ; *La chute* et *L'Étranger*, précisément, dans le roman de Kamel Daoud, se manifestant explicitement et en premier lieu par la détection des éléments constants sur le plan paratextuel, au niveau du titre notamment et de l'image de couverture, reflète l'intérêt de Daoud à cette icône de la littérature, devenue universelle, qui est Albert Camus.

Le recours à la pratique de la transposition formelle de l'histoire de *L'Étranger* comme forme d'intertextualité s'explique notamment par le jeu de miroir entre l'hypotexte et son hypertexte dans un dialogue hypertextuel. Il existe donc une interaction fondamentale entre l'œuvre citée en référence, et le roman de Daoud. Cette modification d'un texte par un autre est visible dès l'incipit du texte.

En effet, l'écriture de Kamel Daoud, dans *Meursault, contre-enquête en l'occurrence*, est principalement intertextuelle. Le mérite de son œuvre revient principalement à son souci d'ancrer le référent historique dans une autre réalité « littéraire » afin d'ouvrir d'autres angles d'interprétation. Ainsi, la façon de Daoud d'introduire dans son roman le texte de Camus, participe à la création de sa propre œuvre littéraire ainsi qu'à la construction de sa vision de l'histoire littéraire et politique.

BIBLIOGRAPHIE

1- Corpus :

- DAOUD Kamel, *Meursault, contre-enquête*, Barzakh, 2013.
- CAMUS Albert, *L'Etranger*, Editions Gallimard, 1942. (L'Odyssee, 2012).
- CAMUS Albert, *La Chute*, Editions Gallimard, 1956.

2- Les ouvrages théoriques :

- A. C. Gignoux, *Initiation à l'Intertextualité*, Editions Ellipses, Paris, 2005.
- ACHOUR Christiane et REZZOUG Simone, *Convergences critiques, introduction à la lecture du littéraire*, Alger, OPU, 1985.
- COMPAGNON Antoine, *La Seconde main*, Seuil, 1979.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes – La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Editions du Seuil, 1987.
- HUIB HOEK Léo, *La Marque du titre: dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, Mouton, 1981.
- JAKOBSON Roman, *La poésie moderne russe [1921], cité dans Tzvetan Todorov [dir], théorie de la littérature, textes des formalistes russes*, Paris, Seuil (Tel Quel), 1965.
- JAKOBSON Roman, *Linguistique et poétique, dans Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit (Double), 1960.
- KRISTEVA Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.
- KRISTEVA Julia, *Séméiôtiké : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- MITTERAND Henri, *Les titres des romans de Guy des Cars*, in Sociocritique, Nathan Université, 1979.
- PIEGAY-GROS Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, Paris, 1996.
- SOLLERS Phillippe, *Théories d'ensemble*, Coll. Tel Quel, Seuil, Paris, 1968.
- THUMEREL Fabrice, *La Critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1998.

3- Les articles et les revues :

- BARTHES Roland, in Texte (théorie du), *Encyclopédie universalis* 2001.
- DUCHET Claude, Eléments de titrologie romanesque, in *LITTERATURE* n°12, décembre 1973.
- EICHENBAUM Boris, La théorie de la « méthode formelle », cité dans Tzevtan Todorov [dir.], *Théorie de la littérature, textes des Formalistes russes*, Paris, Seuil (Tel Quel), 1965,
- GENETTE Gérard, *Cent ans de critique littéraire*, in le Magazine Littéraire, n°192, Février 1983.
- RIFFATERRE Michael, La trace de l'intertexte, in *La Pensée* N° 215, octobre 1980.

4- La thèse :

Mouna Abdessemed, *Étude de l'incipit et de la clausule dans l'œuvre romanesque de Claude Simon*, Mémoire de Magister en langue française : option Science des textes littéraires, sous la direction du Pr. SAID KHADRAOUI, Université de Batna, 2012.

- [http://theses.univ-](http://theses.univ-batna.dz/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=3640&tmpl=component&format=raw&Itemid=4)

[batna.dz/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=3640&tmpl=component&format=raw&Itemid=4](http://theses.univ-batna.dz/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=3640&tmpl=component&format=raw&Itemid=4), consulté le : 21 Mars 2016.

5- Références électroniques :

- <https://www.youtube.com/watch?v=QSGOWCVOF2A>.
- http://www.huffpostmaghreb.com/2015/06/13/photo-histoire-louisa-ammi_n_7575500.html
- <http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/>
- <https://www.youtube.com/watch?v=B4oSxTkgQuI>.
- http://www.ac-grenoble.fr/lettres-hg-lp/file/BACPRO3ANSsecondePerso/Parcours_de_personnage.pdf

Table des matières

INTRODUCTION	06
PREMIER CHAPITRE : <i>Intertextualité origine et développement</i>	12
I.1 L'intertextualité : une critique de la littérarité des formalistes russes :	12
<i>I.1.2 Mikhaïl Bakhtine et le dialogisme : l'origine de l'intertextualité</i> :	13
I.2. Naissance du concept :	15
<i>I.2.1. Julia Kristeva</i> :	15
I.3. Développement théorique du concept :	16
<i>I.3.1. Roland Barthes</i> :	16
<i>I.3.2. Michael Riffaterre</i> :	17
<i>I.3.3. Gérard Genette</i> :	18
DEUXIEME CHAPITRE : <i>Les composantes intertextuelles dans l'œuvre de K. Daoud</i>	24
I. Les indices intertextuels :	24
I.1 Le paratexte :	24
<i>I.1.1 Le titre : fonction et analyse</i> :	25
<i>I.1.1.1 Définition et fonction du titre</i> :	26
<i>I.1.1.2 Analyse du titre</i> :	27
<i>I.1.2 Le hors-texte comme support du texte</i> :	30
<i>I.1.2.1 Le portrait iconographique</i> :	31
<i>I.1.2.2 La quatrième de couverture</i> :	34
I.2. L'incipit :	36
<i>I.2.1. Définition et fonction d'un incipit</i> :	36
<i>I.2.2 L'incipit inversé de L'Etranger</i> :	37
<i>I.2.2.1 L'incipit de Camus</i> :	37
<i>I.2.2.2 L'incipit de Daoud</i> :	38
I.3 Les personnages: une relation de coprésence :	40
<i>I.3.1 Le personnage féminin</i> :	40

<i>I.3.1.1 La mère</i> :	41
<i>I.3.1.2 Meriem</i> :	42
<i>I.3.2 Le personnage référentiel</i> :	43
<i>I.3.2.1 Les frères Haroun et Moussa</i> :	43
TROISIEME CHAPITRE : <i>Les pratiques hypertextuelles</i> :	46
I.1 Les transpositions formelles :	47
<i>I.1.1 La Transfocalisation</i> :	47
<i>I.1.2 La transvocalisation</i> :	50
I.2 Le pastiche : le cas de <i>La Chute</i> :	52
I.3 Analyse thématique : coprésence de la thématique religieuse :	57
CONCLUSION:	61
BIBLIOGRAPHIE :	63