



De l'hétérogénéité compositionnelle à la violence textuelle dans *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud : de la réécriture à la déconstruction de *L'Etranger* d'Albert Camus

Sylla Daouda

Université Alassane Ouattara, Bouaké, Côte d'Ivoire
slldaouda@gmail.com

Reçu : 07/04/2024,

Accepté : 05/06/2024,

Publié : 30/06/2024

From Compositional Heterogeneity to Textual Violence in *Meursault, contre-enquête* by Kamel Daoud: From Rewriting to Deconstruction of *L'Etranger* by Albert Camu

ABSTRACT: This article, part of the perspective of a parodic intertextuality, aims to describe the compositional heterogeneity, polyphony and textual violence in *Meursault, counter-investigation* by Kamel Daoud, Franco-Algerian author. In this novel, this novelist distorts the hypotext, *The Stranger* by Albert Camus by adopting a certain number of transgressive and subversive scriptural strategies, located at the antipodes of classic literary norms. The decryption of the work made it possible to reveal the traces of the element of voices, of plurilingualism through the processes of generic, narrative, linguistic and discursive explosion. The text thus deviates from its model by moving from modernity to postmodernity. This rewriting allows the author not only to forge a literary identity, but also to re-examine the human condition, social unease, absurdity, the fundamental questions that arise for man and especially for contemporary Algerians

KEYWORDS: Heterogeneity, Parodic intertextuality, Polyphony, Subversion, Transgression

RÉSUMÉ : Cet article, s'inscrivant dans la perspective d'une intertextualité parodique, se propose de décrire l'hétérogénéité compositionnelle, la polyphonie et violence textuelle dans *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud, auteur franco-algérien. Dans ce roman, ce romancier déforme l'hypotexte, *L'Etranger* d'Albert Camus en adoptant un certain nombre de stratégies scripturaires transgressives et subversives, situées aux antipodes des normes littéraires classiques. Le décryptage de l'œuvre a permis de révéler les traces de l'éclatement des voix, du plurilinguisme à travers les procédés d'agencement générique, narratif, linguistique et discursif. Le texte s'écarte ainsi de son modèle en passant de la modernité à la postmodernité. Cette réécriture permet à l'auteur, non seulement de forger une identité littéraire, mais aussi de réinterroger la condition humaine, le malaise social, l'absurdité, les questions fondamentales qui se posent à l'homme et surtout à l'algérien contemporain.

MOTS-CLÉS : Hétérogénéité, Intertextualité parodique, Polyphonie, Subversion, Transgression

Introduction

À l'issue des mutations intervenues au XXe siècle et touchant tous les domaines de la vie, la littérature fait preuve d'une prodigieuse vitalité, en raison de la globalisation et de l'ouverture des frontières. Dans le cadre de cette nouvelle période où la pluralité domine, des textes problématisant le passé, la modernisation et l'appréhension de l'histoire sont créés. Dans cette logique, les retours désignés par Dominique Viart, Fieke Schoots et bien d'autres critiques seraient ceux d'un « fantôme qui souhaite revenir à la vie en amenant avec lui, dans le présent, plusieurs traits stylistiques et formels venus du passé » (F. Schoots, 1997, pp.13-14). Pour

Dominique Viart¹, les écrivains se sont ressaisis du monde, de l'histoire, bousculant ainsi les modèles romanesques et proposer de nouvelles voies à l'écriture qui ouvrent d'autres espaces à la fiction. Il postule que l'écriture contemporaine ne pratique pas la théorie de la table rase ou n'évacue pas toute référence à la littérature du passé. C. Bayard, (1989, pp.21-49), quant à elle, estime que « les genres n'ont pas été tués, pour elle, ils ont été alternativement sédimentés, archéologisés, détournés et reviennent par fragments, se faufilent dans le rapiéçage, le recyclage, le *patchwork* des créations artistiques ». C'est dans cette dynamique que s'inscrit *Meursault, contre-enquête* de Daoud Kamel qui se distingue par la forte présence des œuvres camusiennes. Il faut se référer au titre qui porte sur le nom du personnage principal et de l'idée de contre-enquête dans le régime de la fiction pour se rendre à l'évidence qu'il n'existe pas chez Kamel Daoud, de degré zéro de l'invention, de créativité sans mémoire puisque l'écriture, dans son déploiement, repose sur un modèle qui l'informe : *L'Etranger* d'Albert Camus. Si Daoud s'inscrit dans la logique des Poéticiens de la Renaissance selon laquelle « l'écriture doit se conformer aux modèles qu'un auteur s'est sciemment donnés » (N. Piégay-Gros, 1996, p. 113), le romancier ne reste cependant pas esclave de son modèle, car, pour produire une œuvre nouvelle et originale, il s'en détache résolument en réécrivant un chef d'œuvre à partir de certains dispositifs d'écriture comme l'hétérogénéité, la polyphonie, la violence langagière et textuelle.

En prenant *L'Etranger* comme modèle opérant, Daoud affiche sa volonté de réécrire un contre-modèle qui offre une lecture alternative de l'histoire de Meursault, le personnage qui tue l'Arabe sur une plage de l'Algérie française, dans *L'Etranger* publié par Albert Camus en 1942. Des décennies plus tard, Daoud ressuscite la victime et son frère, un vieillard athée et ivrogne qui soliloque dans un bar à Oran. Celui-ci s'adresse à un universitaire parisien en retraçant son parcours depuis la disparition du frère et le « deuil vivant » que lui a infligé sa mère en le poussant à sacrifier sa vie, à la recherche du passé de son frère mort. Son regard corrosif et son langage sarcastique donnent à voir un être quasi dépossédé, en rupture avec soi et avec le monde. Cette œuvre s'inscrit dans la littérature maghrébine d'expression française, une littérature qui est apparue vers les années 1945-1950 en Algérie, au Maroc et en Tunisie, trois pays du Maghreb. Nonobstant son évolution, cette littérature reste attachée à la colonisation française qui a imposé son régime colonial et son idiologie pendant toute la guerre de libération. Elle est écrite dans la langue du colonisateur, mais la pensée est toujours maghrébine selon ses exégèses. Comme il fallait porter haut et loin la cause algérienne, certains auteurs maghrébins à l'instar de Daoud Kamel ont adopté cette langue « pour affirmer dans la langue de l'autre, leur identité propre et leurs spécificités sans renoncer à la langue mère » (J. Dejeux, 1973, p.22). De plus, si ce romancier écrit en français et non en arabe, sa langue de naissance, c'est parce qu'il estime que la langue arabe est fétichisée, politisée, idéologisée, c'est-à-dire qu'elle est piégée par le sacré et par les idéologies dominantes. Son écriture se développe donc entre deux pôles qui sont l'Algérie et la France. Ainsi, en postulant que *Meursault, contre-enquête* est une réécriture de *L'Etranger* d'Albert Camus et que tout art fait échos à un art antérieur, que la littérature d'aujourd'hui se nourrit de celle d'hier, la contribution voudrait montrer comment Daoud Kamel réinterroge l'un de ses classiques préférés, à travers l'hétérogénéité compositionnelle. Autrement dit, il s'agit d'interroger les modalités pratiques et les dispositifs de cette réécriture et de voir comment celles-ci inscrivent le roman *Meursault, contre-enquête* dans le sillage des écritures subversives et postmodernes, celles qui contestent les récits classiques afin de traiter efficacement et avec diligences les problèmes qui structurent et accablent nos sociétés contemporaines.

¹ Dominique VIART, « De la littérature contemporaine à l'université : une question critique ». www.Fabula.org . Texte publié d'abord sur le site Carrefour des écritures, à l'adresse: <http://www.carrefour-des-ecritures.net/doc/TEUViart.html>, avant d'être reproduit sur le site de Fabula www.fabula.org, (Consulté le 30 août 2023).

1. *Meursault, contre-enquête* une réécriture de *l'Etranger*, chef d'œuvre d'Albert Camus

L'éclatement des frontières génériques et la réécriture des genres font, sans doute, partie du projet esthétique et littéraire de Daoud Kamel. *Meursault, contre-enquête* est une œuvre générique où cohabitent les indices du mythe, les techniques du théâtre, les marques de l'oralité, etc. Cette œuvre fait penser à *L'Etranger* (1942), chef d'œuvre de cet écrivain grand interrogateur de la condition humaine et de l'existence des hommes, Albert Camus. Dans cette réécriture, Daoud insuffle vie au personnage du frère de l'Arabe, victime innocente de « Meursault ». C'est donc le frère de l'Arabe qui occupe le devant de la scène diégétique ; un frère cadet, orphelin sans père et qui mène sa propre enquête sur le décès de l'Arabe pour rétablir la justice. Mais au fur et à mesure que la prospection avance, ce héros-narrateur tend à investir paradoxalement la figure de l'assassin en s'affirmant comme le « jumeau » de Meursault. Ainsi, le texte se présente comme une œuvre d'imagination en prose, assez longue qui met en scène dans un univers particulier des êtres fictifs donnés pour réels. Le récit retrace leurs aventures, brosse leur psychologie et révèle progressivement leur destinée. K. Daoud se place en marge des codes conventionnels, il n'hésite pas à secouer les formes obsolètes et les procédés désuets en matière de création. Son objectif est de défricher de nouveaux modes opératoires et de réaliser des expériences poétiques inédites. Il fait partie des écrivains qui submergent la scène littéraire maghrébine dans une perspective de détachement et d'innovation. Ces écrivains de la nouvelle génération tentent d'arracher le flambeau brandi par leurs devanciers qui ont amorcé leur propre bouleversement scriptural dans la société post-coloniale. Face aux exigences du redressement et aux difficultés d'édification d'un pays fraîchement libéré, ces écrivains dits « iconoclastes » prônent une littérature qui enfonce, contredit, choque et conteste pour traduire en quelque sorte le mouvement social de décolonisation historique. Dans cette perspective, l'écriture de Daoud est à envisager dans la mouvance de l'avènement de la Modernité au Maghreb corrélée aux desseins de relèvement et de remaniement. Daoud est perçu comme l'un des maîtres du verbe littéraire promu à un devenir glorieux ; son écriture versant dans le « baroque maghrébin » ne laisse pas indifférent. La critique salue en ces termes l'étoile montante du Maghreb littéraire :

Nous avons affaire à une écriture qui échappe, par de nombreux aspects, à ce à quoi la production nationale nous a souvent habitué. Même si l'écriture prend souvent les atours provocateurs de la dérision ou de la provocation, elle n'en est pas moins présente avec une virulence dont on pressent les prolongements ontologiques fondamentaux dans l'univers personnel de l'auteur. Politique, poétique, voire mystique, le projet littéraire de Kamel Daoud rejoint par là même ceux des plus grands écrivains maghrébins².

Le projet de l'écrivain est à mille lieux de se confiner dans un registre exclusivement esthétique, mais se veut être ontologique, social, idéologique et autre. Telle est la dynamique propre à l'auteur et à son œuvre dont le discours est préoccupé par le présent dramatique. Le champ textuel s'adonne volontiers au désordre, à l'incohérence et à la violence en récusant toute forme d'esthétique rationnelle. L'écriture est alors en crise, habitée par des fractures et objet de délire. Daoud signale l'importance que revêt l'écriture à ses yeux, un acte de parole, d'engagement et de soulèvement : « Au début, l'écriture était pour moi un amusement. Amusement devenu sérieux avec le temps. Ecrire était une manière de démanteler l'univers qu'on m'a légué. [...] L'écriture était pour moi un exercice de libération, de résistance et

² Kamel Daoud, Article de presse « Une fable baroque au vaste pays » in : <http://yelles.blog.ca/2008/06/06/kamel-daoud-une-fable-baroque-au-vaste-p-4282812/>, (Consulté le 17 août 2023).

d'affirmation»³. Face à certaines fictions de Daoud, le lecteur est troublé par l'agencement de formes fragmentées, éparses, qui se situent aux antipodes des conventions littéraires. Il est d'autant plus désarmé face au contenu discursif de dimension dissidente qui fustige sur un ton acerbe et virulent la situation chaotique d'une société en crise. L'œuvre n'hésite pas à faire éclater le genre classique normatif en mille éclats. Elle déploie une écriture de « la turbulence » et de « l'in- tranquillité » ; plus aucune règle n'est respectée et tous les canons sont mis à mal. « L'œuvre est assez complexe et ne s'affiche point comme aisément constructible, ses pièces constitutives semblent être agencées sous forme de puzzle scripturaire » (Y. Bahi, 2016, p.4). Elle s'apparente à une sorte de laboratoire qui expérimente diverses procédures esthétiques et modalités narratives, où se dessine une écriture de type éclectique, installée au centre d'un réseau complexe de nature dialogique qui insère des fragments hétérogènes. La linéarité et la cohérence sont destituées de leur trône de principes absolus suite à l'intrusion de fragments hétérogènes à l'intérieur de la fiction.

Par ailleurs, le texte littéraire s'ouvre aux autres domaines et insère des éléments hétéroclites qui en pulvérisent la trame discursive. Les voix du récit sont amenées à dialoguer avec des voix venues d'ailleurs dans un rapport presque cacophonique, ce qui donne lieu à une pluralité de discours dissemblables enchevêtrés au sein du même espace textuel. Du mythique au romanesque, du fabuleux au filmique, du théâtral à l'autofictionnel en passant par le délire ou le fantastique. Le discours littéraire fait dans l'éclatement et intègre des données disparates à l'origine d'une dispersion du matériau fictionnel. Il souscrit ainsi dans la vision de M. Bakhtine qui conçoit le roman comme « un genre en devenir et encore inachevé ». Il va plus loin en ajoutant que « son ossature est loin d'être fermée et nous ne pouvons pas encore prévoir toutes ses possibilités plastiques » (M. Bakhtine, 1978, p.120). Le disant, ce théoricien fait allusion à sa réaction face aux fluctuations de l'atmosphère sociale, à l'intégration des autres genres littéraires et domaines extra-littéraires en son sein. Il se réfère, aussi, à sa capacité de transcrire le langage des différentes couches sociales. Sous cette facette, le roman apparaît comme un genre non homogène, hybride, dialogique et polyphonique comme c'est le cas avec Kamel Daoud.

2. De l'éclatement des voix à l'intrusion de l'oralité dans le roman

Meursault, contre-enquête est un texte composite et fluctuant qui déploie intrinsèquement plusieurs registres et met en corrélation des éléments : romanesques, mythiques, oraux, théâtraux, etc. Du roman en passant par le soliloque théâtral, l'oralité ou encore le mythe, plusieurs voies génériques sont empruntées. C'est une véritable dynamique subversive qui gère le texte, celle-ci obstrue le système de signification univoque et replace au cœur du questionnement la notion de polyphonie. Du grec « *Poluphônia* » signifiant « multiplicité de voix ou de sons », le terme « polyphonie » renvoie dans le domaine littéraire à un procédé d'écriture qui consiste en « la superposition de voix, de sources énonciatives dans un même énoncé »⁴. Ainsi, le mot « polyphonie » renvoie à une pluralité de voix narratives ou énonciatives à l'œuvre dans un texte littéraire. La polyphonie est fondamentalement dialogique car elle représente la réalisation littéraire au niveau d'un énoncé d'un concept épistémologique qui est aussi un principe linguistique, celui de « dialogisme ». La polyphonie est une notion élaborée par Bakhtine. Elle est du domaine littéraire et rompt avec le ton monologique du genre. Cette notion sert à qualifier « la pluralité des voix, des consciences indépendantes et distinctes (...) la polyphonie authentifie des voix à part entière et constitue en effet un élément

³ "El watan", <http://www.algeria-isp.com/actualites/culture-livres/201106-A5091/kamel-daoud-jorge-volpi-depattent-litterature-des-utopies-des-nationalites.html>, (Consulté le 17 août 2023).

⁴Claire Stolz, « Polyphonie et intertextualité », in Fabula Org. http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie_et_intertextualit%26acute%3B, (consultée le 15 août 2023).

fondamental des romans de Dostoïevski » (M. Bakhtine, 1970, p.35). La polyphonie, synonyme de la pluralité des voix dans un récit détermine les écrits de Dostoïevski, selon la conception Bakhtinienne. Elle participe à la portée esthétique de ses productions. Bakhtine va plus loin en ajoutant que cette notion fait naître une pluralité ou une multiplicité des « idées et des visions ». Par ricochet, dire que l'œuvre de Kamel Daoud a un aspect polyphonique sous-entend qu'elle convoque une pléthore de personnages dont leurs prises de parole font cohabiter plusieurs idées dans le récit. Cette polyphonie sera analysée à partir des relations dialogales instaurées à l'intérieur du cadre fictionnel, entre les voix des différents personnages et narrateurs. Dans ses récits, nous sommes en présence d'une dialogie interne à la diégèse dans le sens où le texte devient l'espace où s'entremêlent et dialoguent diverses voix. Le héros-narrateur n'est aucunement le seul à pouvoir dire (je). La dynamique narrative le consacre souvent comme personnage-locuteur chargé de rapporter les propos d'autres personnages. *Meursault, contre-enquête*, en développant une scène diégétique aux voix multiples ne déroge pas à la règle. Le sujet-narrateur se voit constamment chargé de reprendre ce que les autres acteurs ont énoncé : la mère, le gardien, l'officier de la gendarmerie, Meriem, Moussa, l'imam etc. :

Elle parla très vite : " Je lui ai dit que tu étais mon seul fils et que tu ne pouvais pas rejoindre le maquis à cause de ça." Elle se tut puis ajouta : " Je leur ai raconté que Moussa est mort. " Elle en parlait comme si cela datait d'hier (K. Daoud, 2013, p 138) ; Un jour, un homme qui me regardait jouer au ballon dans la rue, avec d'autres gamins, me lança : " Tes deux jambes ne sont pas jumelles !" (K. Daoud, 2013, p. 140) ; Il (l'officier) hurla : " alors pourquoi n'as-tu pas pris les armes pour libérer ton pays ? Réponds ! Pourquoi ?!" Il s'est levé, a ouvert brutalement un tiroir (...) Et d'une voix menaçante, un peu nasillarde, il m'a dit : " Est-ce que tu le connais, celui-là ?" J'ai répondu : " Oui, naturellement " (K. Daoud, 2013, pp. 146-147).

A travers de ces extraits, il est manifeste que le narrateur cède très souvent la parole aux autres protagonistes des faits, lesquels sont en mesure d'exprimer leurs pensées et leurs avis. En somme, les paroles des protagonistes sont à chaque fois retranscrites au style direct ou indirect, d'où l'émergence d'une polyphonie nettement perceptible, ce que P. Ricœur, (1984, p.145) nomme « la coexistence des voix », à l'origine de la dynamique dialogique interne qui habite les textes. L'univocité initiale du processus narratif est soumise donc tout au long du parcours fictionnel à un ébranlement continu. Par ailleurs, la polyphonie bouleverse l'homogénéité du texte et crée une ambiguïté au niveau de la perspective narrative. La coexistence des voix déconstruit la forme monologique du discours. De plus, la linéarité tant prise par le récit classique qui la considérerait comme un canon scriptural irrévocable se voit quant à elle brisée et émietlée. Cela provoque à son tour une réduction de la lisibilité du discours littéraire et la difficulté d'accès au sens. La dialogie fait échec à l'autorité du narrateur comme seule et unique voix narrative. La polyphonie est à cet égard génératrice d'un éclatement de l'univocité du récit, favorisant de la sorte le pluralisme. Ce procédé narratif peut être considéré comme une stratégie scripturale visant à une déconstruction de l'architecture homogène du récit ; l'univocité étant annihilée au profit d'un éclatement, d'une subversion des formes linéaires traditionnelles de la narration.

Soulignons par ailleurs, qu'à l'instar des écrivains bipolaires, l'intertextualité est une identité littéraire chez Kamel Daoud, écrivain franco-algérien. Il ne manquera pas d'ailleurs d'avouer lors d'une interview, son penchant pour cette pratique. La littérature représente à ses yeux comme une vaste et riche bibliothèque dont il ne cesse de puiser sources et inspirations : « Je suis l'enfant d'une bibliothèque désordonnée »⁵. En effet, Daoud travaille son œuvre dans la pluralité et dans le métissage. Le texte s'ouvre alors au hors-texte et dialogue avec des

⁵ Kamel Daoud, entretien pour « France culture », le 29 janvier 2015.

domaines variés dans une perspective d'hybridité. De cette pratique découle une parole multiple, disséminée et éclatée qui prolifère dans ce type de fiction, portée par un mouvement de dialogisme qui fonde son hétérogénéité. Rappelons que Daoud se revendique comme écrivain de la transgression. Pour lui, l'infraction, le déséquilibre et l'excès permettent d'affirmer et de promouvoir la liberté totale en matière de création : « J'aime lire dans le sens contraire de ce qui m'est imposé. J'aime ce côté de digression, de liberté, d'infraction dans l'acte de lire, j'aimerais bien le restituer dans l'acte d'écrire »⁶. L'auteur se maintient donc dans une position d'écart vis-à-vis du discours codifié qu'il désapprouve. Il opte pour une écriture du débordement et opère une révolte esthétique par le truchement de la parole pulvérisée. La nature des discours convoqués, relève à la fois du domaine littéraire et d'autres domaines divers qui relèvent de la littérature orale. « La littérature orale est une catégorie qui suggère dès le départ quelques contradictions : écrit / oral, ou culture savante / culture profane » (P. Zumthor, 1983, p. 45). Ces oppositions ont conduit Paul Sébillot à forger, le premier, cette formule en 1881, « littérature orale » pour désigner l'ensemble de tout ce qui a été dit, transmis oralement, doté d'une dimension esthétique et ayant pour objet la société sous toutes ses facettes. Geneviève Calame-Griaule la définit comme « la partie de la tradition qui est mise en forme selon un code propre à chaque société et à chaque langue, en référence à un fonds culturel » (C. G. Geneviève, 1991, p. 425). Pour E. Belinga, (2001, p.152) : « On peut définir la littérature orale comme, d'une part, l'usage esthétique du langage non écrit et d'autre part, l'ensemble des connaissances et les activités qui s'y rapportent ». Ces différentes conceptions témoignent de ce que le champ de la littérature orale recouvre des productions diverses et variées. Convoquer l'oralité dans sa fiction n'est autre qu'une manière de se recentrer sur son imaginaire et son terroir culturel tout en exploitant des techniques d'ailleurs et des codes étrangers. C'est en ce sens que s'élabore l'œuvre de Daoud, c'est-à-dire dans l'enchevêtrement des discours. Il fait dialoguer la littérature avec l'Histoire, la chanson et le cinéma entre autres. D. Bourque, (2006, p. 21) note à cet égard : « Toute œuvre littéraire se construit comme un double réseau de rapports différentiels. 1. Avec des textes littéraires préexistants. 2. Avec des systèmes de signification non littéraires, comme les langages oraux ». Le texte entretient des rapports multiples avec le champ de l'oralité comme le prouve l'intrusion d'un intertexte qui s'avère être un passage extrait d'une chanson oranais populaire :

Ha, ho ! Il y a une vieille chanson qui traîne ici et qui raconte que " la bière est arabe et le whisky occidental ". C'est faux, bien sûr. Moi je la corrige souvent quand je suis seul : cette chanson est oranais, la bière arabe, le whisky européen, les barmans sont kabyles (K. Daoud, 2013, p.36).

Le refrain cité est à l'origine en langue arabe populaire, traduit dans le contexte fictionnel en langue française. La chanson convoquée fait partie du patrimoine culturel maghrébin et plus particulièrement oranais. Cet intertexte brise la cohésion de la diégèse et de la linéarité. Un autre intertexte du même type s'observe un peu plus loin dans le récit. Lorsque le héros se remémore la disparition sinistre de Moussa, il se rappelle par la même occasion d'une vieille chanson oranais dans laquelle un homme pleure son frère écroué en mer : « Je n'aime pas me baigner, l'eau me dévore trop vite. " *Malou khouya, malou majache. El b'har eddah âliya rah ou ma wellache.* " J'aime cette vieille chanson d'ici. Un homme y chante son frère emporté par les mers » (K. Daoud, 2013, p. 78). Notons que le refrain intertextuel est en italique dans le texte, placé entre guillemets, formulé en langage arabe familier et retranscrit graphiquement de gauche à droite. Les paroles ne sont pas traduites. La chanson interpellée permet au sujet de mieux exprimer l'amertume profonde qui le ronge suite au décès de son frère. Ce procédé se présente comme une stratégie d'argumentation pour renforcer le discours déjà énoncé.

⁶ *Idem.*

Outre la chanson, d'autres référents oraux sont perceptibles. L'épopée comme genre de tradition orale, est convoquée lorsque le sujet cite « L'Iliade » : « Comme si l'endroit avait été tout simplement trop exigü ! Comme si on avait voulu caser de force L'Iliade sur un bout de trottoir, entre une épicerie et un coiffeur. Oui, le lieu du crime était affreusement décevant » (K. Daoud, 2013, p.77). « L'Iliade » attribuée à Homère, est un poème épique retraçant quelques épisodes de la guerre de Troie dont il exalte les gloires. Elle est citée dans le texte dans le cadre d'une comparaison : la scène du crime était si abominable et sordide pour le héros frère de la victime, qu'il la compare à une sorte d'Iliade, histoire majestueuse et éminente réduite à une platitude immonde. Selon lui, le meurtre de Moussa avait besoin de « la terre entière » et du « monde entier » comme témoin, et non d'une simple plage déserte. De plus, le héros raconte une histoire lue dans un vieil article de journal et demande à son narrataire de l'« écouter », instaurant de la sorte une forme de conversation. L'histoire est celle d'un Indien nommé : Sadhu Amar Bharati, un homme ayant gardé son bras droit levé durant trente-huit ans jusqu'à ce qu'il se désosse entièrement, s'atrophie et se paralyse :

Tiens, ce matin, j'ai lu un article passionnant dans un vieux journal périmé.
On y raconte l'histoire d'un certain Sadhu Amar Bharati (...). C'est un Indien
qui affirme avoir gardé son bras levé en l'air pendant trente-huit ans. Résultat,
son bras n'est plus qu'un os recouvert de peau. Il restera figé jusqu'à sa mort.
Il en va peut-être ainsi de nous tous, au fond (K. Daoud, 2013, p.126).

Le narrateur évoque longuement cette histoire parce qu'elle ressemble à la sienne. Lui aussi, la douleur et la patience l'ont atrophié. L'assassinat impuni de Moussa a réduit à néant sa vie et celle de son entourage. Si cet intertexte est cité, c'est bien pour établir un rapport d'analogie entre la situation poreuse du héros et celle de l'Indien pétrifié par l'attente. Aussi, l'intertexte journalistique prolifère dans le texte et introduit de nouvelles voix : celle de l'Indien, et du journaliste ayant rédigé l'article. D'autre part, ce champ de l'oralité ainsi édifié, s'enrichit de nouvelles formes : les Contes des « Mille et une Nuits » qui sont encore une fois convoqués et le mythe de Sisyphe qui fait son apparition. Le héros et sa mère endeuillés portaient souvent se recueillir auprès d'une tombe vide puisque le corps du défunt n'a jamais été retrouvé. Après chaque visite, les deux personnages se rendent compte de l'absurdité de leur situation. Ils font le deuil d'un être cher dont le corps est introuvable et l'assassin en liberté. Ils mènent une vie si saugrenue que le frère se compare à la figure légendaire « Sisyphe » contraint pour le reste de son existence à rouler vers le sommet d'une montagne le cadavre d'un frère qui retombait sans cesse avant d'avoir atteint la cime : « C'est là que j'ai pris conscience que j'avais droit au feu de ma présence au monde (...), malgré l'absurdité de ma condition qui consistait à pousser un cadavre vers le sommet du mont avant qu'il ne dégringole à nouveau, et cela sans fin » (K. Daoud, 2013, p. 68). Rappelons que Sisyphe demeure un mythe symbole de la condition humaine. C'est un roi de Corinthe qui fut condamné, pour ses nombreux crimes commis, à pousser sur la pente d'une montagne un rocher qui rechutait toujours avant d'avoir atteint le sommet. À l'image de Sisyphe, le héros de *Meursault, contre-enquête* est condamné à porter le cadavre de son frère jusqu'à l'infini. Les deux figures ainsi rapprochées permettent de renforcer l'image chaotique d'un héros atypique. En plus de cet intertexte mythique, le texte incorpore d'autres éléments relevant du domaine audio-visuel ou cinématographique. Afin d'explicitier l'absurdité de sa condition, le héros intègre l'histoire d'un film regardé un jour :

Un jour, j'ai vu dans un film un homme qui escaladait de longs escaliers vers
l'autel où il devait être égorgé pour calmer un Dieu quelconque. Il marchait
la tête baissée, lentement, pesamment, comme épuisé, défait, soumis, mais
surtout, comme dépossédé, déjà, de son corps. (...) Moi je savais qu'il était
tout simplement ailleurs... Eh bien, comme cet homme, je ressentais la fatigue
du portefaix plus que la peur du sacrifié » (K. Daoud, 2013, pp.69-70)

L'extrait filmique évoqué raconte l'histoire d'un homme au destin fatal car condamné à mourir. Il traînait son corps comme un fardeau. Le héros vit la même situation, il est comme dépossédé de son existence qu'il ne vivait pas mais subissait comme un châtiment. L'intertexte filmique reste cependant dénué de toute référence. Comme si ce qui importait c'était la condition de l'homme mis en scène. Il importe de souligner que *Meursault, contre-enquête* instaure dès l'abord un pacte de lecture qui correspond étroitement au schéma de la communication orale. L'espace scripturaire est traduit en espace d'« écoute » à travers les échanges constants entre un locuteur narrateur qui « dit » et un narrataire en position d'« écoute ». Le texte emprunte des techniques au théâtre, notamment le procédé du soliloque. Les propos tendent vers une verbalisation immédiate d'où la redondance du terme « écouter » qui revient en force dans le récit. L'écrit endosse des allures d'oral, une dimension qui se traduit au niveau de la morphosyntaxe et de la typographie. Les carences des phrases en matière de jonctions, les fissures répétitives et les disjonctions font que la structure phrastique semble déconstruite. Ce qui engendre une rupture dans le matériau scripturaire, suscitant la déroute du lecteur. Des expressions orales se voient d'autant plus retranscrites à l'écrit :

« Hein », « Point », « Bon », « Hum », « Ha », « Dans le quartier, dans notre monde, on était musulman, on avait un prénom, un visage et des habitudes. Point. » (K. Daoud, 2013, p 84) ; « Tu souris ? Hum... Cela veut dire que tu as compris. » (*Idem*, p 179) « Je suis le seul à payer des factures d'électricité et à être mangé par des vers à la fin. Donc, ouste ! » (*Ibidem*, p.94) ; « On n'a jamais eu de sœur, mon frère Zoudj et moi, un point c'est tout. » ; « Je te l'ai déjà racontée, hein, cette scène, moi avec M'ma, au bord de la mer... » (K. Daoud, 2013, pp.77-87).

Le passage de l'écrit à l'oral s'effectue par le biais des transformations typographiques qui traduisent la langue en exercice. Dans un rythme haletant, l'auteur opte pour des structures phrastiques brèves, quasiment coupées. Les points de suspension se font fréquents et peuvent être interprétés comme des pauses ou alors une évolution des pensées non exprimées. Ils freinent la progression du texte en s'y accomplissant comme des entailles. La dynamique qu'emprunte la parole dans ce texte s'affiche comme un exercice vivant du langage dominé par une oralité fondamentale. En somme, les divers fragments oraux relevés fonctionnent comme autant d'arguments d'autorité chargés d'assurer la référencialité de l'histoire narrée. De la chanson au film en passant par la presse ou encore le mythe, le texte tente de se forger un ancrage réaliste en puisant dans les ressources du patrimoine socioculturel. Pour le lecteur averti, la multiplicité des intertextes ouvre nécessairement sur une lecture plurielle du texte. B. Blanckeman, (2002, p.77) souligne la dimension pluriforme de l'œuvre littéraire qui incorpore à sa texture des fragments appartenant à divers genres sinon à des disciplines qui s'éloignent radicalement de l'art littéraire. Pour ce critique, « porté par une dynamique liminaire, le texte littéraire emprunte au roman, à la poésie, à l'autobiographie, au théâtre sinon à des arts qui n'appartiennent pas à la littérature ou des disciplines qui ne relèvent pas du domaine artistique ». L'infiltration de l'intertexte hétéroclite de l'oralité a pour effet d'anéantir toute linéarité, laissant place à la discontinuité et au déséquilibre. La technique du collage est à l'origine des ruptures qui charpentent le récit d'où l'apparition d'une dissémination des segments constitutifs de l'œuvre. L'oralité devient alors l'une des pierres qui participent à l'écroulement de l'édifice textuel. Du coup, les différentes manifestations orales se dressent comme autant de facteurs qui abolissent l'homogène au profit de l'épars, le continu au profit du discontinu. La pulvérisation de la parole énonciative densifie, de surcroît, l'activité même de lecture / décryptage. En choisissant l'oralité comme matériau de l'élaboration textuelle, Daoud enfonce les conventions et se confectionne le matériel d'une écriture « hors-nature », spécifique et innovante.

3. De l'usage de paroles religieuses dans le récit

L'auteur franco-algérien présente au lecteur une écriture hétéroclite où se conjuguent l'oral et l'écrit. Le récepteur est confronté à un texte hybride en constant mouvement. L'inscription de l'oralité se manifeste également à travers les multiples références faites à la religion, au Coran et à l'éducation religieuse. Il faut reconnaître d'emblée que la religion prend une dimension antinomique dans les textes, ceci est dû au statut marginal du héros en conflit avec le monde et avec les normes. Le rapport à la religion se veut antithétique et traduit des sentiments de rancune voire de colère. Le personnage est aux prises avec toute espèce de croyance. Dans *Meursault, contre-enquête*, le texte use de différentes modalités d'inscription du discours sacré dans la fiction. De l'allusion simple à la citation explicite en passant par la référence, l'écriture déploie une gamme de tournures pour promouvoir l'espace religieux de dimension orale. En proie à un mal terrible, le héros ivrogne délire et se noie dans un dire où il s' imagine responsable de la mort de son frère. Il se compare ainsi à « Caïn », fils d'Adam, assassin de son frère « Abel » :

Rien. Parfois, je vais plus loin plus loin dans mes délires, je m'égare davantage. Peut-être, est-ce moi, Caïn, qui ai tué mon frère. J'ai tant de fois souhaiter tuer Moussa après sa mort, pour me débarrasser de son cadavre (K. Daoud, 2013, p.67).

Confronté aux vicissitudes à l'impossibilité de retrouver le corps de Moussa, le sujet compare la tombe inexistante du mort au puits dans lequel le prophète Youssef fut jeté par ses frères : « Ce sera peine perdue, tu n'y trouveras personne et encore moins la trace de cette tombe qui a été creusée comme le puits du prophète Youssef. » (K. Daoud, 2013, p.68). Notons aussi l'allusion faite au prophète Moïse ou Moussa par le sujet athée et totalement égaré, fustigeant toute croyance en Dieu ou en la religion : « Comment peut-on croire que Dieu a parlé à un seul homme et que celui-ci s'est tu à jamais ? » (K. Daoud, 2013, p.99) (L'homme auquel Dieu s'est adressé à vive voix est le prophète Moussa). Après avoir assassiné froidement le français Joseph Larquais, le héros dit avoir perdu goût à la vie, tout s'est mortifié d'un coup à ses yeux par la mort d'un seul être. Il admet qu'après avoir ôté la vie à une seule personne, il ressent cette étrange sensation, celle d'avoir tué le monde entier : « J'avais refroidi tous les corps de l'humanité en en tuant un seul » (K. Daoud, 2013, p.125). Bien que le personnage abhorre fortement la religion, il s'y relie étrangement en citant un verset coranique qui concorde avec sa situation : « D'ailleurs, mon cher ami, le seul verset du Coran qui résonne en moi est bien celui-ci : " Si vous tuez une seule âme, c'est comme si vous aviez tué l'humanité entière" » (K. Daoud, 2013, p.125). De même, le héros dépravé qu'il est, vit dans le blasphème. Il proclame avec ténacité son impiété et refuse de s'assujettir à toute forme de croyance. Son discours rappelle l'histoire du « Diable » au début de l'humanité : « ...Un minaret hideux qui provoque l'envie de blasphème absolu en moi. Une sorte de : " Je ne me prosternerai pas au pied de ton tas d'argile", répété dans le sillage d'Iblis lui-même... » (K. Daoud, 2013, p.187). Il est question ici d'une allusion faite aux versets coraniques relatant le refus d'Iblis de se prosterner aux côtés des autres anges au pied d'Adam, un être fait d'argile, alors que lui est fait de feu. Le rapport de similitude est établi avec le héros qui est lui aussi opposé à toute idée de prosternation. Par ailleurs, il faut rappeler que le texte prend une dimension quasi mystique au travers de l'onomastique des personnages de la fiction : il est question d'un héros surnommé « Haroun », frère de l'Arabe « Moussa ». C'est une symbolique coranique qui est mise en scène en donnant à l'Arabe sans identité dans *L'Etranger*, le nom du prophète qui libéra son peuple de l'asservissement et le guida vers la terre promise. La description va jusqu'à élever le sujet au statut de « prophète » en lui conférant les privilèges du « pèlerin », témoignant d'une supériorité indéniable : « Moussa était donc un Dieu sobre et peu bavard, tendu géant par une barbe fournie

et des bras capables de tordre le cou au soldat de n'importe quel pharaon antique » (K. Daoud, 2013, p.22).

4. Du chevauchement des langues comme dispositif de perturbation des frontières

Les voix narratives, dans la pratique romanesque de Daoud, se nourrissent et s'enrichissent d'autres énoncés et surtout, de la voix des autres. La construction de ces voix s'appuie sur le principe bakhtinien du plurilinguisme selon lequel dans la composition de presque chaque énoncé de l'homme social, depuis la courte réplique du dialogue familier jusqu'aux grandes œuvres verbales idéologiques, il existe, sous une forme avouée ou cachée, une part notable de paroles notoirement « étrangères », transmises par tel ou tel procédé (M. Bakhtine, 1981, p. 172). Epris de la liberté, K. Daoud fonde sa langue d'écriture sur de multiples langues et selon qu'il les juge pertinentes pour partager sa pensée, sa vision. Cette stratégie est placée sous le signe de la perturbation des limites de la langue de l'écriture. Les multiples langues qui s'impriment dans la narration montrent que l'écriture de Daoud se prête au plurilinguisme ; une notion qui englobe le polylinguisme et le pluristylisme. Le concept qui nous intéresse, ici est le polylinguisme, qui est selon Bakhtine, la mise en contact d'une langue nationale avec d'autres langues. Autrement dit, le plurilinguisme fait état de la coexistence de plusieurs langues dans un œuvre. Ces différentes langues « pénètrent dans le roman s'y matérialisent dans les figures des locuteurs, ou bien, en servant de fond au dialogue et déterminent la résonnance particulière du discours romanesque » (M. Bakhtine, 1978, p.152). Il tire sa source dans les romans humoristiques qui parodient presque toutes les langues parlées et écrites de l'époque : « dans le roman humoristique anglais, nous trouvons une évocation parodique de presque toutes les couches du langage littéraire parlé et écrit en son temps ». L'intérêt est de transformer le roman en une « encyclopédie de toutes les veines et formes du langage littéraire » (M. Bakhtine, 1978, p.152). Ce qui apparaît à la lecture de l'œuvre de Daoud, c'est la confection d'un univers multilinguale où différentes langues s'entrecroisent dans un réseau d'alternance. Cette hétérogénéité linguistique n'est pas conforme aux catégories conventionnelles d'écriture de la fiction. Notre approche à ce niveau consiste à décrypter cette irrégularité de code comme un procédé d'écriture relevant d'un choix poétique et non d'un simple effet de lecture. Ce phénomène est le fait d'emprunts dans la mesure où le texte fait appel à une certaine altérité, à la langue de l'Autre. L'emprunt peut être fait à une langue différente de celle usitée, à l'argot, à un dialecte ou à une langue maternelle. Il faut noter que le contact des langues au sein du même espace génère une hybridité en ce sens où le texte devient le lieu privilégié d'une interaction linguistique, signe d'une stylistique originale. Dans *Meursault, contre-enquête*, il s'agit d'un plurilinguisme qui consiste à l'alterner plusieurs codes distincts au sein du même contexte scripturaire comme c'est le cas ici avec les mots et expressions empruntés à l'arabe populaire :

« Chahid » (17) ; « Larbi » (86) ; « Assasse » (99) ; « Echedda fi Allah » (Dieu est mon soutien) (34) ; « Ouled el Assasse » (traduit par : le fils du gardien) (57). « L'Armala » (traduite par : la veuve) (57) ; « El-Mellah » (traduit par : les hommes des sels) (57) ; « M'rabti » (57) ; « hammams » (62) ; « kachabiyate » (62) ; « Sbaghioli » (62) ; « El-bandi » (62) ; « gaouri » (30) ; « Ouled el- houma » (30) ; « El-blidi » (31) ; « El-Hadj » (31) ; « roumia » (65) ; « Ouled el Bled » (24) ; « El –Merssoul » (terme redondant et traduit par le « messenger », « l'envoyé », p. 191) ; « Imam » (83 et 187) ; « Iblis » (187) ; « Haïk » (62-68-137) ; « Allah » (175) ; « El Cheikh » (189) ; « Gandoura » (189) ; « M'ma » (terme redondant tout au long du récit) ; « Aïd » (125) ; « Zoudj » (163), (K. Daoud, 2013, pp.30-189).

La plupart de ces termes sont laissés tels quels, c'est-à-dire comme occurrences appartenant à une autre langue, à un code complètement opposé à celui de la langue française. Seuls quelques mots font l'objet d'une traduction phonétique ou phonique. Le mot conserve alors sa racine d'origine et adopte la forme morphologique de la langue d'accueil. Signalons aussi que la majorité des lexèmes usités sont puisés dans le réservoir de la langue familière arabe d'usage courant comme ce refrain d'une chanson en arabe populaire : « *Malou khouya, malou majache. El b'har eddah âliya rah ou ma wellache* » (K. Daoud, 2013, p.78). Le refus de traduire peut être interprété comme une tentative de souligner le caractère intransmissible d'une langue. Par ailleurs, des mots et des expressions sont empruntés à l'anglais : « *Poor Meursault, where are you ?* » (Pauvre Meursault, où es-tu ?) (K. Daoud, 2013, p.17) « *Jeep* » (K. Daoud, 2013, p.137) ; « *Remake* » ; « *one-man-show* » (K. Daoud, 2013, p.122). De ce qui précède, retenons que l'œuvre de Daoud s'affiche comme une entreprise de métissage et d'hybridité en raison des fortes relations qu'entretient le français, langue source, avec l'arabe algérien ou encore l'anglais, langues cibles. En effet, le texte use d'un grand nombre de lexèmes « étrangers », lesquels sont tantôt transposés tels quels dans une sorte de glissement linguistique, tantôt traduits en français. Dans l'œuvre, le passage d'une langue à une autre s'effectue de manière transgressive. Cela ne manque pas de déstabiliser les normes du français en usage. L'interférence linguistique est la résultante directe d'une concomitance de plusieurs codes linguistiques employés en même temps, au sein du même champ d'écriture ou de parole, et générant un plurilinguisme : « Juxtaposition dans un même échange verbal, de passages où le discours appartient à deux systèmes ou sous-systèmes grammaticaux distincts » (B. Belkacem, 2009, p.102). En outre, l'intégration de vocables appartenant au parler algérien, fait appel à une lecture renouvelée du texte en raison même des xénismes d'origine arabe, non traduits et qui ne sauraient être compris par le lecteur non maghrébin. Une telle pratique poétique qui permet l'entrelacement de plusieurs codes dans le texte littéraire, donne naissance à une esthétique de l'interférence (V. Geneviève et B. Josiane, 1987, p. 111), une des caractéristiques fondamentales de la violence textuelle.

En outre, l'écriture de Daoud verse dans la rupture en déployant une esthétique inédite qui n'hésite pas à faire voisiner l'épars de sorte à rompre les principes de cohésion et de cohérence. Un tel mécanisme « anormal » est motivé par le projet de dénoncer le réel dans un discours violent. Ainsi, le texte laisse la part belle à l'expression d'une violence particulièrement verbale qui s'agence comme une force ravageuse dans le contexte de la fiction. Ce sont des images percutantes et un langage brutalement agressif que nous livre le récit. Une esthétique qui a fait le choix de la transgression et qui se traduit en « écriture turbulente » (M. Gontard, 1993), en une littérature sordide qui fait horreur au lecteur ; déconcerté par les formules violentes qui heurtent et perturbent sa sensibilité. Dans le domaine littéraire, « il y a violence quand, dans une situation d'interaction, un ou plusieurs acteurs agissent de manière directe ou indirecte, massée ou distribuée, à des degrés variables, soit dans leur intégrité physique, soit dans leur intégrité morale, soit dans leurs possessions » (Y. Michaud, 1978, p. 20). La conception de Michaud permet de mettre en exergue trois formes différentes de violence : physique, morale et symbolique. L'œuvre de Daoud est caractérisée par la diffusion d'une violence verbale qui traverse avec force le discours et instaure un climat angoissant. C'est dans cette perspective que s'inscrit le langage grossier ainsi que le ton corrosif élevé du sujet-locuteur. Dans son œuvre, l'évocation d'Alger, la capitale et Oran, est émaillée d'injures et de railleries visant à dénoncer l'actuel mordant des lieux réduits à une désagrégation totale. Alger est considérée comme l'espace privilégié du « crime » et Oran « un enfer » : « Regarde bien cette ville, on dirait une sorte d'enfer croulant et inefficace. Elle est construite en cercles (...). Au-delà, Moi j'imagine le purgatoire. Les millions de gens morts dans ce pays, pour ce pays, à cause de lui, contre lui, en essayant d'en partir ou d'y venir... » (K. Daoud, 2013, p.157). Les mots sont durs pour décrire l'état des lieux car il s'agit bien pour le sujet de crier haut et fort pour dire le chaos qui

règne dans une société en déliquescence. Le ton est aussi sec que percutant, pour dénoncer la violation du territoire algérien par le colonisateur français ravageur ; une terre plongée dans les cruautés et les horreurs orchestrées par un ennemi aux manœuvres sanglantes :

...Lointaine figure de nos terres labourées par les clients et les passants, réduite à être entretenue par un proxénète immoral et violent. (...) Si tu m'avais rencontré il y a des décennies, je t'aurais servi la version de la prostituée / terre algérienne et du colon qui en abuse par viols et violences répétés (K. Daoud, 2013, pp.86-87).

Par ailleurs, la scène du crime, c'est-à-dire l'assassinat du français par le héros, fait l'objet d'une description peu normative car le crime est peint telle une toile reflétant une dévastation du monde. L'atrocité du meurtre est perçue comme une dégénérescence virant à la ruine totale, une mise à néant de toute chose : « L'homme dégageait sa dernière sueur née de la terreur. Il va suer jusqu'à rendre toute l'eau de la terre, puis macérer et se mêler à la boue, me dis-je. Je me mis à imaginer sa mort comme une désagrégation des éléments » (K. Daoud, 2013, p.105). Cette scène virulente ne manque pas de frapper le lecteur. Une autre scène est tout aussi pertinente, celle qui relate l'entrevue entre l'imam et le héros marginal, débauché. Le dialogue est d'une extrême agressivité et traduit une violence à la fois physique et verbale. Les serments de l'homme de religion ne rendent le personnage que plus colérique et cruel, sa rage s'accroît et se décline en une force tenace et en cris. Il en vient même à agresser physiquement l'imam en lui vociférant des insultes, allant même jusqu'à l'étrangler :

Je ne sais pas pourquoi, quelque chose a crevé en moi, je me suis mis à crier à plein gosier et je l'ai insulté et je lui ai dit qu'il n'était pas question qu'il prie pour moi. Je l'ai pris par le col de sa gandoura. J'ai déversé sur lui tout le fond de mon cœur, joie et colères mêlés. (...) J'étouffais en criant tout ceci. Mais, déjà, on m'arrachait l'imam des mains et mille bras m'avaient enserré pour me neutraliser (K. Daoud, 2013, pp.189-190).

Ainsi, user de la violence en matière d'écriture via la promotion du verbe cruel, s'avère-t-il être une procédure de dénonciation. Le discours violent n'est autre qu'un discours frondeur qui conteste un état jugé critique, et s'affiche comme un cri lancé ou une révolte. L'écriture de Daoud prend une tournure à la fois véhémence et dérisoire car il est question de représenter un réel accablant dans un dire percutant.

Conclusion

Il importe de retenir que *Meursault contre-enquête* est un espace propice à un jeu de l'expérimentation générique et du rapport écriture/réécriture. L'œuvre revendique la posture d'une écriture intertextuelle et fragmentaire par l'intégration de segments intertextuels et extra-textuels. Outre l'insertion de l'historique en contexte fictionnel, d'autres fragments hétérogènes traversent le texte et éclatent la composante discursive. Les voix du récit entrent en contact et dialoguent avec des voix venues d'ailleurs, du hors-texte. La parole s'affiche comme plurielle, dispersée, dans une dynamique dialogique qui institue son hétérogénéité. Les paroles qui prolifèrent dans les récits sont le fait de discours multiples et divergents appartenant au domaine littéraire et non littéraire. Le texte enregistre l'inscription de l'oralité par le truchement d'intertextes disparates. Ceci laisse la part belle au dialogisme, à la polyphonie narrative et énonciative qui submerge l'univers textuel désormais hétérogènes, pluriel et disséminé. Aussi, le texte rassemble une somme de fragments linguistiques hétérogènes au français, langue d'écriture. Daoud puise dans le patrimoine linguistique universel et convoque les mots de l'Autre. L'œuvre s'affiche comme un univers multilinguale où s'entrecroisent une diversité de codes linguistiques. Des figures de la langue maternelle, de l'Arabe classique, du parler algérien

populaire ou encore de l'anglais sont transposées par le biais de l'emprunt. Ces segments « étrangers », sous forme de digressions, suscitent un réseau d'interférence linguistique, en ce sens que le passage d'une langue à l'autre s'opère de manière brusque et transgressive. La juxtaposition de vocables appartenant à des systèmes langagiers distincts, donne lieu à un brassage situé au-delà de toute unicité linguistique. L'ouverture du roman, dans cette perspective valide le paradigme d'hybridité et d'indécidabilité à partir duquel le roman contemporain se déploie. Dans cette période de mouvement et de correspondance, les divers champs littéraires entrent en contact dans un brassage des discours, des pensées, des appareils et styles d'écriture, ce qui donne lieu à l'hybridité, au composite et à l'hétérogénéité. C'est en ce sens que Daoud façonne une esthétique moderniste qui laisse transparaître une inclinaison progressive vers la pensée littéraire postmoderne. L'étude met donc à jour le débat portant sur le phénomène de la déconstruction et du renouvellement inhérent au discours romanesque en rapport avec l'évolution de la société. Ainsi, dans un contexte de mondialisation, l'écriture romanesque de Kamel Daoud tend vers la « littérature-monde » (E. Glissant, 1997) en s'inscrivant dans cette dynamique d'interactions discursives. En adhérant au patrimoine culturel mondial, son écriture devient un trait d'union entre les champs littéraires planétaires, un espace qui ne souffre plus la prééminence des particularismes, un espace où les frontières les plus solides semblent effondrées pour promouvoir une littérature du décroisement, de la différence et du dialogue. Embrasser la diversité discursive, c'est avec Kamel Daoud, prôner la diversité culturelle, l'universalité, le vivre-ensemble.

Références bibliographiques

- BAHI Yamina, 2016, « L'écriture de la subversion dans l'œuvre littéraire de Kamel Daoud », *Thèse de doctorat en sciences des textes littéraires*, Algérie, Université d'Oran 2 Mohamed Ben Ahmed.
- BAKHTINE Mikhaïl, 1970, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil.
- BAKHTINE Mikhaïl, 1978, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- BAYARD Caroline, 1989, « Le genre et le postmodernisme », *La mort du genre 2*, Actes du colloque tenu à Montréal en octobre 1987, Québec, *La nouvelle Barre du jour* (nbj), n°217, pp. 21- 49.
- BELINGA, Eno S. 2001, « Comprendre la littérature orale Africaine », In « *Les Classiques Africains* », Editeur Saint-Paul-Classiques Africains, collection « Comprendre ».
- BLANCKEMAN Bruno, 2002, « *Les Fictions singulières : Etude sur le roman français contemporain* », Paris, Prétexte éditeur.
- BOURQUE Dominique, 2006, « *Ecrire l'inter- dit* », l'Harmattan.
- BOUMEDINI Belkacem, 2009, « *L'alternance codique dans les messages publicitaires en Algérie. Le cas des opérateurs téléphoniques.* » Synergies Algérie, n°6, « *La Littéracie en contexte plurilingue* » coordonné par Latifa Kadi et Christine Barré-De Miniac.
- DAOUD Kamel, Article de presse « *Une fable baroque au vaste pays* » in : <http://yelles.blog.ca/2008/06/06/kamel-daoud-une-fable-baroque-au-vaste-p-4282812/>, (Consulté le 6 mai 2023).
- DAOUD Kamel, 2015, entretien pour « France culture », le 29 janvier.
- DEJEUX Jean, 1973, *Littérature maghrébine d'expression française*, Ed., Naaman.
- “El watan”, <http://www.algeria-isp.com/actualites/culture-livres/201106-A5091/kamel-daoud-jorge-volpi-depattent-litterature-des-utopies-des-nationalites.html>, (consulté le 13 août 2023).
- GENEVIEVE Calame-Griaule, 1991, « *Littérature Orale* », art, In « *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie* », Pierre Bonte et Michel Izard, Paris, P.U.F.

- GENEVIEVE Vermès et JOSIANE Boutet, 1987, « *France, pays multilingue* », Tome II, « *Pratiques des langues en France* », Paris, L'Harmattan.
- GLISSANT Edouard, 1997, « *Traité du Tout-Monde* », (*Poétique IV*), Paris, Gallimard.
- GONTARD Marc, 1993, *Le Moi étrange : littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan.
- GUMPERZ John, J., 1989, « *Sociolinguistique interactionnelle* », Université de la Réunion, L'Harmattan.
- MICHAUD Yves, 1978, « *Violences et politique* », Paris, Gallimard, coll. Les Essais.
- Piégay-Gros Nathalie, 1996, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod.
- SCHOOTS Fieke, 1997, « *passer en douce à la douane* » : *l'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint* », Amsterdam, Atlanta, G A, Rodopi.
- RICŒUR Paul, 1984, « *Temps et récit II* », « *La configuration du temps dans le récit de fiction* », éd. Seuil, Paris, collection « *L'Ordre philosophique* ».
- VIART Dominique, « De la littérature contemporaine à l'université : une question critique ». [www.Fabula.org](http://www.fabula.org) . texte d'abord publié sur le site Carrefour des écritures, à l'adresse: <http://www.carrefour-des-ecritures.net/doc/TEUViart.html>, avant d'être reproduit sur le site de Fabula www.fabula.org, (Consulté le 30 mai 2023).
- ZUMTHOR Paul, 1983, « *Introduction à la poésie orale* », Paris, Seuil.