

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE
SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE MOHAMED BOUDIAF - M'SILA

FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES

DEPARTEMENT DES LETTRES ET LANGUE
FRANCAISE

N° :



DOMAINE : LETTRES ET LANGUE

ETRANGERES

FILIERE : LANGUE FRANCAISE

OPTION : LITTERATURE GENERALE ET
COMPAREE

Mémoire présenté pour l'obtention
Du diplôme de Master Académique
Par : SACI Meryem

Intitulé

**Réécriture-recréation du roman d'Albert Camus
« L'étranger » dans le roman de
Saad KHIARI « Le soleil n'était pas obligé »**

Soutenu devant le jury composé de:

Amrouche Fouzia	Université Mohammed Boudiaf M'sila	Président
CHETOUANI Noura	Université Mohammed Boudiaf M'sila	Rapporteur
BAKHTI Atika	Université Mohammed Boudiaf M'sila	Examineur

Année universitaire : 2021/2022

« Quand on veut une chose, tout l'univers conspire à nous permettre de réaliser notre rêve »

Paulo Coelho, L'Alchimiste, Paris, Anne Carrière, P.182

Table des matières

Dédicace	05
Remerciements	06
Introduction	07
Chapitre I: Les Ombres de Camus dans le Roman Le Soleil n'était pas obligé.	10
1-L'événement et les traits de similarité	10
1-1-La notion de l'absurde	10
1-2-L'absurde dans le roman L'étranger d'Albert Camus	10
1-3-L'Absurde chez Saad Khiari	11
2-Etude narrative	11
2-1-Fiction et transfiction	11
2-1-1-Fiction	11
2-1-2-Transfiction (Transfictionnalité)	11
3-L'étude des personnages et leurs caractéristiques physiques et morales	12
3-1-Dans le roman L'étranger d'Albert Camus	12
a-Le personnage principal Meursault dans l'étranger	13
b- Les personnages secondaires	13
c- Les figurants	13
3-2- Dans le roman Le soleil n'était pas obligé de Saad Khiari	14
a-Le personnage principal (le héros)	14
b-Les personnages secondaires	14
c- Les figurants.....	14
3-3-Tableau récapitulatif des personnages « Meursault », « Marie Cardona »	15
3-4--Les caractéristiques de la similitude et de la différence	16
4-La transfictionnalité dans le roman « Le soleil n'était pas obligé »	17
4-1- Notion du retour des mêmes personnages ou les personnages transfictionnels	17
4-2- Le partage du même univers fictionnel	18
5-3- Notion d'univers partagé	19
4-4-Notion de « prolongement de l'intrigue préalable »	19
4-4-1-a-Le soleil, élément omniprésent	20
4-5-Notion de l'Expansion transfictionnelle	21
4-5-1-« Le soleil n'était pas obligé » entre Suite et Continuation	23
4-5-2-« Le soleil n'était pas obligé » entre Prequel et Sequel	23
Chapitre II- La polyphonie et les voix narratives	24
1- La polyphonie selon Bakhtine	24
2-La présence polyphonique dans le soleil n'était pas obligé	25
2-1-La Voix Narrative	25
2-1-1-La Voix Narrative dans L'étranger d'Albert Camus	25
2-1-2- Les voix narratives dans Le soleil n'était pas obligé de Saad Khiari	27
3-La structure narrative et les traits de conformité et de différence	28

3-1-Qu'est-ce que la narratologie ?	28
3-2-Les aspects narratologiques dans l'œuvre	29
3-2-1-Narration dans le corpus étudié	29
4-L'instance narrative	30
Les instances de la fiction narrative	30
3-2-1-1-Auteur	30
3-2-1-2- Narrateur	30
3-2-1-3-Narrataire	31
4- Formes narratives	32
4-2-La voix auteur/narrateur	32
Chapitre III- Réécriture, création et intertextualité	34
1-Réécriture et intertextualité	34
1-1-Qu'est-ce que l'intertextualité ?	34
1-2-Qu'est ce que la réécriture ?	35
2-Les formes de la réécriture	36
2-1-Réécriture par imitation	36
a-La parodie	36
b-Le pastiche	36
2-2-Réécriture par transposition	37
3- Qu'est ce que la création ?	37
4-Les composantes intertextuelles dans le roman « Le soleil n'était pas obligé »	38
4-1-Définition et rôles du titre	38
Conclusion	40
Résumé	42
Références biobibliographiques	43

Dédicace

Je dédie ce mémoire :

À ma mère Ben Salah Yamina

Tu as toujours été pour moi un exemple de la mère respectueuse, honnête. Grâce à toi maman j'ai appris le sens du travail et de la responsabilité. Je voudrais te remercier pour ton amour, ta générosité, ta compréhension... Ton soutien fut une lumière dans tout mon parcours. Aucune dédicace ne saurait exprimer l'amour l'estime et le respect que j'ai toujours eu pour toi.

À mon cher père Saci Djamel, que Dieu prolonge sa vie et lui accorde la santé et le bien-être.

À l'âme de ma grand-mère bien-aimée qui était un soutien pendant toute ma vie, Que Dieu L'accueille dans son vaste paradis.

À mes chères sœurs, pour leurs encouragements permanents, et leur soutien moral.

À mon frère HAMZA A qui je souhaite un avenir radieux plein de réussite

A toute personne qui m'a conseillé et guidé.

Remerciement

Je tiens tout d'abord à remercier Dieu, le tout puissant et miséricordieux, qui m'a donné la force et la patience d'accomplir ce modeste travail.

Je tiens à remercier en second lieu mon encadrant M^{me} Chetouani Noura pour l'orientation et sa patience qui ont constitué un apport considérable sans lequel ce travail n'aurait pas pu être mené au bon port.

Enfin, je remercie tous ceux qui, de près ou de loin, ont contribué à la réalisation de ce travail.

Introduction :

« Tout livre [...] se nourrit [...] non seulement des matériaux que lui fournit la vie, mais aussi et surtout de l'épais terreau de la littérature qui l'a précédé. Tout livre pousse sur d'autres livres, et peut-être que le génie n'est pas autre chose qu'un apport de bactéries particulières, une chimie individuelle délicate, au moyen de laquelle un esprit neuf absorbe, transforme et finalement restitue sous une forme inédite [...] l'énorme matière littéraire qui préexiste à lui »¹

Le texte littéraire a des racines qui le lie aux textes précédents car il n'a pas été créé à partir de rien, et l'idée de réécrire des anciennes œuvres littéraires est devenue une obsession pour les écrivains d'aujourd'hui.

Cependant, la réécriture d'un ouvrage ancien avec évolution ou modification provoque une large polémique entre ceux qui voient que le livre perd son esprit que le lecteur l'accepte avec tous ses défauts et ses qualités, et ceux qui y voient une aventure dont le lecteur profite en tous les cas.

On sait aussi que réécrire un texte littéraire peut se manifester sous plusieurs formes, telles que : l'imitation, la parodie, l'adaptation, c'est-à-dire qu'elle est liée à l'intertextualité ou même par la transposition d'une histoire, un personnage d'un texte à un autre.

Cela nous assure que les œuvres littéraires ont été et resteront toujours influencées par les œuvres précédentes des autres écrivains qui leur permettent quelques fois de créer des œuvres littéraires dans le cadre de donner un sens novateur pour faire des relations avec le texte précédent, comme l'explique Maryse Sullivan, Hélène Labelle et Mathieu Simard : « *Les influences littéraires sont à la fois un prétexte à la création et un pré-texte qui inspire de nouvelles œuvres, distinctes et innovatrices, entretenant différents rapports avec le texte original.* »²

La réécriture est un phénomène que l'on retrouve chez plusieurs écrivains, dont Balzac et d'autres. On la retrouve aussi par exemple, dans le roman de Saad Khiari "Le soleil n'était pas obligé" publié par la maison d'édition Hibr en 2017, où il a réécrit le roman d'Albert Camus "L'étranger".

Saad Khiari est chercheur dans le domaine des religions, il a publié plusieurs articles sur l'Islam, notamment deux livres : « Catholique /Musulman : je te connais moi non plus » en 2006, et « L'Islam et les valeurs de la République » en 2015.

Dans son dernier roman, "Le Soleil n'était pas obligé", il semble être la suite du plus célèbre roman international du XXe siècle, L'étranger d'Albert Camus.

L'écrivain nous plonge dans une nouvelle vision de la réécriture en faisant revivre le personnage de Marie Cardona extirpé du roman L'étranger d'Albert Camus, et lui donne corps pour rencontrer un réel écrivain algérien Kamel Daoud. Ce dernier, se présente comme le narrataire où s'adresse Marie Cardona pour lui dire ce qu'elle pense et croit concernant le meurtre commis par son amour Meursault, c'est ce qui lui donne une vraie image transfictionnelle.

L'écrivain a bien choisi son titre avec soin puisqu'il a déclaré qu'il s'agissait d'un hommage à l'écrivain ivoirien Ahmedou Kouroma. Il fournit des indices essentiels pour comprendre l'histoire, et montrera qu'il s'agit d'un intertexte dans le roman, comme une marque de la création et la recréation littéraire.

¹ Gracq Julien, Pourquoi la littérature respire mal, dans *Préférences*, Paris, José Corti, 1961 P. 22

² Maryse Sullivan, Hélène Labelle, Mathieu Simard, « Réécritures et transfictions : Quand le texte littéraire se métamorphose », Colloque international des jeunes chercheurs organisé par l'Association des étudiants des cycles supérieurs (AECS) du Département de français de l'Université d'Ottawa, www.revue-analyses.org, vol. 11, n° 2, printemps-été 2016, P.2

Ce roman est donc un prolongement du même récit de L'étranger d'Albert Camus.

Marie Cardona revient en Algérie dans ce roman, après une longue absence de plusieurs années, où elle vivait seule dans le sud de la France à Sète.

Meursault, l'amour de sa vie, et la personne qu'elle souhaitait le marier, est condamné à mort après avoir tué l'Arabe, le frère unique de l'auteur, Kamal Daoud.

Cette femme a quitté l'Algérie à la fin de la guerre en 1962. L'écrivain Kamel Daoud accepte de la rencontrer et l'invite à visiter l'Algérie où elle peut comprendre un passé tragique.

A la lecture des deux romans, on remarque qu'il s'agit de deux textes appartenant à la même diégèse, utilisant les mêmes personnages qui vivent dans le même univers et partagent la même intrigue. En termes plus simples, « Le soleil n'était pas obligé » se présente comme un continuum narratif de L'étranger d'Albert Camus.

Cette technique d'utiliser les mêmes personnages du roman d'Albert Camus L'étranger inscrit le roman de Saad khiari dans la continuité de l'histoire précédente, en devenant une réécriture de celle-ci.

D'un autre côté, faire revivre un personnage fictif est étroitement liée à la transfictionnalité. Cette dernière, se concentre sur la continuité d'une intrigue, d'un personnage ou d'un même univers spatio-temporel de l'histoire d'un autre ou d'un même écrivain.

Ce prolongement de l'intrigue notamment l'expansion transfictionnelle, univers fictionnels partagés, et retour des mêmes personnages c'est l'une des raisons qui nous a motivé et encouragé à choisir ce corpus d'étude pour de savoir pourquoi l'écrivain Saad Khiari a utilisé les mêmes éléments pour écrire un nouveau roman, en utilisant un titre captivant. Ce choix du titre est-il une tentative d'une nouvelle lecture et différente de L'étranger d'Albert Camus ? Un étranger écrit par des étrangers vis-à-vis de la langue et la nation. Une autre question se pose, surtout: Comment Marie Cardona a-t-elle pu relier les deux textes et pénétrer les frontières fictionnelles d'un texte littéraire ?

Ces questionnements nous ont permis de poser la problématique suivante : Pouvons-nous établir une relation entre la réécriture et la transfiction? Ou d'une autre manière : Comment contribue le prolongement d'un même univers fictif ou les personnages à réécrire et recréer une œuvre littéraire ?

Pour trouver une réponse à cette problématique, nous supposons que :

- L'idée de reprendre les mêmes personnages et intrigue serait un choix conscient bien déterminé et étudié par les propriétaires des histoires.
- Les deux romans pourraient être un continuum narratif où chaque histoire ressouderait une part de l'énigme créée par Camus dans le roman mère.
- L'intertextualité serait l'une des dynamiques fondamentales pour faire un mécanisme créatif et le centre sur lequel repose la pratique de l'analyse littéraire pour construire de signifiante.
- La transposition fictionnelle, la reprise de personnages et d'univers diégétique seraient une réécriture qui donne lieu à des versions abrégées ou adaptées de textes précédents.

Nous nous sommes appuyés sur les théories et les approches suivantes qui nous aident à confirmer les hypothèses posées déjà précédemment :

La transfiction apparue notamment dans les travaux de Saint-Gelais qui la considère comme une théorie qui s'intéresse à l'expansion transfictionnelle ou les croisements entre diverses fictions c'est à dire la reprise de personnages et d'univers diégétiques d'un du même auteur ou non.

La narratologie et la sémiologie pour étudier le dispositif des personnages basées surtout sur les travaux de Philippe Hamon, Roland Barthes, notamment dans l'étude de "Meursault" et "Marie Cardona pour examiner comment se construisent les personnages et l'univers.

La notion d'intertextualité de Gérard Genette qui analyse tous les rapports qu'un texte entretient avec d'autres textes.

Notre mémoire se compose de trois chapitres, dont le premier s'intitule « Les Ombres de Camus dans le Roman Le Soleil n'était pas obligé. » qui traite l'étude narratologique et sémiologique des événements et des personnages des deux romans.

Le deuxième chapitre porte le nom de « réécriture-recréation » nous avons essayé de fournir une explication de ces deux points et surtout la relation entre réécriture, transfictionnalité et intertextualité.

Le dernier chapitre était sous le titre « La polyphonie et les voix narratives » l'écrivain exprime sa position en présentant plusieurs types de polyphonies différentes, car il essaie d'amener le lecteur à connaître une partie de l'Histoire de l'Algérie, concernant les Arabes et les kabyles.

I-Chapitre I : Les Ombres de Camus dans le Roman Le Soleil n'était pas obligé.

1-L'événement et les traits de similarité.

Malgré toutes les nouveautés du roman dans la culture humaine et littéraire, mais elles ont pu prendre des directions nombreuses et variées, et elles ont imposé aux critiques de rechercher les manifestations de chaque direction dans ce que les romanciers créent en distinguant le roman réaliste, du roman romantique, roman d'aventures, historique...

Cependant, elles ont pu récemment troubler leurs classifications en brisant les frontières entre les genres littéraires et en transformant le roman en un lieu d'échange et de rencontre pour de multiples arts...

Même si ces tendances ont reçu une large attention et créé une accumulation de critiques, alors certaines des tendances du roman restent des expériences rares, notamment chez les écrivains arabes ou algériens, l'intérêt des critiques pour eux est resté faible, et peut-être l'un de ces tendances c'est la direction du roman absurde.

Donc il est paraît que les deux romans de notre corpus étudié « Le soleil n'était pas obligé » De Saad Khiari et le roman « L'étranger » D'Albert Camus se ressemblent sur un élément très important, qui est l'absurdité.

1-1-La notion de l'absurde :

L'écrivain et philosophe Albert Camus est l'un des philosophes les plus importants du XX^{ème} siècle. Il a été influencé par la philosophie de Nietzsche et des philosophes existentiels allemands.

Les écrits de Camus sont caractérisés par l'individualisme et l'irrationalité, dans la mesure où d'autres penseurs l'ont qualifié d'extrémiste. Parmi les manifestations les plus importantes de l'absurdité dans la littérature de Camus figurent surtout les suivantes : la révolte, l'indifférence, lutte avec le destin et la perte d'espoir.

1-2-L'absurde dans le roman L'étranger d'Albert Camus :

Le roman de l'absurde est presque associé au nom du romancier français Albert Camus, notamment à son roman L'étranger, dans lequel le héros est présenté par Meursault comme un personnage indifférent aux mœurs. Cette notion d'absurdité représente une forme d'inutilité dans la vie, et cela se manifeste à travers le personnage Meursault.

La tendance du séparatisme est un prélude à l'absurde, car le héros est complètement séparé de l'environnement dans lequel il vit, ce qui fait de lui une personne perdue, vivant en marge de la société et de ses valeurs, et ressentant une grande indifférence envers toutes les valeurs dictées par société.

Sa philosophie relève de l'existentialisme, même s'il le refuse, car elle s'intéresse à l'homme, à sa douleur et à son errance à la recherche de lui-même et du sens de cette vie. Toute existence est absurde, irrationnelle et sans but, mais comme même vous devez rebeller contre cette inutilité qui balaie l'existence.

Il pense que : « *l'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde* »³, c'est-à-dire l'absurde est une recherche de sens de l'homme comparée au non-sens du monde.

³ Albert.Camus, Le mythe de sisyphé. 1942, Paris, Gallimard, P 31

1-3-L'Absurde chez Khiari:

Marie Cardona, est un personnage fictif, inspiré du roman de Camus *L'étranger*. Saad Khiari, dans son roman « *Le soleil n'était pas obligé* », lui a donné un corps et prend vie pour rencontrer une personne vivante qui est l'écrivain algérien Kamel Daoud que l'on peut considérer comme absurde telle que Camus l'a dépeinte.

2- Etude narrative :

2-1-Fiction et transfiction

2-1-1-Fiction :

Une œuvre littéraire est tout ce qui a été écrit et il peut être soit de la poésie, soit de la prose, soit une pensée ou d'autres formes d'arts littéraires, et que le poète, l'écrivain à travers elle travaille à exprimer l'une des images d'une idée particulière ou même d'une expérience émotionnelle en lui transmettant au lecteur pour le laisser se sentir les mêmes conditions que l'écrivain a vécu auparavant.

Il existe un ensemble d'éléments avec des caractéristiques différentes et variées dans l'œuvre littéraire et à partir de ces éléments une critique est lancée sur l'œuvre littéraire ainsi que divers jugements sont émis à son sujet. Quant aux composantes de l'œuvre littéraire, on trouve l'émotion, idées, la fiction, style, langage et image artistique.

La fiction est la condition primordiale à l'écriture d'un roman, récit.... Alors pour être romancier ou un écrivain, il faut avoir le don d'inventer des histoires fictives qui relèvent du domaine de l'illusion en essayant d'entraîner le lecteur dans cet univers.

D'ailleurs, plusieurs écrivains ont souligné que la fiction est le premier moyen principal dont dépendent la créativité, l'innovation et la création littéraire et artistique.

Revenant à l'origine du mot fiction, il nous apparaît clairement qu'il vient du mot latin « *fictio* de *fictus*, imaginé », venant lui-même du verbe « *fingo, ere* », ce qui donne le sens de façonner, composer, modeler, faire semblant, inventer, se figurer.

D'après son étymologie, ce mot signifie donc "action d'imaginer". Ce mot est apparu en français en 1223, soit au XIII^{ème} siècle.

Dans ses écrits, l'écrivain tente d'imaginer un personnage puis de l'identifier involontairement avec sa personnalité. Il est là, il réalise les rêves de ses héros, qui peuvent être ses rêves qui ne se sont pas réalisés dans sa vie réelle, par exemple, comme le confirme Annie Anargyros : « *L'écrivain réveille ainsi ses souffrances, réactive ses conflits inconscients. Il peut être exposé à des mouvements pulsionnels incontrôlables qui risquent de se retourner contre lui, et même de le plonger dans une mélancolie mortifère* »⁴

2-1-2-Transfiction (Transfictionnalité) :

La transfictionnalité est une notion utilisée par les écrivains pour partager soit des personnages, des intrigues ou des univers fictionnels entre deux ou plusieurs textes, dans le but de les réunir dans une nouvelle fiction comme il est confirmé par Saint-Gelais en disant qu'elle est un : « *phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même*

⁴ Anargyros Annie, « Construction dans l'analyse. Fiction et réalité dans l'écriture », Dans Revue française de psychanalyse 2008/5 (Vol. 72), P.1694.

fiction que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel »⁵

Elle est un moyen adopté pour se déplacer et voyager entre deux ou plusieurs textes, dans le cadre qui fait spécifiquement référence à la continuité du premier texte et de mettre le lecteur dans un nouveau monde pour explorer un nouveau texte.

Pour cela, il faut se revenir à l'étymologie de ce concept, dont il se compose du préfixe latin « Trans » qui signifie « par-delà », ou « au-delà de qqch » et le radical « fiction ». Alors, nous pouvons dire que cela signifie traverser l'au-delà des frontières du monde fictionnel. Cela ressemble comme un prolongement vers d'autres ou de nouveaux univers fictionnels.

Cette approche semble étroitement liée à l'intertextualité et plus particulièrement aux travaux de Gérard Genette sur l'hypertextualité dans « Palimpsestes » : *« La transfictionnalité, on le voit, ressemble beaucoup à ce que l'on connaît sous le nom d'intertextualité. En ce sens, Fictions transfuges s'inscrit dans une tradition purement genettienne, illustrée par Palimpsestes, Seuils, etc. On aura d'ailleurs reconnu, dans le mot « transfictionnalité », le style des inventions lexicales de Genette (transtextualité, paralepse, hétérodiégétique, etc.) »*⁶

Si l'on considère que l'hypertextualité est une imitation, on voit que la transfictionnalité est exactement le contraire puisqu'elle dépasse les frontières du récit pour créer un nouveau monde fictionnel, et qui restait en relation avec le texte précédent, comme l'a expliqué Richard Saint-Gelais : *« Même si le lien transfictionnel présuppose nécessairement une relation entre les textes, la transfictionnalité, au contraire de l'hypertextualité, s'intéresse moins aux rapports d'imitation et de transformation que les textes entretiennent qu'à la continuité diégétique qui peut être établie entre les fictions. »*⁷

Richard SAINT-GELAIS ne la voit pas comme la relation entre les textes, mais plutôt dans la relation entre les fictions : *« le monde fictif « déborde » de l'intrigue qui s'y déroule »*⁸. C'est-à-dire la fiction est libérée du récit.

A la fin, lorsque les œuvres littéraires n'ont été pas créées à partir du rien, la transfictionnalité n'est rien d'autre que cette continuité qui permette à la création de nouveaux mondes pour exciter le lecteur.

3-L'étude des personnages et leurs caractéristiques physiques et morales

3-1-La hiérarchie des personnages dans le roman L'étranger d'Albert Camus :

La construction du personnage diffère d'un écrivain à l'autre. Parfois ils procèdent tout simplement de décrire ou d'informer le lecteur directement par leurs qualités et parfois elle est évoquée soit par le narrateur, soit par un autre personnage de l'histoire. Mais à d'autres moments, le lecteur voit le personnage pendant son dialogue avec les autres et ses relations avec eux ou à travers son comportement, ses paroles et ses pensées et le lecteur tire des conclusions concernant sa personnalité, ses paroles et ses relations avec d'autres personnalités.

« Hamon définit le personnage, du point de vue sémiologique, comme un morphème doublement articulé, migratoire, manifesté par un signifiant discontinu (constitué par un certain nombre de marques) renvoyant à un signifié discontinu (le "sens" ou la "valeur" d'un personnage): il sera donc défini par un faisceau de relations de ressemblance, d'opposition, de hiérarchie et d'ordonnement

⁵ SAINT-GELAIS Richard, Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux, Paris, Seuil, 2011, p. 7

⁶ <https://www.fabula.org/acta/document7390.php>

⁷ Saint-Gelais Richard, « La fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité », communication lors du colloque en ligne *Frontières de la fiction*, 1999-2000, [en ligne](#).

⁸ Saint-Gelais Richard, Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux, Paris, Seuil, 2011, p.26

(sa distribution) qu'il contracte sur le plan du signifiant et du signifié, successivement ou/et simultanément, avec les autres personnages et éléments de l'œuvre, cela en contexte proche (les autres personnages du même roman, de la même œuvre) ou en contexte lointain (in absentia: les personnages du même genre. »⁹

a-Le personnage principal Meursault dans l'étranger :

Personnage principal et narrateur de l'histoire. Il est condamné à mort pour son crime d'avoir tué un Arabe. Il est sans aucune description et prénom aussi. Meursault ou l'étranger, est un être différent de tous les êtres humains par son indifférence, parce qu'il ne prend pas la vie au sérieux, il ne se soucie du rien du tout, ne se soucie pas de la mort de sa mère, ni de son amant. C'est une personne détachée de la réalité et de la société. C'est une grande absurdité sur laquelle s'est fondée la pensée de Camus.

La partie religieuse, même si elle n'est pas forte, elle représente les opinions personnelles de Camus. Le roman n'est qu'une présentation de la doctrine de l'écriture de Camus et de ses croyances de vie, caractérisées par l'absurdité.

b. Les personnages secondaires :

- **Raymond Sintès** : Voisin et ami de Meursault, ce dernier l'a aidé une fois à écrire une lettre pour sa maîtresse. Un homme brutal, aime les bagarres. Et c'est à cause de lui que Meursault s'est retrouvé en contact avec le crime. Il a assisté au jugement de Meursault et témoignera.
- **Le vieux Salamano** : C'est le deuxième voisin de palier de Meursault qui vit avec son chien depuis la mort de sa femme. Il vit dans la tristesse après la perte à jamais de son chien.
- **Céleste** : propriétaire d'un restaurant où Meursault mange fréquemment.
- **Monsieur Masson et sa femme** : Ce sont les amis de Raymond. Ce sont eux qui ont invité Raymond, Meursault et Marie à la plage. Monsieur Masson est grand de taille ; sa femme quant à elle est petite, ronde et gentille.
- **Marie Cardona** : C'est une ancienne Dactylo du bureau de Meursault, brune, bien faite et légèrement vêtue. Elle aime Meursault et souhaiterait devenir son épouse.
- **L'arabe** : Frère anonyme de la maîtresse de Raymond. Il est tué par Meursault de cinq coups de feu.
- **Emmanuel** : c'est le collègue de bureau de Meursault avec qui il mange souvent.

c-Les figurants :

- **Le concierge** : c'est le gardien de l'asile où était la mère de Meursault. C'est un vieil homme parisien de soixante-quatre ans.
- **Le vieux Thomas Pérez** : c'était un vieil ami de la mère de Meursault. Ils étaient ensemble à l'asile.
- **Le Directeur de l'asile** : il est petit, vieux, avec la légion d'honneur. Il a des yeux clairs.
- **L'avocat de Meursault** : petit rond assez jeune, cheveux soigneusement collés.
- **Le juge et l'aumônier** : qui cherche à le convertir juste avant son exécution.

⁹Landa José Angel García, Notes extraites de l'article de Philippe Hamon, "Pour un statut sémiologique du personnage." Deuxième version, parue dans Roland Barthes et al., Poétique du récit (Paris: Editions du Seuil, 1977). 115-180. université de Zaragoza, p.p2.3

3-2-La hiérarchie des personnages dans le roman Le soleil n'était pas obligé de Saad Khiari :

a. Le personnage principal (le héros) :

-**Marie Cardona** : Le personnage principal de ce roman et en même temps la narratrice. C'est une femme simple, fidèle âgée plus de soixante-dix ans et de mauvaise santé, vit solitaire dans le sud de la France à Sète, dans une maison de retraite. Elle était la fiancée de Meursault et elle a quitté l'Algérie dès la fin de la guerre en 1962. Elle a décidé de rejoindre son pays natal l'Algérie et revenir sur les lieux du drame, elle a commencé une grande enquête sur Meursault.

-**Meursault** : C'est le personnage le plus répandu dans ce roman. Il n'a pas connu son père et il n'en a pas une idée fixe. Il ne croit pas en Dieu et trouve que c'est une chose sans importance.

b. Les personnages secondaires :

-**L'Arabe**: le personnage anonyme tué par Meursault dans *l'Étranger* de Camus.

-**Madame Yolande** : l'amie de Marie Cardona, elle était une enseignante de français avant de devenir une infirmière en chef dans la maison de retraite en France. C'est une cultivée et gentille et elle aime beaucoup la lecture. Divorcée.

Raymond : Témoin qui a assisté au drame.

Monsieur Céleste : le restaurateur.

Salamano : c'est un ancien boxeur, il est aussi chef de groupe au pole céréalier des docks du port d'Alger.

Simone : c'est une dactylographe.

- **Monsieur Masson et sa femme** : Ce sont les amis de Raymond. Ce sont eux qui ont invité Raymond, Meursault et Marie à la plage.

-**Yacine** : le cousin de l'écrivain Kamel Daoud, il est un journaliste.

-**Achour** : un constantinois et l'ami de Yacine, âgé de 50 ans. Professeur de mathématique.

-**Fernand Iveton** : un européen a été guillotiné à l'âge de trente ans.

c. Les figurants :

-**Fatiha** : femme de ménage qui s'occupe du logement où Marie Cardona a séjourné.

-**Lalla Yamina** : la tante d'Achour : Quatre-vingts ans. Elle est belle.

-**Abdou** : un homme d'un certain âge, assez grand avec un léger embonpoint, des yeux bleus.

-**Zineb** : collègue d'Achour.

-**Nadia** la femme de Yacine.

-**Noor et Alya** : les petites filles de Yacine.

3-3-Tableau récapitulatif des personnages « Meursault », « Marie Cardona »

L'œuvre	Nom du personnage	Le faire du personnage	L'être du personnage
L'étranger	Meursault	<ul style="list-style-type: none"> -Le personnage principal de ce roman -Meursault est le narrateur lui-même. -Il a une personnalité étrange et a un comportement inhumain : il se comporte dans une situation humaine comme si les relations humaines et les responsabilités qui en découlent n'existaient pas. 	<ul style="list-style-type: none"> -Il ne croit pas en Dieu et trouve que c'est une chose sans importance -Absence de la description de celui-ci et qui manque aussitôt de prénom -Son itinéraire, vers une mort absurde -L'absurdité qui se révèle une dissociation entre l'Homme et sa vie, fait de lui un héros moderne. -Il révèle en réalité un amour de la vie très matériel. les souvenirs heureux et le souvenir de sa mère - Meursault tue un Arabe parce qu'il se croit en danger
	Marie Cardona	<ul style="list-style-type: none"> -Une jeune femme brune. -Elle avait une belle robe à raies rouges et blanches et des sandales de cuir. -Elle est amoureuse de Meursault. 	<ul style="list-style-type: none"> -Elle est la maîtresse de Meursault -Ancienne dactylo du bureau où Meursault. -Ils se retrouvent à la plage après la mort de la mère de Meursault -Elle permet en quelque sorte la communication du héros avec la nature.

Le soleil n'était pas obligé	Marie Cardona	<ul style="list-style-type: none"> -Le personnage principal et narratrice de ce roman - Une femme simple, fidèle -Elle est âgée plus de soixante-dix ans -Elle est de mauvaise santé -Compagne de Meursault 	<ul style="list-style-type: none"> -Elle vit solitaire dans le sud de la France dans une maison de retraite - Elle a quitté l'Algérie dès la fin de la guerre en 1962. -Elle a décidé de rejoindre au pays natal en Algérie et revenir sur les lieux du drame -Elle a commencé une grande enquête sur Meursault. -Elle est adressée à un auteur vivant (Kamel Daoud) au sujet d'un personnage fictif « Meursault » - Elle cherche la vérité
	Meursault	<ul style="list-style-type: none"> - Le personnage le plus répété dans ce roman. -Il ne connut pas son père - Il a une compagne qui se nomme Marie Cardona, ils ne se sont pas mariés. 	<ul style="list-style-type: none"> -Il n'a pas connu son père et il n'en a pas une idée fixe. -Il ne croit pas en Dieu et trouve que c'est une chose sans importance - Il a commis un meurtre involontaire

3-4-Les caractéristiques de la similitude et de la différence :

Meursault : Meursault est un Français qui vit en Algérie. C'est un personnage répandu dans les deux romans. Il a vécu une vie absurde, c'était une personne si étrange et sans émotions à un point où il n'a pas pleuré sa mère décédée à la maison de retraite, et a même refusé de la voir une dernière fois : *« je suppose que vous voulez voir votre mère. Je me suis levé sans rien dire et il m'a orécédé vers la porte. »*¹⁰

Et c'est lui qui a tué l'Arabe. Nous constatons une absence de portrait physique, sans doute parce que de cette façon, le lecteur peut plus facilement s'y identifier. On ne connaît que son nom et son appartenance socioprofessionnelle.

Moralement, Meursault nous donne beaucoup de détails sur les gens et le monde qui l'entourent. Il est différent mais il n'est pas méchant. Il n'éprouve aucun sentiment, si ce n'est de la curiosité. Il a l'air incapable d'amour, d'amitié, de haine, de regrets, de joie.

¹⁰ Albert Camus, L'étranger, Bejaïa, Talantikit, 2015, P.11

Par ailleurs, il est prêt à rendre service et arrange tout le monde. Il vit au jour le jour et cherche le confort dans toutes les circonstances.

Marie : est donc un personnage féminin qui croit en un amour et un mariage avec un homme associable qui est Meursault. Elle est très différente et opposée de Meursault, expressive et ouverte.

C'est une femme simple, fidèle, belle, brune, amoureuse de Meursault. Elle a assisté au meurtre de l'Arabe et elle vit solitaire après la condamnation de Meursault.

4-La transfictionnalité dans le roman de Saad Khiari « Le soleil n'était pas obligé ».

Les écrivains possèdent toujours des moyens, des façons et des techniques pour faire la narration des histoires. La transfictionnalité est l'une de ces techniques et moyens utilisés par les écrivains pour regrouper de différents, divers et plusieurs personnages, intrigues et univers fictifs dans un même univers : « *Ce type de littérature donne l'impression au lecteur que les personnages continuent d'exister après l'histoire, en dehors de leur conte* », explique Maryse Durocher qui étudie ce courant de littérature. »¹¹

La transfictionnalité semble très clairement visible dans le roman de Saad Khiari pour montrer une nouvelle création et innovation d'une œuvre littéraire à partir d'un autre texte. Donc, l'écriture de Saad Khiari veut dépasser les limites génériques du roman.

Ce phénomène textuel, peut être défini tantôt comme étant de l'intertextualité ou étant de la transfictionnalité. Et là, il cite Richard Saint-Gelais qui propose pour sa part la définition suivante de cette singularité, tout en la distinguant de l'intertextualité. Selon lui, la transfictionnalité est l'un des aspects récents et identifiables dans la littérature contemporaine québécoise : « *La transfictionnalité doit être distinguée de l'intertextualité, dont elle constitue un cas particulier opérant selon des mécanismes et une économie propres. L'intertextualité repose sur des relations de texte à texte, que ce soit par citation, allusion, parodie ou pastiche. La transfictionnalité, elle, suppose la mise en relation de deux ou de plusieurs textes sur la base d'une communauté fictionnelle : constituent un ensemble transfictionnel, non pas les textes qui mentionnent un personnage comme Sherlock Holmes (notamment les travaux des logiciens, qui l'utilisent souvent comme exemple), mais bien les textes où Holmes figure et agit comme personnage.* » (Saint-Gelais 2001 : 45)¹²

Dans ce roman, la transfictionnalité est présente d'une façon claire et explicite lorsque Saad Khiari a réutilisé les mêmes personnages du roman d'Albert Camus, soit Marie Cardona qui était juste un personnage secondaire dans le roman d'Albert Camus, mais elle est devenue un personnage principale dans le roman de Saad Khiari.

Ce dernier lui donne corps pour rencontrer un réel écrivain algérien tout en insistant sur leurs traits psychiques et physiques : une femme simple, fidèle, âgée plus de soixante-dix ans avec une mauvaise santé et surtout elle est timide.

4-1-Notion du retour des mêmes personnages ou les personnages transfictionnels :

N'importe quel roman est basé sur un ensemble d'éléments et de caractéristiques, tels que le temps, le lieu, le personnage, l'intrigue et la langue. Le personnage est certainement l'un des éléments les plus importants du récit romanesque, et les études à son sujet ont été nombreuses, en tant que base de toutes les formes fictionnelles : théâtre, roman, film, parce qu'il est l'outil et le moyen du romancier pour exprimer sa vision,....

¹¹ <https://www.acfas.ca/publications/magazine/2014/05/etait-fois-recyclage-contes>

¹² <https://books.openedition.org/pub/5687?lang=fr>

Il est apparu au XV^{ème} siècle, mais c'est au XIX^e siècle qu'il connaît son apogée et son usage, et c'est ce que PIERRE GLAUDES et YVES REUTER, ont souligné : « *le personnage de fiction a certainement connu son âge d'or au XIX siècle, période où le roman a envahi l'espace littéraire, devenant l'expression privilégiée de la sensibilité moderne* »¹³

Les personnages fictifs ont connu de nombreuses transformations et évolutions, mais ils ont conservé leur rôle premier en tant que miroir de la réalité, comme l'explique Carole Rasmussen : « *Du modèle héroïque au modèle socioculturel, le personnage a subi beaucoup de transformations, tout en conservant un rôle capital dans la construction et la mise en ordre de nos représentations de la réalité.* »¹⁴

Le personnage est considéré comme la valeur dominante dans le roman, qui se charge de gérer les événements, d'organiser les actions, et de donner à l'histoire sa dimension narrative, « *L'importance du personnage pourrait se mesurer aux effets de son absence. Sans lui, comment raconter des histoires, les résumer, les juger, en parler, s'en souvenir?* »¹⁵

C'est pourquoi on le voit parfois, passer d'un texte à l'autre pour trouver des solutions et mettre une fin à son drame et ici apparaît la transfictionnalité : « *Il y a transfictionnalité lorsque des éléments fictifs sont repris dans plus d'un texte. Ces éléments fictifs sont plus souvent qu'autrement des personnages et on ne s'étonnera pas de la large place que les travaux sur la question ont fait à ces derniers.* »¹⁶

Il est évident que les personnages sont l'élément principal de la formation de la transfictionnalité, car elle ne peut être existée que l'un des éléments passe du premier roman dans un autre et être connu au lecteur : « *Un élément repris d'un texte à l'autre doit effectivement être reconnu par le lecteur pour qu'il y ait transfictionnalité* »¹⁷

De ce point de vue, Gérard affirme que la transfictionnalité est l'une des techniques utilisées en littérature pour unifier plusieurs textes, où les frontières disparaissent: « *la transfictionnalité est l'un des terrains propices pour fusionner plusieurs champs littéraires, qui fait disparaître les bordures textuelles en les transgressant, en les traversant.* »¹⁸

En conséquence, nous pouvons dire que la transfictionnalité n'est qu'une des techniques utilisées en littérature pour créer un nouveau monde pour les mêmes personnages dans un temps et un lieu différents de l'ancien pour combler certaines lacunes dans la vie des personnages que le roman n'a pas abordait, tout en approfondissant la connaissance qui a le lecteur et révéler leur histoire de fond.

4-2-Le partage du même univers fictionnel :

L'« univers fictionnel » est tout ce qui existe à l'intérieur de l'œuvre et il est lié à sa composition.

On sait aussi que tous les principaux événements de L'étranger d'Albert Camus se déroulent à Alger, c'est pourquoi on voit donc la présence de lieux tels que : Belcourt, Rue Lyon et Champ de manœuvre. D'autres lieux ont également été mentionnés comme : la prison « Barberousse ou Serkadji », le palais de justice, de même que l'asile de Marengo « Hadjout », Bejaia, Constantine

Mais ce qui attire l'attention, c'est un endroit clé dans l'histoire considéré comme le lieu du crime, c'est la plage à la banlieue d'Alger.

¹³ GLAUDES Pierre et REUTER Yves, Le personnage, Presses Universitaires de France, 1998, p.5

¹⁴ Rasmussen Carole, À quoi sert le personnage?, Québec français, p.66.

¹⁵ REUTER Yves, L'importance du personnage, Pratiques, n°60, décembre 1988, p.3

¹⁶ SAINT-GELAIS Richard, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011, p. 19.20

¹⁷ THÉRIAULT-BERNARD AURÉLIE, MÉMOIRE, MAI 2017, p.39

¹⁸ SAINT-GELAIS Richard, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011, p. 9

D'une autre part, dans le roman « Le soleil n'était pas obligé », l'écrivain Saad Khiari a partagé le même monde fictionnel du roman de L'étranger, ce qui lui a donné une harmonie romantique.

Ainsi, « La plage » « ... la mort de l'Arabe sur la plage », et les anciens quartiers d'Alger « ...l'immeuble au champ de manoeuvres ; un quartier que je connaissais un peu puisque c'est là qu'habitait Meursault. »

Nous pouvons dire que les deux romans ont traité les mêmes événements, circonstances et même les mêmes composantes textuelles c'est-à-dire le même monde fictionnel. Mais l'élément le plus partagé est le personnage de Meursault, ce qui lui a donné de la cohérence.

alors, nous pouvons dire que les deux romans traitent les mêmes événements que l'histoire de L'étranger, ce qui les met dans une cohésion et une harmonie parfaites.

4-3-Notion d'univers partagé :

« On en dira autant des « univers partagés », ces fictions développées conjointement par plusieurs écrivains qui situent dans un même cadre (souvent futuriste) des récits liés à seule hauteur encyclopédique, sans parfois que leurs intrigues se recoupent ou que des personnages réapparaissent de l'une à l'autre »¹⁹

Richard SAINT-GELAIS de sa part avise que la même fiction développée par un groupe d'écrivains, c'est-à-dire les auteurs partagent le même univers fictionnel non seulement certains événements, mais un lien étroit notamment les intrigues et les personnages.

« L'hypertextualité est une relation d'imitation et de transformation entre textes ; la transfictionnalité, une relation de migration (avec la modification qui en résulte presque inmanquablement) de données diégétiques »²⁰

L'hypertextualité, au contraire de la transfictionnalité (outils dans laquelle des éléments fictifs comme les personnages, les lieux sont partagés par deux ou plusieurs textes) s'intéresse aux rapports d'imitation et de transformation entre les textes.

4-4-Notion de « prolongement de l'intrigue préalable » :

D'après l'étude de l'univers fictionnel que partagent les deux textes « L'étranger », et « Le soleil n'était pas obligé », et qui a permis la reprise des personnages Meursault, Marie Cardona, Raymond, Masson...etc de transcender le texte originel pour se mettre à circuler à travers Le soleil n'était pas obligé, mettent le lecteur face à un prolongement diégétique.

De ce fait, a ce que Saâd Khiari nous raconte la même histoire de Camus? ou est une intrigue différente du texte initial ? Est-ce qu'il y a une relation de l'intrigue de Khiari avec l'autre texte? Tous les récits laissent des vides et des blancs que le lecteur voudrait combler. Saint-Gelais indique que : « la transfictionnalité permet d'ajouter des données fictives compatibles avec le texte original, ou de corriger les faits »²¹.

Dès le départ « Aujourd'hui, je suis encore en vie »²², c'est une phrase utilisée par l'écrivain de « Le soleil n'était pas obligé », mettez le lecteur face à un appel à sa mémoire et ses compétences culturelles entre une œuvre et autre qui l'a précédée, le fameux début de « L'étranger » d'Albert

¹⁹ SAINT-GELAIS Richard, Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux, Paris, Seuil, 2011, P. 10.

²⁰ KHIARI Saad, Le Soleil n'était pas obligé, Alger, Hibr, 2017, P.11

²¹ Ibid, P. 66

²² Ibid, P. 13.

Camus : « *Aujourd'hui, maman est morte.* »²³, Des ressemblances entre les trois premières phrases des trois œuvres, l'étendue de l'intrigue vient de cette contestation principale.

Saad Khiari à sa part a jumelé les deux termes par la langue de son personnage principal Marie Cardona dans « *Je vous aurais dit par exemple, que l'Arabe que vous appelez Moussa, votre frère* »²⁴

Camus met en scène Meursault, le personnage central accusé par son quotidien, notre écrivain algérien Saad Khiari réemploie le nom « Meursault » n'est pas au hasard c'est pour renvoyer directement le lecteur à la source du mot : c'est le personnage central de l'Étranger de Camus et assassin de l'Arabe.

Saad Khiari avec le personnage Marie Cardona prend le risque de cette affaire ambiguë de Meursault, elle revient sur les lieux du drame sous forme d'une lettre à Monsieur Daoud pour dire sa vision concernant le meurtre commis par Meursault, parce qu'elle était sur l'endroit du drame, elle était un témoin, et elle connaît toute l'histoire au contraire de Kamel. D n'est pas encore né « *J'étais sur les lieux du drame ; vous n'y étiez pas. Je connaissais Meursault ; vous ne le connaissiez pas. J'ai fréquenté le petit monde des cabanons et des gens qui y passent leurs journées de repos ; vous ne pouvez pas parler de ce milieu puisque vous n'étiez pas encore né.* »²⁵, elle a exprimé à Daoud qu'il y a une grande différence entre l'imagination et la réalité pour trancher une affaire ambiguë comme celle de Meursault « *Je ne peux donc prendre pour argent comptant tout ce que vous imaginez en marge de ce drame et puis très honnêtement, est-ce bien raisonnable d'accorder la même importance à l'imagination qu'à la réalité surtout quand il y a mort d'homme et qu'on a recours à une contre-enquête pour rétablir la vérité ?* »²⁶

Marie, essaye de donner un éclaircissement de l'affaire, elle a adressé à un auteur vivant (Kamel Daoud) au sujet d'un personnage fictif « Meursault » que : « *ni Meursault ni son voisin Raymond ni aucun d'entre nous n'avait souhaité la mort de votre frère* »²⁷, et « *la mort de votre frère est accidentelle* »²⁸, « *J'attends moi-même depuis tant d'années l'occasion de prouver que la condamnation de Meursault à la peine capitale est injuste puisque l'homicide était involontaire.* »²⁹, et « *Je suis décidée à me battre de toutes mes forces pour prouver qu'il s'agit d'un meurtre non prémédité et d'une mort involontaire.* »³⁰

4-4-1-L'omniprésence du soleil dans les deux romans :

Le soleil, est l'élément qui domine les deux textes, il est omniprésent.

Meursault exprime les effets nuisibles du soleil et de la chaleur et de son malaise par les termes tels que « Me faisait mal », « je ne pouvais plus supporter », « m'atteignait », « douloureux ». Ce malaise circuler après un demi-siècle par Khiari où il a amorti ce malaise par « *Le soleil d'ici est froid* »³¹, « *qu'il n'aimait pas les cours sans soleil. C'est vrai qu'ici le soleil prend toute sa place.*

²³ Camus Albert., L'étranger, Talantikit, Béjaia, 2015 P. 9.

²⁴ KHIARI Saad, Le Soleil n'était pas obligé, Alger, Hibr, 2017, P. 171

²⁵ KHIARI Saad, Le Soleil n'était pas obligé, Alger, Hibr, 2017, p. 173

²⁶ Ibid

²⁷ Ibid.P.14

²⁸ Ibid. P.19

²⁹ Ibid. P. 19.

³⁰ Ibid.p.79

³¹ Ibid.P.17

»³², « bain de soleil »³³, « *Le soleil commençait à décliner à l'horizon.* »³⁴ et « *ce soleil qui inonde de bonheur* »³⁵

« *Moi, je suis partie à la fin des événements* »³⁶ énoncé illustré par S. Khiari dans ce roman « *Le soleil n'était pas obligé* », confirme la reprise de Marie Cardona dans l'histoire comme un personnage actif dans le récit, « *je n'ai jamais été heureuse depuis que j'ai quitté Alger et depuis la mort de Meursault* »³⁷ parce qu'elle est muette dans *L'Étranger* d'Albert Camus. Il a donné un corps lorsque Camus ne se concentre que sur l'unique personnage de Meursault, et l'autre texte de Daoud se focalise sur Haroune frère l'Arabe (Moussa).

Pour cela Khiari adopte un point de vue différent et indépendant de celui du texte initial, et grâce à Kamel. D, Marie Cardona nous raconte la même histoire mais avec une continuation de l'histoire pour aller plus loin « *Le livre de Kamel Daoud est venu me réveiller.* »³⁸

« *Le soleil n'était pas obligé* » de Saâd Khiari, ce dernier voit les choses autrement. Khiari reprend le même récit de *L'Étranger* avec son propre style, d'un autre point de vue. Il a remis le lecteur face à un prolongement diégétique produit sous la direction d'un autre écrivain différent.

À travers Khiari, nous allons essayer de mettre en évidence une telle manœuvre qui se présente en fait comme un phénomène innovant de l'écriture de Saâd Khiari et qui comporte également à opérer un rattachement entre l'ensemble de l'ancienne œuvre romanesque. Ce prolongement fictionnel de l'intrigue source sera l'objet de notre point suivant, portant le titre de : L'expansion transfictionnelle.

4-5-Notion de l'Expansion transfictionnelle :

La recherche de la transfictionnalité est un territoire riche et nous ne pouvons pas le couvrir intégralement. On a un concept très utilisé dans le domaine transfictionnel, celui de L'expansion transfictionnelle.

L'expansion est une sorte de prolongement d'une œuvre, et l'élargissement d'un récit plus précisément le récit original au point de vue temporel. Cette pratique transfictionnelle permet d'élaborer une nouvelle fiction à travers l'exploitation du texte support et primitif.

L'expansion fait un impact certainement sur le texte d'origine: « *Donner à un récit un prolongement, c'est remettre en question les limites que se fixait l'œuvre originale. Un tel geste ne saurait être innocent dans une culture qui fonde sur l'idée de clôture sa conception de l'œuvre comme totalité autonome, possédant une « forme » déterminée, instaurant son propre « code » et déployant un « réseau de sens » spécifique* »³⁹

Cette opération majeure axée sur deux plans, à savoir le plan diégétique ou temporel qui appartient à l'histoire elle-même.

L'expansion transfictionnelle lui fournit un « *appendice fictionnel* »⁴⁰ « La relation transfictionnelle la plus simple, et à coup sûr la plus courante, consiste à proposer « *une expansion*

³² Ibid.P.39

³³ Ibid.p.63

³⁴ Ibid.p.148

³⁵ Ibid.p.174

³⁶ bid.p.15

³⁷ Ibid.p.16

³⁸ KHIARI Saad, *Le Soleil n'était pas obligé*, Alger, Hibr, 2017, P.139

³⁹ SAINT-GELAIS Richard, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011, P. 71.

⁴⁰ SAINT-GELAIS Richard, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011p. 72.

d'une fiction préalable à travers une transfiction qui la prolonge sur le plan temporel ou, plus largement, diégétique »⁴¹

Le critère temporel est très primordial dans notre corpus, puisque tout récit prolonge dans le facteur « Durée ». A partir de cette optique on peut dire que « *Le soleil n'était pas obligé* » est une expansion transfictionnelle de « *L'étranger* ». Les personnages d'Albert Camus dans « *L'étranger* » ne vivent pas, Saâd Khiari, dans « *Le soleil n'était pas obligé* » donne corps à un personnage du roman de Camus. Il s'agit de Marie Cardona (personnage fictif). Il tenait l'occasion pour semer la graine à son tour dans le débat autour de l'œuvre de Camus, il a créé une situation absurde, pour garder la même atmosphère du roman et d'un aspect majeur de l'œuvre d'Albert Camus.

L'écrivain a choisi une fin ouverte sous forme d'une lettre écrite par Marie Cardona (personnage principal) à Monsieur Daoud pour dire que : je connais toute l'histoire « *Je connaissais Meursault* » « *J'ai fréquenté le petit monde des cabanons et des gens qui y passent leurs journées de repos* », *j'étais sur le lieu de la scène* « *j'étais sur les lieux du drame* »⁴². Et vous n'étiez pas encore présent dans la vie, malgré ça vous enquêtez sur les événements tragiques « *vous n'y étiez pas, vous ne le connaissiez pas, vous ne pouvez pas parler de ce milieu puisque vous n'étiez pas encore né* »⁴³

Ainsi l'écrivain a proposé une fin qui procure du plaisir, il ne l'a pas oubliée Marie Cardona, cette fidèle femme, un désir de dépasser tous les malheurs de l'Histoire, une bonne volonté de réconciliation définitive dans l'espoir de casser les stéréotypes et rapprocher les deux nations de la méditerranée. Il a choisi de tourner vers l'avenir et d'accomplir un travail positif dans le sens de la réconciliation et de l'entente entre les deux pays « *les Arabes a aucune raison de les considérer comme inférieurs aux Européens.* »⁴⁴, et selon l'écrivain, c'est injuste de les assimiler (les français) dans leur totalité à des colons racistes, ce sont des français modestes « *petits blancs* », et qui n'avaient pas vu venir le soulèvement du peuple algérien et sa volonté de se libérer du colonialisme « *Je parle des Français qui me rassemblent, qui n'ont jamais cherché à faire du mal aux arabes et qui ont été surpris par la guerre* ».⁴⁵

A travers son créateur, Saâd Khiari a réussi un exploit littéraire dans son œuvre « *Le soleil n'était pas obligé* » un espace fictif où s'étale une expansion transfictionnelle qui élargie et prolonge l'univers diégétique de *L'étranger* et aussi augmente son abondance temporelle.

Au contraire du structuralisme qui considère le texte comme un ensemble clos, refermé sur lui-même, notre écrivain applique ce phénomène d'extension fictionnelle.

Khiari a intégré l'intrigue primitive d'Albert Camus dans une nouvelle fiction qui franchit la trame de l'œuvre originale et se prolonge et rattrape pour ainsi dire son monde.

L'auteur s'est donné à une expansion transfictionnelle, qui a donné naissance à un nouveau titre comme une deuxième volet ouvert du récit originel d'une manière consciente ou inconsciente. Cette pratique de réouverture et d'élargissement du texte primitif « *L'étranger* » est soumise à une question de légitimité de l'œuvre comme contrainte.

Pour ce qui est de notre corpus, l'expansion transfictionnelle engendrée par Saâd Khiari, a été jugée comme contrainte puisqu'elle fait partie des prolongements allographes, assignables à plusieurs et différents signataires, comme il a expliqué Richard SAINTGELAIS dans son ouvrage *Fictions transfuges* ; la transfictionnalité et ses enjeux : « *Les prolongements*

⁴¹ Ibid, P.72

⁴² KHIARI Saad, *Le Soleil n'était pas obligé*, Alger, Hibr, 2017, p. 173

⁴³ Ibid, P.173

⁴⁴ Ibid, P.45

⁴⁵ Ibid, P.171

allographes, eux, n'atteignent sans doute jamais la légitimité des suites autographes. L'altérité de la provenance- et, plus sourdement, l'exhibition par le continuateur d'une autre « manière », en rassemblant sous ce terme un peu vague tout ce qui a trait à la facture du texte, du style à la construction de l'intrigue-prive les prolongements d'un effet de continuité sans lequel ils ne sauraient être tout à fait légitimes. »⁴⁶

4-5-1- Suite et Continuation « Le soleil n'était pas obligé »:

L'auteur Gérard GENETTE dans le célèbre ouvrage *Palimpsestes*, a été le premier à fréquenter ces termes : suite et continuation.

Le philosophe et encyclopédiste français D'ALEMBERT dans le *Dictionnaire des synonymes* nous convoque à différencier les deux proches termes la suite et la continuation: « *Lorsqu'une œuvre est laissée inachevée du fait de la mort de son auteur, ou de toute autre cause d'abandon définitif, la continuation consiste à l'achever à sa place, et ne peut être que le fait d'un autre. La suite remplit une tout autre fonction, qui est en général d'exploiter le succès d'une œuvre, souvent considérée en son temps comme achevée, en la faisant rebondir sur de nouvelles péripéties.* »⁴⁷

A partir de cette distinction, la différence entre la suite et continuation renvoie aux critères de : l'achevée de l'œuvre ou non, auteur en vit ou non, l'abondement de l'œuvre par son créateur, le vide dans le récit.

L'auteur a très bien exploité le succès d'une œuvre et remplit un vide dans le récit « L'étranger » considéré en son temps comme achevé. Nous obtenons donc une suite allographe.

4-5-2- Prequel et Sequel dans « Le soleil n'était pas obligé »:

Il y a plusieurs formes d'expansions dont le prequel et le sequel sont les plus connues. Un écrivain ajoute certains événements à l'intrigue initiale qui conduisent le récit vers l'amont ; le cas du prequel, ou vers l'aval pour ce qui est du sequel.

Richard SAINT-GELAIS, distingue entre les deux termes « *la différence entre sequels et prequels est ici, me semble-t-il, particulièrement révélatrice. Certes, si l'on s'en tient à une perspective formelle, les uns et les autres paraissent simplement emprunter des directions opposées : les sequels prolongent le récit vers son aval, les prequels vers son amont. En termes de dynamique narrative cependant, il faut bien voir qu'ils n'opèrent pas de la même manière : les sequels profitent de la lancée d'une histoire alors que les prequels, pour leur part, accomplissent une opération curieuse qui va, et pas seulement dans le sens chronologique du terme, à contre-courant du récit.* »⁴⁸

En lisant le roman «Le soleil n'était pas obligé », un enchaînement logique des idées, et un prolongement du récit de *L'étranger* de Camus, Meursault est condamné à mort et exécuté pour avoir assassiné l'Arabe ,sa compagne Marie Cardona reste seule. Celle-ci après des dizaines d'années vit solitaire dans la France, Khiari ne la lui a pas oubliée. Marie considère Meursault, l'unique personne de sa vie, a été condamné pour avoir tué le frère unique de l'auteur de Meursault *Contre-Enquête*, parce que Marie apprend que l'auteur n'est autre que le propre frère de l'Arabe d'après le roman de Kamel.Daoud M.C.E.

⁴⁶ SAINT-GELAIS Richard, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011, P. 72.

⁴⁷ Ibid, P.223

⁴⁸ SAINT-GELAIS Richard, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011, P. 78

Khiari fait un prolongement à une œuvre considérée comme imparfaite, achevée ou temporairement achevée, donne la possibilité aux lecteurs de joindre le prochain d'un récit qui rapporte à un monde imaginaire déjà constitué en répondant à la question « *Que surviendra-il après la fin de ce dernier ?* »

Cette question trouve leurs réponses dans le récit suivant ; Le soleil n'était pas obligé sous l'aspect de sequel comme étant un récit qui reprend l'univers fictif ou un nombre de personnages d'une autre histoire qui existe auparavant, mais qui raconte un autre récit exprimant des événements qui poursuivent ceux du récit initial. Ce nouveau récit injecte des fragments narratifs capitaux et inséparables de l'intrigue mère « *L'étranger* ». comme par exemple, le réemploi du nom « Meursault » par l'auteur pour renvoie directement le lecteur à la source du mot : c'est le personnage central de *L'Etranger* de Camus et revivre le personnage Marie Cardona, trouvait son corps perdu, elle disait : « *Je m'appelle Marie Cardona et vous devez savoir sans doute que Meursault et moi, nous avons envisagé de nous marier avant d'être frappés par ce terrible malheur.* »⁴⁹, et elle a choisi de quitter Alger vers son futur destin ; plus loin de la tragédie et se protéger d'un monde qui lui semblait devenu hostile.

Le prolongement fictionnel de « *L'étranger* » nous met donc sur le chemin d'un rapprochement entre les trois fictions en créant l'image d'un continuum narratif qui renforce l'idée d'imposer « *Le soleil n'était pas obligé* » comme un deuxième volet pour former avec l'autre texte « *L'étranger* » un dualisme.

Chapitre III : La polyphonie et les voix narratives

1-La polyphonie selon Bakhtine

D'après M. Bakhtine, la polyphonie est « [...] *une confrontation des voix* »⁵⁰. Cette théorie a réussi à mettre en avant le narrateur qui était négligé dans la littérature classique, un narrateur qui reprend le cours du récit et devient à son tour personnage.

L'étude de M. Bakhtine sur les œuvres de Dostoïevski, a défait le monopole de l'énonciation accordé au narrateur classique, d'après lui, Dostoïevski aurait bouleversé la littérature en créant une nouvelle forme de narration, comme le démontre le passage suivant :

*« Dostoïevski est le créateur du roman polyphonique. Il a élaboré un genre romanesque fondamentalement nouveau. [...] On voit apparaître, dans ses œuvres des héros dont la voix est, dans sa structure, identique à celle que nous trouvons normalement chez les auteurs. Le mot (= le discours) du héros sur lui-même et sur le monde est aussi valable et entièrement signifiant que l'est généralement le mot (= le discours) de l'auteur ; il n'est pas aliéné par l'image objectivée du héros, comme formant l'une de ses caractéristiques, mais ne sert pas non plus de porte-voix à la philosophie de l'auteur. Il possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne en quelque sorte à côté du mot (= discours) de l'auteur, se combinant avec lui, ainsi qu'avec les voix tout aussi indépendantes et signifiantes des autres personnages, sur un mode tout à fait original. »*⁵¹

⁴⁹ KHIARI Saad, *Le Soleil n'était pas obligé*, Alger, Hibr, 2018, P. 14

⁵⁰ MAGUREANU, Anca, *Dialogisme, polyphonie et intertextualité dans le dialogue romanesque*, www.diacronia.ro/indexing/details/A2715/pdf.

⁵¹ Sophie Moirand, « Le dialogisme : de la réception du concept à son appropriation en analyse du discours », *Cahiers de praxématique* [En ligne], 57 | 2011, document 3, mis en ligne le 01 janvier 2013, consulté le 26 juin 2019. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/praxematique/1757>

Pour Bakhtine, il nous est impossible d'analyser la polyphonie d'un roman en l'isolant de son contexte puisqu'il est d'une façon ou d'une autre relié à la vie réelle qui l'entoure. Le narrateur exerce un dialogue constant entre lui et la personne qui déchiffre le sens et l'interprète, ils sont en perpétuel contact et c'est ce même contact qui assure la transmission et la reconnaissance d'une œuvre. Le sens caché à travers les lignes subsiste grâce à cet échange.

D'après Bakhtine, ce n'est pas que l'écrivain qui assure la narration puisque souvent les personnages reprennent la relève en construisant le sens du texte, leurs voix tracent les traits du roman et c'est ainsi que le rôle de narrateur peut passer d'un camp à un autre.

2-La présence polyphonique dans notre corpus.

2-1- La Voix Narrative

Le concept de "voix" est l'un des concepts les plus importants dans la formation de la structure narrative liés au texte narratif, et qui peut comprendre des questions telles que : Qui est le Narrateur ? Quel est son rapport avec l'histoire ? Le narrateur participe-t-il à ses événements en tant que personnage narratif dans le récit ? Quel est son point de vue qui guide ou contrôle le texte ?

Comme on le sait, la voix narrative étudie surtout les relations entre les histoires racontées et le narrateur. Dans une tentative du narrateur initial lors de raconter l'histoire, il laisse parfois l'espace pour créer de nouveaux narrateurs à partir de certains personnages.

2-1-1-La Voix Narrative dans l'étranger d'Albert Camus :

Gérard Genette (1980) répond à ces questions qui nous permettent d'étudier la complexité du texte narratif. *L'étranger* d'Albert Camus, est considéré comme l'un des romans les plus ambigus et mystérieux texte, soit concernant le thème, l'idée, le personnage : « *Le statut narratif de L'Etranger [...] se trouve être d'emblée un des exemples les plus frappants pour ce genre de discussion puisqu'il consiste en une description apparemment objective, « behavioriste », écrite à la première personne* ». ⁵²

Il paraît que Meursault est « je » polyphonique, parce que Meursault est un personnage sans voix qui n'écoute que les autres. Il donne sa voix en transmettant les paroles des autres personnages pour cacher une idée ou un message pour le transmettre à un inconnu derrière le narrateur initial, c'est-à-dire : le narrateur ne rapporte que ce que voit le personnage-témoin, qui à son tour cache un narrateur invisible et qui va lui-même déguiser un auteur implicite, puis un auteur explicite, etc.

« *Le fond de sa pensée [celle du procureur], si j'ai bien compris, c'est que j'avais prémédité mon crime.* » ⁵³

La situation narrative est celle de la focalisation interne car le personnage et le narrateur sont réunis dans le roman *L'étranger*. De plus, le monde de l'histoire n'est assimilé et compris que par Meursault et le narrateur ne nous dit que ce que le personnage-témoin a observé. Et donc tout au long de l'histoire le "je" est dominante.

D'une autre part, l'étude des temps utilisés pour raconter l'histoire se diffèrent entre le futur, l'imparfait et le passé, ce qui nous permet de nous assurer que le temps de la narration est le même que le temps de l'histoire.

En conséquence, nous pouvons dire que Meursault n'est pas un personnage indépendant de l'histoire. Au contraire, il partage tout avec nous en racontant les événements, ses pensées et ses

⁵² Dominique RABATE : Vers une littérature de l'épuisement, Paris, éd. José Corti, 1991, p. 86.

⁵³ Albert Camus, *L'étranger*, Bejaïa, Talantikit, 2015P.103

sentiments qui contrôlent sa conscience à plusieurs reprises, et il en ressort qu'il a le point de vue du narrateur, c'est ce qui est confirmé ici : « Les « je » sont prédominants au fil du récit et, comme dans un discours, on a l'utilisation de « aujourd'hui », « hier », « demain », « après-demain », « pour le moment » qui nous situent par rapport à Meursault, le narrateur aurait très bien pu employer des expressions comme ce jour-là, la veille, le lendemain ou le surlendemain. Les temps utilisés sont le futur, l'imparfait et le passé composé, temps qui se situent par rapport au temps du personnage, ceci montre que l'on colle pratiquement à l'histoire, le temps de la narration est tout près du temps de l'histoire. Meursault n'a donc pas beaucoup de recul par rapport à l'histoire, cela lui permet de ne pas faire part de ses sentiments mais uniquement des événements, de ses pensées, de ses sensations qui à divers moments occupent sa conscience. On épouse le point de vue du narrateur. »⁵⁴

C'est pourquoi il fallait clarifier la confusion entre le narrateur et le héros, puisque le roman de *L'étranger*, dépend entièrement de la narration avec « Je », et certains critiques pouvant y voir comme roman autobiographique. Cela nous met dans une position difficile pour mettre en évidence et clarifier les voix narratives qui se cachent derrière Meursault, car Todorov a déclaré que la narration à la première personne, ne rend pas l'image du narrateur explicite, mais au contraire la rend plus implicite, comme de l'avis de *Cvetanka Conkiska* : « En ce sens, et si l'on prend en considération l'opinion de Todorov pour qui le récit à la première personne « n'explicite pas l'image de son narrateur, mais au contraire la rend plus implicite encore », nous aurons une difficulté supplémentaire pour déchiffrer les Voix masquées derrière le "je" de Meursault. »⁵⁵

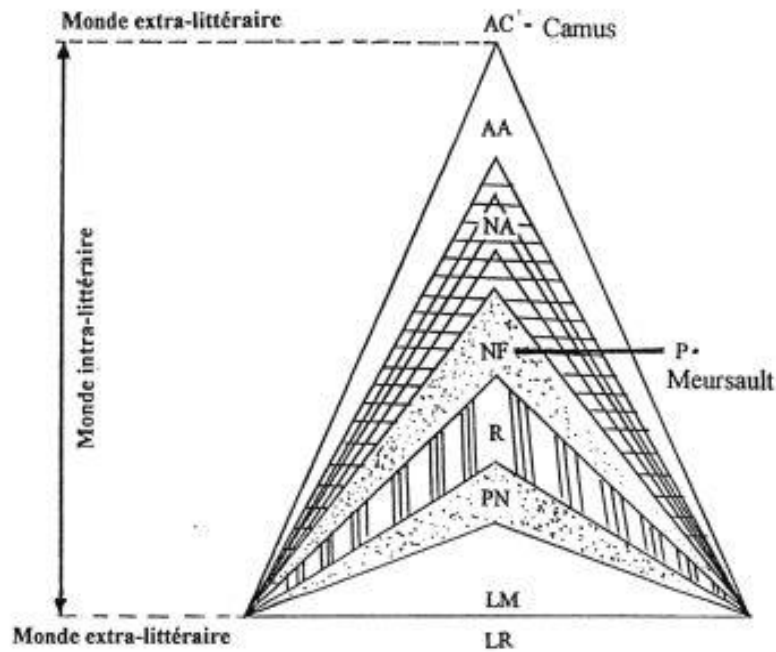
Si on dit que la première personne chargée de raconter tous les événements de l'histoire c'est le narrateur initial parce qu'il sait tout et qu'il est proche du narrateur second, et de lui le second narrateur devient, c'est-à-dire Meursault, relativement désincarné. Parce que c'est un personnage-narrateur, puis un personnage-narrateur, C'est ce que *Cvetanka Conkiska* a montré pour clarifier cette confusion : « Le Narrateur Initial, responsable de la totalité du récit – dit Alain Rabatel – est sans aucun doute plus enclin à l'omniscience, en vertu de son statut que le narrateur second. Ce narrateur second peut se réduire à un "je" relativement désincarné... » et passer ainsi en narrateur-personnage, puis en personnage-narrateur. »⁵⁶

La profondeur du personnage Meursault n'apparaît ici que peu car le personnage-narrateur qui est structurellement similaire au niveau du narrateur, ce qui entraîne plusieurs changements dans les niveaux de narration.

⁵⁴http://mael.monnier.free.fr/bac_francais/etranger/incipit.htm#:~:text=Le%20point%20de%20vue%20%3A%20La%20personnage%20et%20narrateur%20se%20confondent.

⁵⁵ <https://journals.openedition.org/narratologie/6954?lang=en#ftn8>

⁵⁶ Op.cit



- AC** — auteur concret
AA — auteur abstrait
NA — narrateur abstrait (N-narrant)
NF — narrateur fictif (N-narré)
R — récit
LM — lecteur modèle (narrataire abstrait)
LR — lecteur réel (narrataire concret)
P — personnage
PN — personnage-narrateur

2-1-2-La présence polyphonique dans *Le soleil n'était pas obligé* de Saad Khiari :

L'un des éléments les plus importants du roman polyphonique est qu'il présente de nombreuses idées différentes, ce qui en fait une thèse dialogique basée sur des idées multiples, des positions différentes et de nombreux points de vue.

Ce roman contient un groupe de voix et de personnages qui sont impliqués dans un conflit idéologique et intellectuel, où les personnages apparaissent indépendants de l'écrivain et ont une totale liberté d'exprimer leurs pensées et leurs mondes. C'est là où les personnages ont des niveaux de conscience variables, notamment idéologiques, il existe donc une variété de conscience en fonction des différentes sources de culture. La multiplicité des voix narratives dans le texte, a conduit à la diversité dans l'émission de jugements sur L'autre qui considéré dans ce roman par les Arabes. Cela se voit parmi les personnages, à chaque fois que l'un d'eux nous surprend avec une situation différente de l'autre, ce qui nous amène à nous demander si les critiques ont raison de dire que c'est un roman écrit pour rapprocher les deux pays Algérie et France ou non? Ou bien est-ce que la liberté d'expression signifie que je dis ce que je pense et que je ne me soucie de personne ? ?

La multiplicité et la diversité des voix narratives se différaient entre les personnages, où les Arabes étaient jugés par certains qui ne préféraient pas établir des relations avec eux, comme il est

⁵⁷ <https://journals.openedition.org/narratologie/6954>

affirmé par le vieux Salamano : « *il disait qu'à Belcourt les gens ne fréquentaient pas les Arabes parce qu'ils n'étaient pas comme nous. Il disait que seul les communistes avaient compris que ça allait éclater un jour et que ça allait faire très mal, comme en Indochine.* »⁵⁸

De quels gens ne fréquentaient pas les Arabes à Belcourt ? Le nous ici renvoie aux Français.

Vraiment une haute distinction pour les Arabes.

Puis, la voix se change pour nous montrer que de l'autre côté il y a des Français de la période coloniale, dont la position était favorable à la révolution algérienne, ce qui indique leur humanité, cela est bien confirmé ainsi par le même personnage lorsqu'il disait : « *Comprenez bien ce que je vais vous dire : il arrivera un grand malheur ici si on continue à traiter les arabes comme on le fait. Moi je les côtoie tous les jours et il n'ya aucune raison de les considérer comme inférieurs aux européens. Il faisait partie de la C.G.T* »⁵⁹

Le ton revient pour se changer et nous ramène à l'Histoire, mais il y avait un certain parti pris envers les Berbères. L'utilisation de l'Histoire pour prouver une position ou un point de vue montre que l'écrivain peut être l'un des anti-arabes et aligné avec les Berbères. Comme l'a fait la France pendant le colonialisme. Cette analyse, est produite à travers l'utilisation du mot « notamment » lorsque Yolande disait : « *Yolande est intervenue pour lui dire sur un livre qu'elle a lu sur : « La Kahina », écrit par une avocate française et qui retrace la vie d'une célèbre résistance chaouia qui a repoussé à la tête de ses troupes de plusieurs milliers d'hommes, l'invasion arabe notamment. C'était un véritable chef de guerre qui unifia les tribus berbères de toute l'Afrique du Nord.* »⁶⁰

Dehya a mené plusieurs batailles contre les Romains, les Byzantins et mêmes les Arabes pour reprendre le contrôle de son royaume à la fin du VI^e siècle après JC. Cependant, la Kahina Dehya a perdu son contrôle sur l'Afrique du Nord plus tard. Mais, Hassan le conquérant arabe, revint pour conquérir l'Afrique du Nord et propager l'islam. Bien que les conquêtes islamiques aient été pacifiques, mais il semble qu'il y ait des sentiments de distinction contre les Arabes et les musulmans en particulier, et soutenez la demande amazighe de frapper l'islam et l'arabisme, comme il est paru dans l'arène quotidienne. Ainsi, dit Yolande, « *il explique à Cardona et Yolande que ce n'était pas par hasard que la guerre est éclatée dans le massif des Aurès parce que ce sont des massifs montagneux habités par les kabyles et berbères* »⁶¹, ce qui confirme la distinction entre les Algériens.

L'Algérie était et est toujours le pays de tous les Berbères Amazighs et Arabes musulmans. Comme le dit le savant Abdel Hamid bin Badis : Le peuple algérien est musulman... et il appartient à l'arabisme.

Nul ne peut nier que l'Algérie est berbère et amazighe, mais la conquête islamique l'a sortie de l'ignorance et de l'obscurité par des conquêtes pacifiques.

3-La structure narrative :

3-1-Qu'est-ce que la narratologie ?

⁵⁸ Saad Khiari, Le soleil n'était pas obligé, Ed, Hibr, 2017,P.15

⁵⁹ Ibid, P.45

⁶⁰ Ibid.PP.126-127.

⁶¹ Saad Khiari, Le soleil n'était pas obligé, Ed, Hibr, 2017,P.126

Un auteur qui se sert du langage pour créer son œuvre est « *tel un architecte, il en conçoit les fondations, voit évoluer la structure de son travail, et finit par habiter, explicitement ou plus subtilement, le projet qu'il a formé ou qu'il voit se dérouler sous sa plume.* »⁶².

Pour aboutir à son produit final et assurer l'organisation du récit qu'il instaure, l'auteur doit suivre une architecture complexe, fondée sur un ensemble de structures narratives, d'éléments et de mécanismes textuels qui définissent et orientent le processus interne de l'œuvre littéraire. Ces derniers font l'objet d'une discipline qui a vu le jour grâce aux études de plusieurs théoriciens et critiques littéraires comme : Boris EICHENBAUM, Victor CHLOVSKI, Franz Karl STANZEL, Käte HAMBURGER, Tzvetan TODOROV et notamment sous l'impulsion des travaux de Gérard GENETTE. Il s'agit en fait de la narratologie.

À l'antipode de multiples théories qui mettent en lumière l'aspect externe des textes produits, tel que: le milieu et l'époque dans lesquels s'inscrivent l'œuvre, les faits sociaux, l'investissement de l'écrivain qui considère le texte comme une expression de moi, le contexte historico-politique, le système idéologique et le rôle du lecteur coopératif², l'approche narratologique, par sa définition la plus simple et la plus courante, crée un espace de réflexion sur les phénomènes narratologiques qui se produisent à l'intérieur de l'œuvre. En effet, cette discipline permet d'envisager la littérature en tant qu'un fait textuel et le récit en tant qu'objet linguistique et amène à scruter le texte littéraire comme une mosaïque de plusieurs fragments narratifs, qui par leur association et leur incorporation, forment une composition bien structurée et purement interne.

« *La narratologie étudie le Récit en tant que tel : les formes obligées et leurs combinaisons que l'on retrouve à l'œuvre dans tous les récits indépendamment de leur insertion dans la société. Cela ne signifie nullement que nous préférons théoriquement les approches « internes ». Nous pensons simplement qu'elles ont produit des notions opératoires et transférables pour les différents récits, utilisables dans des cadres théoriques et interprétatifs très divers. Elles fournissent des instruments susceptibles de décrire le texte avec précision afin d'éviter des commentaires flous et aléatoires.* »⁶³

En narratologie, il est question de faire la distinction entre trois notions basiques : histoire, récit et narration. La première notion regroupe l'ensemble des événements et des faits racontés, la seconde se définit comme étant le discours oral ou écrit qui relate ces événements alors que la narration désigne selon Gérard GENETTE l'acte fictif du langage qui produit ce discours et qui nécessite en fait une présence exigée d'un narrateur qui se charge de l'acte de narrer. Partant de cette distinction, GENETTE a pu arriver à la conclusion suivante : « *Le récit ne "représente" pas une histoire (réelle ou fictive), il la raconte, c'est-à-dire qu'il la signifie par le moyen du langage* »⁶⁴

Selon cette perspective, nous pouvons dire que la narratologie ne prend pas seulement en considération les différentes structures et constituants narratifs présents dans le texte littéraire mais elle s'intéresse aussi à étudier et ausculter les diverses relations qui existent entre ce triplet unissant histoire, récit et narration.

3-2--Les aspects narratologiques dans l'œuvre.

3-2-1-Narration dans le corpus étudié:

⁶² HUGUENY LEGER Élise, Littérature et architecture : construction, mémoire et imaginaires, disponible sur le site : <https://www.erudit.org/revue/etudlitt/2011/v42/n1/1007154ar.html>, consulté le (14/02/2017).

⁶³ REUTER Yves, Introduction à l'analyse du roman, Paris, Armand Colin, 2006, p. 3.

⁶⁴ GENETTE Gérard, Nouveau discours du récit, Paris, Seuil, 1983, p. 29

Quand on dit narration, on entend récit, narrateurs, personnages, histoire, actions et la structure de roman. Elle ne respecte pas toujours l'ordre des événements narrés, le cas de notre corpus. C'est le fait de raconter ou d'exprimer une suite d'événements d'une façon littéraire avec la prise en compte de quelques techniques narratives.

La narration est le choix technique selon lequel la fiction est mise en scène racontée. Elle est l'objet d'étude de la narratologie : « *La narration désigne les grands choix techniques qui régissent l'organisation de la fiction dans le récit qui l'expose* »⁶⁵

4-L'instance narrative :

4-1-Les instances de la fiction narrative :

a-Auteur :

C'est une personne qui existe réellement et écrit des œuvres littéraires : « *la personne réelle qui vit ou à vécu en un temps des lieux données, à pensé telle ou telle chose, peut faire l'objet d'une enquête biographique, inscrit généralement son nom sur la couverture du livre que nous lisons* »⁶⁶

La notion de l'auteur est vague, elle a des sens divers et ses réalités sont nombreuses. Le nom de l'auteur est indispensable à toute classification bibliographique. Comme Foucault dit, un auteur est une fonction en particulier pour le lecteur qui lit le roman en fonction de l'auteur.

La narration s'intéresse en particulier à l'ensemble des procédés et des techniques de la mise en récit comme : le narrateur, le narrataire, la focalisation par ses différents types, la distance (le mode narratif), etc.

Notre objet d'étude est consacré à l'analyse interne du texte. Nous allons concentrer sur l'aspect théorique de la narratologie de G. Genette.

Albert Camus et Saad Khiari sont les auteurs de notre corpus de recherche. Albert Camus fait partie des hommes de Lettres qui ont marqué le XXe siècle et philosophe de l'absurde. La notion de l'absurde est fondée par Albert Camus et représentée principalement dans son roman « L'Etranger ».

Alors que Saâd Khiari est cinéaste, diplômé de l'I.D.H.E.C (Institut des Hautes Études Cinématographiques de Paris), mais il a écrit des livres sur les religions et quelques romans.

b-Narrateur :

Dans un texte narratif, le narrateur est celui qui prend en charge la narration d'un récit, c'est-à-dire celui qui raconte l'histoire. C'est un personnage fictif considéré comme une figure inventée par l'auteur à l'intérieur d'un roman, et existe dans le monde textuel : « *le narrateur est une figure créée, qui appartient à l'ensemble de l'œuvre littéraire* »⁶⁷

Dans un récit, le narrateur assume deux fonctions essentielles : la fonction narrative (raconter) qui affirme la démarche de la narratologie et qui confirme l'impossibilité d'un récit sans narrateur. La deuxième fonction, c'est d'organiser le récit dans lequel remplace la narration, paroles des personnages, description...

⁶⁵ Retour Y, L'analyse du récit, Armand Colin (2ème édition) France, 2009, P.40.

⁶⁶ GOLDENSEIN Jean- Pierre, Pour lire le roman, Paris, Duculot, 1985, P.29.

⁶⁷ Kayser, W. Cité par J.Lintvelt, Essai de typologie narrative. Le point de vue, Paris, J. Corti, 1981, P.23.

Selon G.Genette, il y a trois types de narrateur : le narrateur hétérodiégétique invisible (La narration à la troisième personne alignée sur un seul personnage); il est extérieur par rapport à l'histoire. Ce n'est pas un personnage de son propre récit. Il est totalement absent dans l'histoire à travers l'utilisation de pronom de la troisième personne « il ». Ce type de narrateur s'apparente au narrateur d'un récit historique. Le narrateur homodiégétique « La narration à la première personne »; où le narrateur présent comme personnage dans l'histoire et qu'il raconte et participe au déroulement des événements de l'histoire. Puis, le narrateur autodiégétique qui est le personnage principal de l'histoire c'est-à-dire le héros. On trouve des traces de sa présence dans l'histoire qu'il raconte (je, me, mes ...).

Dans le cas du roman d'Albert Camus *L'étranger*, le narrateur raconte ses mémoires, il s'agit peut-être d'un récit autobiographique.

Le personnage principal Meursault qui est représenté par le narrateur qui s'exprime à la première personne c'est un narrateur homodiégétique.

« *A ce propos, Genette voit dans l'Etranger l'exemple concret d'un procédé narratif pour ainsi dire contre nature: dans un récit à JE narré (homodiégétique), ce JE ne peut pas être vu seulement de l'extérieur (focalisation externe) puisqu'il est lui-même le narrateur. Tel est néanmoins le cas dans l'Etranger, dans ce sens que Meursault nous raconte ce qui lui est arrivé sans jamais (ou presque) nous dire ce qu'il en pense — ou plutôt: sans nous dire s'il en pense quelque chose. Les faits sont donc là: la narration "homodiégétique à focalisation externe" existe, et la narratologie doit en tenir compte* »⁶⁸

Pour le roman de Saad Khiari, La narratrice Marie Cardona est un personnage central dans le roman, c'est-à-dire *Le soleil n'était pas obligé* est un récit autodiégétique. la narratrice Marie cardona se manifeste dans toutes les pages du corpus, elle participe au déroulement des événements essentiels du récit. Elle fait partie de l'histoire racontée. Elle est présente dans tous les événements à travers le pronom personnel « je », elle voit tout ce que passe, donc le degré de sa présence est très forte : « *J'ai attendu deux semaines et comme je n'ai pas reçu de réponse, je suis allé à la poste pour m'assurer que la lettre que j'attendais n'avait pas été égarée* »⁶⁹

c-Narrataire :

« L'acte de narration est pris en charge par un narrateur qui est supposé s'adresser à un partenaire, un destinataire que l'on appelle selon la terminologie de Genette (narrataire) »⁷⁰

Ce dernier, est la deuxième instance qui caractérise le discours romanesque. Une instance de réception inscrit à l'intérieur du texte. Le narrataire est le destinataire de la narration. Tout simplement, c'est l'oreille qui écoute la voix qui raconte (narrateur) : « *le narrateur assume la narration du récit qu'il adresse au narrataire* »⁷¹.

La présence du narrateur est obligatoire, généralement le narrataire et le narrateur sont au même niveau narratif : « ... *le plus souvent, le narrataire et narrateur sont au mm niveau parce qu'ils*

⁶⁸ Nils Soelberg, Le paradoxe du JE-narrateur Approche narratologique de l'Etranger de Camus, Revue Romane, Bind 20 (1985) 1

op. cit. p. 83-89

⁶⁹ Saad khiari, Le soleil n'était pas obligé, éd El Hibr, p.21

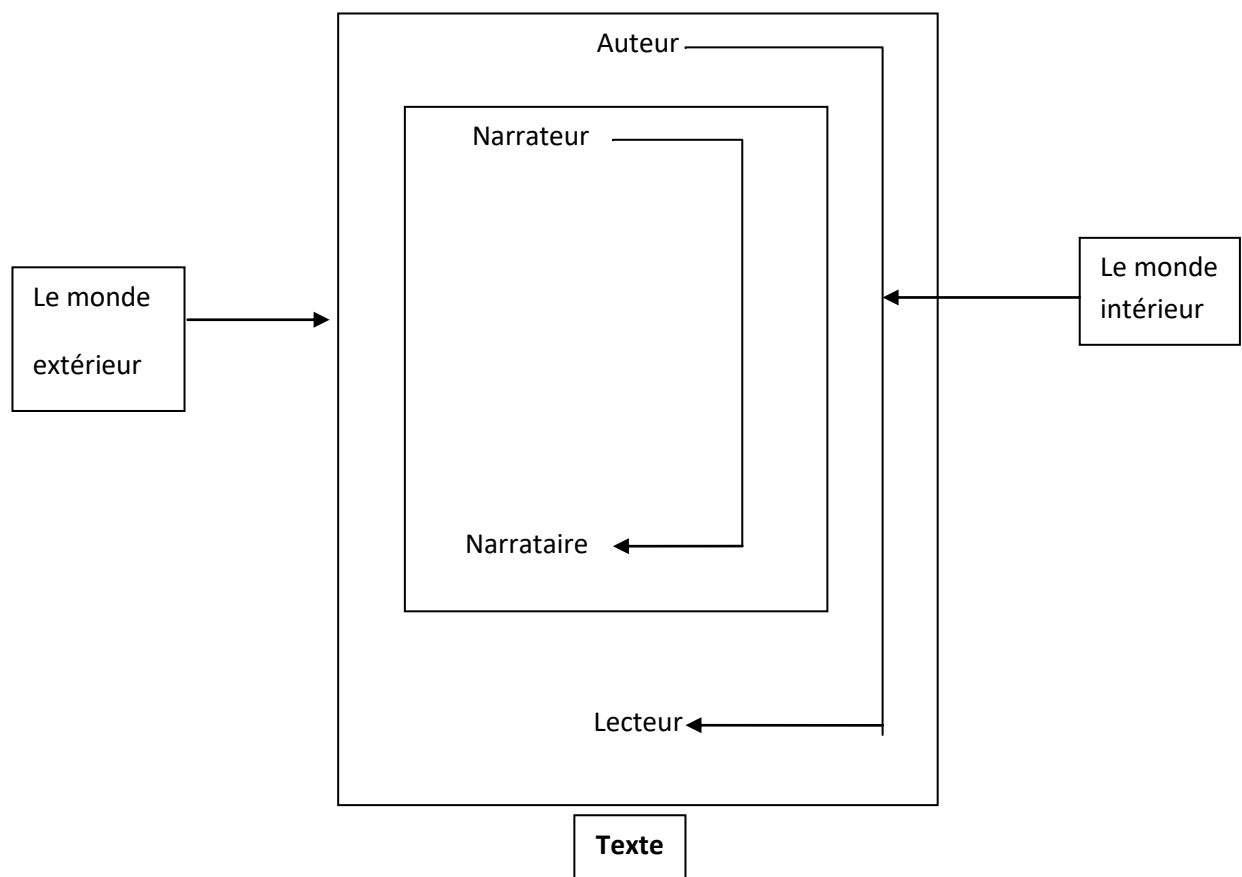
⁷⁰ Abadlia Nassima, L'inscription du lecteur dans le roman algérien de langue française, Revue Des Lettres et Des Sciences Sociales, N°15, P.43

⁷¹ LINTVELT J, Essai de typologie narrative, « le point de vue », Paris José Corti, 1981, 2ème édition 1989.

appartiennent à la même histoire »⁷². Le narrataire est l'interlocuteur, le « tu » auquel le « je » du roman s'adresse.

« Le narrataire peut être un personnage intradiégétique ou une entité extradiégétique auquel le lecteur peut s'identifier. »⁷³ Il est intradiégétique lorsqu'il est symbolisé par un personnage de l'action, toutes caractéristiques d'un personnage (fictionnel). Le narrataire extradiégétique efface sa relation avec l'histoire relatée, une figure à laquelle tout lecteur s'identifie en lisant l'histoire.

Il semblerait que le narrataire du roman « Le soleil n'était pas obligé » est représenté par une véritable et réelle personne, c'est l'écrivain algérien Kamal Daoud, car dans le texte Mary écrit et raconte à Kamal Daoud ce qu'elle pense de tout ce qui concerne Meursault et le crime qu'il a commis. Bien qu'il n'a pas participé ni implicitement ni explicitement aux événements de l'histoire, on peut le désigner par un narrataire extradiégétique.



6-Formes narratives :

6-1-Le pronom (je, il) ses caractéristiques et sa relation avec le personnage :

Il ne fait aucun doute que ces derniers temps, l'intérêt pour les méthodes de narration a commencé à augmenter peu à peu, car la narration est la façon dont nous donnons un sens aux choses. La façon dont les gens racontent les événements comprend les problèmes, les idées et les

⁷² MELLY Jean, Poétique des textes, Edition Nattan, 1992, P.40.

⁷³ Puccini-Delbey Géraldine, Figures du narrateur et du narrataire dans les œuvres romanesques de Chariton d'Aphrodisias, Achille Tatius et Apulée, Actes du colloque de Tours, 18-20 novembre 1999, P.87

tendances, donc la structure narrative contient les gens, la société, la pensée et le langage. Les partisans de la pensée sociale y voient une image de la structure sociale. Les partisans de la doctrine psychologique voient la structure narrative comme faisant partie de la structure psychologique de la personne créatrice, et les linguistes y voient comme une image de la structure linguistique de la phrase. La construction des pronoms dans le roman est l'une des formes narratives importantes connues dans la narration. Parmi ces pronoms, on trouve le pronom à la troisième personne "il", qui est l'ancienne forme narrative incarnée dans les contes des "Mille et une nuits".

Il y a ceux qui fabriquent le pronom à la première personne "je", qui est une forme a été inventée surtout dans les écrits narratifs liés aux autobiographies, et celui-ci était populaire auprès de la majorité des romanciers en raison de son intimité, de sa simplicité et de sa capacité à exposer l'âme de l'intérieur.

Il y a aussi le pronom de la deuxième personne « tu »...

En conséquence, le pronom à la première personne, dès que nous le rencontrons dans une œuvre narrative, nous nous rendons compte qu'un esprit actif s'interposera entre nous en tant que lecteurs et l'événement raconté.

Par conséquent, les critiques du roman ont fait la différence entre le roman qui se raconte à la première personne et le roman qui se raconte à la troisième personne.

Ici, Genette s'oppose à ces deux termes parce qu'ils sont liés à la question de la présence ou de l'absence du narrateur dans sa narration.

L'auteur n'est pas le narrateur, non parce qu'il a le choix entre deux formes grammaticales, mais entre deux modes romanciers, dont le premier est que l'histoire est racontée par l'un de ses personnages, et le second est qu'un narrateur n'existe pas dans l'histoire racontée.

Il y a une différence entre le narrateur qui fait référer à lui-même comme un narrateur ou le narrateur étant l'un des personnages de l'histoire qu'il raconte.

C'est pourquoi "Genette" a distingué deux types de roman, un roman où il n'y a pas de narrateur dans l'histoire qu'il raconte comme l'un de ses personnages, et un roman où il y a un narrateur dans l'histoire qu'il raconte comme l'un de ces personnages.

Le narrateur dans ce second genre est le protagoniste et la star autour de laquelle tournent les événements.

Et le pronom grammatical peut changer et indiquer le même caractère en passant de "je" à "il", comme s'il abandonnait le rôle du narrateur, comme il peut passer du pronom "il" à "je".

Le roman contemporain a transcendé ces limites et n'hésite pas à établir une relation changeante entre le narrateur et le ou les personnages, c'est-à-dire qu'il n'hésite pas à créer ce qu'ils appellent le rond-point des pronoms. Le personnage est une image inversée de ceux qui vivent dans cette société, ce qui permet au personnage d'être une image fidèle de la réalité de la société.

4-2-La voix auteur/narrateur dans le roman.

Pour comprendre ce qu'est une voix narrative, nous devons comprendre à quoi se réfère et quelle est la différence entre les concepts le récit et la narration comme il a fait G. Genette. Et nous ne pouvons dire que cette œuvre est un roman ou récit que si les conditions suivantes sont être présentes : une intrigue et des personnages situés dans un univers spatio-temporel. Et bien sûr, il n'ya pas d'énoncés narratifs sans énonciation narrative : Qui parle ? A qui ? Y'a-t-il une voix ou des idées à transmettre au lecteur?

La voix narrative est celle qui, dans l'histoire raconte les événements qui se produisent, agissant en tant que narrateur. Il est important de garder à l'esprit que le narrateur n'est pas l'auteur de

l'œuvre : celui qui écrit une histoire invente aussi le narrateur, qui est celui qui "raconte" l'histoire dans le texte.

La voix narrative, dans ce contexte, est la voix de ce narrateur. Par sa voix, le narrateur peut être une partie des événements de l'histoire, ou simplement être un témoin racontant les faits mais ne participant pas au développement de l'histoire. L'utilisation des pronoms dans la narration est variée et multiple, et les pronoms utilisés en général sont trois pronoms "je", qui est la première personne, "tu" et troisièmement le "il" la troisième personne.

Il apparaît que ce dernier - le pronom à la troisième personne "il" - est le plus utilisé dans la narration orale et écrite.

Certains théoriciens occidentaux soutiennent que les formes narratives doivent être présentées sous divers angles, en fonction de leur relation intime avec le personnage, notamment :

- Le personnage présente lui-même.
- Le même personnage présente lui parmi les autres personnages.
- Le personnage présente à un autre narrateur.
- Le personnage présente lui-même ainsi que le narrateur et les autres personnages ensemble.

Au sens large, il est possible de distinguer trois types de voix narratives du point de vue de la grammaire : à la première personne (l'histoire est racontée du point de vue du « je »), à la deuxième personne (appel au « tu ») ou à la troisième personne ("il").

« Sous le terme de voix, Genette réunit une série de questions qui concernent, de manière générale, les relations et les nécessaires distinctions qu'il convient d'établir entre ces trois instances que sont l'auteur, le narrateur et le personnage. Questions de personne, d'abord: faut-il toujours distinguer entre auteur et narrateur? Que se passe-t-il lorsque le narrateur est en même temps un personnage de l'histoire qu'il raconte? Questions de niveau, ensuite: comment définir les rapports et les frontières entre le dedans et le dehors des mondes racontés? Questions de temporalité enfin, lorsqu'on mesure l'écart plus ou moins grand qui sépare le temps de l'acte narratif et le moment où l'histoire a lieu. »⁷⁴

Comme toujours le roman de *L'étranger* d'Albert Camus représente cette situation, et Cvetanka Conkinska souligne cette situation : *« Mais que faire lorsque Meursault est à la fois le scénariste, le metteur en scène, le cameraman et l'acteur ? Pourquoi est-il tout cela ? Que faire avec l'aliénation qu'il représente ? »⁷⁵*

Chapitre III : Réécriture, recréation et intertextualité.

1- Réécriture et intertextualité.

1-1-Qu'est-ce que l'intertextualité ?

Cette notion est introduite en France en 1967 sous la plume de Julia Kristeva : « le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) »⁷⁶

Puis, en 1971 Gérard Genette, à travers son livre *Palimpsestes*, où il a mis les gènes de sa fameuse classification, où il apparaît toutes les manifestations intertextuelles et il les appelle *Transtextualité*. C'est pourquoi en est en face de diversité et de pluralité de définitions de ce concept.

⁷⁴ <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/vnintegr.html>

⁷⁵ <https://journals.openedition.org/narratologie/6954?lang=en#ftn8>

⁷⁶ *Semeiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 145.

Si on considère l'intertextualité comme : « *croisement de textes* », ⁷⁷ les théoriciens ont voulu se doter d'outils pratiques leur permettant d'étudier l'intertextualité. On voit donc que les théoriciens ont été confrontés à un grand nombre de questions, notamment celles concernant la nature du support qui a une relation avec les textes, et celles concernant l'alternative entre microstructure et macrostructure. Ce qui devient plus compliqué, c'est la compétence culturelle du lecteur : « *On se souvient que M. Riffaterre s'est toujours tenu à une nette séparation entre l'intertextualité aléatoire et l'intertextualité obligatoire. L'intertextualité aléatoire, qu'il n'étudie pas, est fonction de la compétence du lecteur : selon sa culture, il verra, ou ne verra pas, les allusions et réminiscences d'autres textes se trouvant dans le texte qu'il lit.* » ⁷⁸

Dès lors, on voit que les divergences d'opinion sur ces sujets et l'ambiguïté conceptuelle des études intertextuelles n'ont pas aidé le concept à devenir un véritable outil pratique et il n'y a pas de contestation à son sujet.

Au final, il ne reste qu'une définition de l'intertextualité très large et théorique, et on ne voit pas en quoi elle peut aider à la poétique ou à la stylistique dans les textes. Ainsi, d'après l'expérience de Barthes : « *Lisant un texte rapporté par Stendhal (mais qui n'est pas de lui) j'y retrouve Proust par un détail minuscule [...]. Je comprends que l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de référence, la mathésis générale, le mandala de toute la cosmogonie littéraire [...]. Et c'est bien cela l'inter-texte : l'impossibilité de vivre hors du texte infini — que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel : le livre fait le sens, le sens fait la vie* » ⁷⁹

1-2-Qu'est ce que la réécriture ?

On vise dans cette partie à éclairer le concept de la réécriture en la comparant au concept d'intertextualité. Parce qu'elle s'agit d'un acte et d'une activité dont son auteur est conscient, c'est-à-dire délibéré et de grande envergure, il révèle cette analyse stylistique en nature, et la définit ainsi comme un concept précis qui montre son efficacité stylistique.

Les critiques dans ce domaine se rendent compte à l'ambiguïté de ce concept et de la multiplicité idiomatique qu'il porte, ainsi on retrouve dialogisme, intertextualité, hypertextualité et réécriture, qui sont des termes qui se convergent jusqu'à ce qu'ils soient presque identiques au public, car les fondateurs de ce concept ont élargi leurs connotations jusqu'à la conformité, de sorte qu'un danger pourrait naître de cette ambiguïté idiomatique, c'est la confusion tangible dans leur application aux textes en tant que mécanismes d'analyse.

Le terme « réécriture » est apparu après le terme d'intertextualité, et il lui est étroitement lié, mais avec des problèmes de réception du concept, car il s'agit d'un terme nouvellement développé qui se compose de deux parties dont la signification linguistique est connue : écriture et réécriture.

Cependant, cette structure se caractérise par un caractère général qui lui a conféré une certaine ambiguïté au niveau de l'application : à une activité textuelle comme une sorte de synonyme du terme intertextualité, voire même de Plagiat. La définition de la réécriture dans le dictionnaire Larousse s'écrit ainsi : « *Reprendre l'écriture d'un texte en améliorant la forme ou en l'adaptant à une nouvelle destination.* » ⁸⁰, alors que la définition de ce terme chez dictionnaire Robert était : « *Action de réécrire (un texte) pour l'améliorer ou l'adapter.* », ⁸¹ donc le point de départ du concept

⁷⁷ <https://journals.openedition.org/narratologie/329>

⁷⁸ Op. cit

⁷⁹ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Seuil, 1993, p. 58-59.

⁸⁰ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/r%C3%A9%CC%81criture/67379>

⁸¹ <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/reecriture>

et dans tous les cas signifie extraire une nouvelle formulation dans la forme et le contenu issue de ses origines d'un texte antérieur, et ce concept diffère de l'ancien, qui signifiait la totalité des modifications apportées par un écrivain particulier à ses textes avant de les imprimer : « réinventer, donner une nouvelle version de quelque chose ».

2-Les formes de la réécriture :

La réécriture se fait souvent comme une sorte d'expérimentation pour contourner les lois du genre ou comme un défi à ce qui est connu des horizons de l'écriture, et cela peut être se fait par un écrivain dans le cadre d'un seul livre ou entre plusieurs livres, ce qui fait la différence entre réécriture et intertextualité, en abandonnant l'autre texte comme base de créativité, et se met l'analyse analogique (avant-après), ce qui oblige le lecteur à s'armer de capacités techniques et d'imagination correspondant à l'imagination de l'auteur pour lui permettre de suivre le rythme de l'ensemble des variables basées sur la changement continu des fondements stylistiques avec lesquels le texte se transforme à chaque fois pour passer à la recherche d'un nouveau sens : « *La réécriture possède différentes facettes. La réécriture qui s'impose généralement et naturellement à l'esprit est la réécriture d'autrui, la réécriture proprement intertextuelle, comme par exemple Ulysse de James Joyce sur les traces de son célèbre prédécesseur grec, Homère. D'autres types de réécriture fonctionnent de façon tout à fait similaire à la réécriture intertextuelle. Ce sont toutes les réécritures de soi, qu'il s'agisse de réécritures d'un livre à un autre ou encore à l'intérieur d'un même livre, d'un chapitre à l'autre. Dans tous les cas, les mécanismes de répétition et d'indexation sont les mêmes, et justifient l'appellation générique de 'réécriture'.* »⁸²

A noter que la réécriture chez certains nombreux écrivains est masquée en s'attachant à montrer le travail des textes et leur impact sur les autres textes, ce qui laisse l'hypothèse de la multiplicité de cet acte comme un résultat conscient d'être affecté par les actions d'autrui ou un désir de le répéter, alors ils interrogent et débattent les textes anciens à travers leurs textes.

Ils en procèdent publiquement pour y revenir publiquement aussi, et les auteurs du nouveau texte rayonnent le texte ancien, mais ce rejet qui transcende les données de l'histoire la rend présente surtout dans la nouvelle écriture où un personnage de fiction parle d'un autre comme une hypothétique esthétique et artistique, qui fait que la langue du romancier renvoie au monde de la littérature au lieu d'un monde. Légende et dont on parle avec beaucoup d'intérêt et de passion et passer du point de vue de l'héroïsme aux idéaux, et déclarer l'influence des écrits antérieurs avec ce type de diagnostic limite la définition plus privée La réécriture liée à la faculté de travail, ce qui rend le la conscience commune entre l'auteur et le lecteur des textes antérieurs comme faits figés, principal critère de classement.

La critique moderne s'intéresse particulièrement aux rapports que les textes entretiennent entre eux. Elle nomme intertextualité le fait que tout texte renvoie plus ou moins à un autre texte. L'hypotexte désigne le texte imité ou transformé. L'hypertexte est le texte qui transforme ou imite.

2-1-La réécriture par imitation :

La réécriture par imitation consiste à s'inspirer d'un modèle que l'on cherche à reproduire. Elle peut répondre à une intention ludique, satirique ou polémique : c'est la parodie. L'imitation peut aussi correspondre à une intention esthétique, on pratique alors le pastiche.

⁸² <https://journals.openedition.org/narratologie/329>

a-La parodie :

On parle de réécriture parodique lorsqu'un auteur imite de façon caricaturale la façon d'écrire d'un autre auteur dans une intention comique ou satirique. Les caractéristiques de l'écriture (le style) et les codes du genre littéraire sont soumis à des effets de décalage, de distorsion tels qu'ils suscitent le rire. On procède le plus souvent par changement de registre ou de niveau de langue. Dans le *Virgile travesti*, Scarron fait une parodie burlesque d'un sujet épique, il le traite dans un style bas, de façon à susciter le rire. La parodie suppose donc la complicité culturelle du lecteur.

b-Le pastiche :

Le pastiche désigne en littérature un ouvrage dans lequel un auteur imite le style d'un autre. Le pastiche est un jeu littéraire (dans *Pastiches et mélanges* (1919), Proust imite le style de Flaubert, Balzac, Michelet ou Saint-Simon) révélant l'admiration d'un auteur pour un autre.

2-2-La réécriture par transposition ou adaptation :

La réécriture par transposition et adaptation consiste à faire passer une production d'un domaine à un autre. On peut ainsi transposer le texte : –dans un contexte nouveau, en modifiant l'époque, le lieu de l'action, le statut social, le langage, le comportement des personnages, le narrateur, le point de vue?; –dans un registre différent (une tirade tragique dans le registre comique), en opérant des choix lexicaux, grammaticaux et rhétoriques adaptés au nouveau registre et en adoptant ses thèmes?; –dans un genre différent (un roman devient scénario de film, une lettre devient poème, essai). Cela impose de respecter les règles d'écriture propres au nouveau genre (un texte narratif est repris sous la forme d'un texte explicatif).

Et c'est notre cas dans le roman « *Le solil n'était pas obligé* », où l'écrivain *Saad Khiari* transpose le personnage Marie Cardona tiré du roman d'*Albert Camus* pour parler de ses visions concernant le meurtre commis par meursault et surtout de sa vision concernant les Arabes.

3-Qu'est ce que la recreation.

L'écriture littéraire est difficile, que ce soit de la poésie ou de la prose, car elle requiert des conditions supplémentaires telles que la maîtrise des règles linguistiques et elle cherche à devenir un art, et à réaliser son existence selon le genre littéraire auquel elle appartient. Et si nous disons que l'écriture est un processus difficile dans ce sens artistique, qui fait monter des degrés techniques afin d'atteindre le niveau souhaité, cela peut obliger l'écrivain à pratiquer des niveaux d'écriture. Le premier niveau est celui où l'écrivain semble avoir écrit tout seul. Puis la réécriture, dont la répétition ne se limite pas à moins que l'écrivain ne soit convaincu de ce qu'il a pu accomplir en termes d'affinement et d'amélioration de l'œuvre et de la faire apparaître comme une œuvre digne pour appartenir au monde de l'écriture littéraire, et même souhaitable aux yeux des lecteurs de niveaux culturels différents. Donc, la réécriture c'est donner une nouvelle version d'une œuvre déjà existante : « *Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte* »⁸³

Pour comprendre le concept de recreation, il faut connaître d'abord le sens du verbe recréer. C'est un verbe composé du préfixe « re » qui a une valeur sémantique la plus classiquement attribuée à l'itérativité, le «de nouveau» et le verbe « créer », qui veut dire tout simplement créer de nouveau.

⁸³ Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse (extraits)*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969, p. 89.

Le préfixe « re- » est souvent utilisé pour marquer une modification, comme dit Pierre Jalenques : « *nous défendons que le préfixe RE signifie que l'actualisation du procès attaché à la base verbale (P2) vient modifier la situation résultant de l'actualisation d'un premier procès (P1)* »⁸⁴

Nous pouvons dire que l'écriture littéraire reste toujours dans le cadre de la répétition, du changement, de modification et de renouvellement car elle est toujours issue de textes antérieurs, comme le confirme « *l'existence d'une œuvre littéraire s'inscrivant toujours dans une continuité.* »⁸⁵

Quand on dit le créateur littéraire, on parle bien sûr de l'écrivain qui façonne un monde littéraire ou artistique et invente ses propres moyens de l'exprimer et non pas de l'écrivain, car les deux mots sont complètement différents l'un de l'autre : « *Tous ceux, quels qu'ils soient, qui exercent ce rôle se répartissent, à leur tour, selon une distinction que propose Roland Barthes et qui a beaucoup plus qu'une importance sémantique pour le sujet qui nous préoccupe, la distinction entre les "écrivains" et les "écrivants"* ». ⁸⁶ « *L'écrivain est celui pour qui écrire est un verbe intransitif .celui qui "travaille sa parole et s'absorbe fonctionnellement dans ce travail". Il se distingue de l'écrivain, lequel est un homme transitif, "celui qui pose une fin témoigner, expliquer, enseigner") dont la parole n'est qu'un moyen" »* ⁸⁷

Nous prouverons ainsi dire que la réécriture est une véritable « re-création » littéraire et artistique.

4-Les composantes intertextuelles dans le roman « Le soleil n'était pas obligé ».

4-1- Définition et rôles du titre:

Les maisons d'édition se rivalisent entre eux pour prêter attention à l'esthétique des premiers seuils des livres qu'elles publient, et ces seuils comprennent : la couverture, le titre, la dédicace, la biographie de l'auteur,...etc.

Le titre est l'un des "bases" seuils textuelles les plus importantes qui entoure le texte principal, car il contribue à clarifier ses différentes connotations et significations. Il est la clé nécessaire pour explorer les profondeurs du texte, plonger et voyager dans ses couloirs étendus.

L'intitulation repose sur un ensemble d'opérations mentales, linguistiques et esthétiques ouvertes à de nombreuses possibilités et choix, y compris ce qui est objectif, esthétique, herméneutique et ce qui est commercial afin de séduire le lecteur et d'avoir une fonction publicitaire qui répond aux besoins du marché. Comme l'a fait remarquer Claude Duchet: « *un message codé en situation de marché : il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire...* »⁸⁸

Le titre malgré son importance est devenu une science indépendante avec ses règles sur lesquelles il se fonde. Il est parallèle dans une large mesure au texte qui le nomme pour cela.

⁴¹ Pierre Jalenques, « Étude sémantique du préfixe RE en français contemporain : à propos de plusieurs débats actuels en morphologie dérivationnelle », 2002, *Langue française*, 133, 1, p. 74-90.

⁸⁵ Jacqueline Henry, « Reformuler, réécrire, recréer... : des concepts connexes à la verbalisation en traduction », An article of the journal *TTR*, Volume 29, Number 1, 1er semestre 2016, p. 17-31

⁸⁶ Jean-Charles Falardeau, « Écrivains et écrivants », Liberté, Document généré le 21 mai 2022, p711,712

⁸⁷ Roland Barthes, "Ecrivains et écrivants", loc. cit, 41-44. Le sens actuel d'écrivain (auteur de livres), ajoute Barthes, date du XVIe siècle; le terme se range, d'après Wartburg, dans la même classe substantive que sacristain, nonnain et putain.

⁸⁸ DUCHET Claude. « Eléments de titrologie romanesque », in LITTERATURE n° 12, décembre1973. P.49-73 consulté le 12 Aout 2020.

Pour cette raison, toute lecture exploratoire de tout texte doit partir du titre, car il n'est plus un excès linguistique qui peut être retiré du corps du texte, mais il est devenu un membre fondamental dans la production littéraire.

Le soleil n'était pas obligé, est un énoncé de type déclaratif et de forme négative. Ce choix du mot « *soleil* » dans ce titre semble très explicite et intimement lié au terme « *soleil* » dans *L'Étranger* d'Albert Camus, qui paraît sans nul doute une intégration d'une partie visible qui renvoie à un texte antérieur.

Ce titre est aussi et avant tout un respect pour le grand écrivain ivoirien *Ahmedou Koroma*, qui a remporté le prix *Renaudot* dans les années 2000 pour son roman *Allah n'est pas obligé*.

En revenant au texte de référence *L'Étranger* de Camus, Meursault a dit, devant le tribunal, qu'il a tué l'Arabe à cause du soleil qui était dans ses yeux, et ce récit interpelle quelque peu, et soulève des questions sur cette hypothèse. Il semble peut-être qu'on puisse dire qu'il vient de nier cette idée par la voix de Marie Cardona qui vient en Algérie pour rencontrer l'écrivain algérien Kamel Daoud.

"*Le Soleil n'était pas obligé*" semble être une référence à l'importance du Soleil impliqué dans l'assassinat de Meursault dans *L'Étranger* d'Albert Camus.

Dans ce parcours analytique du roman, nous pouvons confirmer que « *Le soleil n'était pas obligé* » se situe et sans doute impliqué dans le mécanisme créatif et dont l'intertextualité demeure l'une des dynamiques fondamentales.

Il constitue donc, un espace d'interaction entre les textes littéraires soit *L'étranger* d'Albert Camus ou *Allah n'est pas obligé* d'Ahmedou Koroma.

L'intertextualité nous paraît comme le centre sur lequel repose la pratique de l'analyse littéraire pour construire de signification.

Conclusion

La littérature reste une pratique textuelle, et nous ne pouvons imaginer aucune production littéraire en dehors du réseau relationnel des textes. De ce fait se naît l'intertextualité comme une règle de base dans la construction des textes littéraires, permettant au texte de s'ouvrir à d'autres textes.

Et lorsque tous les textes restent influencés les uns par les autres, car l'écriture n'est pas née du rien, nous avons essayé de répondre à la problématique qui consiste à connaître et trouver la raison pour laquelle l'écrivain Saad Khiari a réinvesti et exploité les deux personnages Meursault et Marie Cardona, pour écrire un nouveau roman considéré comme une réécriture de *L'étranger* d'Albert Camus, et ces deux personnages déjà évoqués dans *L'étranger* d'Albert Camus qui raconte l'histoire de « Meursault », un jeune français qui a tué un Arabe sur une plage d'Alger, en 1942.

L'« Arabe » la victime est désignée par ce terme et pas plus. Meursault est emprisonné. Après son départ, il se calme, réalise qu'il est heureux et espère, pour se sentir moins seul, que son exécution se déroulera devant une foule nombreuse et hostile.

Nous nous attacherons à cerner les similitudes et différences rapprochant et éloignant les œuvres à l'étude, à travers une approche narratologique, sémiologique et intertextuelle.

Notre problématique consiste à connaître les différentes motivations et les diverses raisons pour lesquelles Saad Khiari a repris *L'étranger* d'une manière différente en faisant toujours de Meursault et Marie Cardona leurs personnages principaux et ont les mettons et les plaçons dans un autre univers fictionnel à s'avoir le temps et l'espace.

Nous avons essayé de répondre aux différentes questions, qui présentent les visions de l'écrivain Saad Khiari et ses raisonnements et à la fois l'idée de reprendre les mêmes personnages et intrigue où sera un choix conscient bien déterminé et étudié par le propriétaire de l'histoire.

De ce fait, les deux romans composent un continuum narratif où chaque histoire a pu résoudre une part de l'énigme créée par Camus dans le roman mère. Donc, le corpus fait entrer une forte influence exprimée par l'auteur qui est poussé par des lectures antérieures.

A la fin de notre travail nous trouvons que Saad Khiari a exploité et a profité de succès réalisé par *L'étranger* d'Albert Camus en faisant de Meursault qui a été le personnage principal et à la fois le personnage énigme à cause et grâce de son absurdité, et de Marie Cardona comme une suite ou une continuation de Meursault.

Il est clair que tous les textes font partie du même diégèse. Parce que tout lecteur, quelles que soient ses capacités culturelles, en lisant ces deux romans pensera qu'il s'agit de deux parties de deux œuvres différentes, mais qu'elles partagent la même histoire. Tenons compte de continuité déjà évoquée par Saint Gelais.

Nous pouvons dire que le roman « Le soleil n'était pas obligé » semble porter plusieurs voix narratives, laissant le lecteur le lire et le voir de son point de vue.

De plus, toutes les œuvres littéraires entretiennent des relations avec les autres textes par des jeux d'écho et de reprise d'un texte à l'autre, c'est-à-dire que l'intertextualité est l'une des voies de la réécriture littéraire.

Pour ceux qui objectent et disent qu'il y a des œuvres littéraires qui sont créées du rien, cela nous interroge sur les relations intertextuelles présentes entre les textes antérieurs. Dès lors, les frontières entre imitation et création semblent ne jamais être mises en œuvre.

La réécriture n'est donc qu'un investissement du texte antérieur, car elle vise à l'origine à modifier le texte antérieur et non à refaire l'exploitation non constructive qui détruit le texte antérieur.

Et lorsque son verbe montre le sens de : « (calque de l'anglais *rewrite*) Reprendre l'écriture d'un texte en améliorant la forme ou en l'adaptant à une nouvelle destination. »⁸⁹

Donc, la réécriture littéraire désigne donner une nouvelle version d'un texte déjà écrit en le reformulant ou en le modifiant, que ce soit par ajout ou suppression.

Nous avons fait le constat que la réécriture n'est qu'une nouvelle écriture, tout a déjà été écrit et l'homme ne fait que reprendre et réagencer les textes, et c'est le cas de notre cas avec l'écrivain Saad Khiari dans son roman « Le soleil n'était pas obligé ».

Comme il est connu que l'intertextualité est l'une des règles de base du développement de la littérature et de sa renaissance de ses cendres, le roman « Le soleil n'était pas obligé », c'est un titre qui montre une forte présence intertextuelle, car l'écrivain a composé son titre en y présentant un autre titre littéraire entièrement différent, celui d'Ahmadou Kourouma, bien qu'ils aient en commun le point de ramener le lecteur à l'Histoire par la fiction.

En conséquence, l'évolution politique et religieuse de l'espace, ne semblerait pas un moyen pour faire rapprocher entre rive Sud et rive Nord et la littérature algérienne ou africaine sortiront-elles un jour du cadre du colonialisme ?

⁸⁹ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/r%C3%A9%C3%A9crire/67379>

Résumé

Albert Camus et Saad Khiari deux écrivains de deux siècles différents, mais l'absurde est le thème qui rapproche les deux romans de ce corpus d'étude.

Ce travail vise à savoir les moyens adoptés par un écrivain dans la réécriture et la recréation d'un roman précédent et qui s'appuie beaucoup plus sur l'approche transfictionnelle et intertextuelle.

Khiari a créé une fiction dans un nouveau format, pour tracer l'avenir des personnages déjà existants dans le texte précédent, avec un même espace fictionnel, c'est-à-dire que les deux œuvres forment un continuum narratif.

Ce mémoire traite également la polyphonie narrative sous plusieurs aspects narratifs de G. Genette, et comment le récit peut présenter plusieurs idées et visions.

Mots-clefs : L'étranger, L'absurde, Meursault, Marie Cardona, personnages, transfictionnalité, intrigue préalable, univers fictionnel, Saad Khiari, continuum narratif, intertextualité, polyphonie, réécriture, recréation.

ملخص:

ألبرت كامو وسعد خياري كاتبان من قرنين مختلفين، لكن العيب هو الموضوع الذي يجمع الروائين معاً في هذا العمل.

يهدف هذا العمل إلى معرفة الوسائل التي يعتمد عليها الكاتب في إعادة كتابة رواية سابقة، والتي تعتمد بشكل كبير على أسلوب النهج التحويلي والتناص.

ابتكر خياري خيالاً في شكل جديد، لرؤية مستقبل الشخصيات المتواجدة بالفعل في النص السابق، مع استخدام نفس الفضاء الخيالي، أي أن العملين يشكلان سلسلة متصلة من السرد.

ثم تناولت الأطروحة أيضاً تعدد الأصوات في السرد في إطار العديد من الجوانب السردية لـ G. Genette ، وكيف يمكن للسرد أن يظهر العديد من الأفكار والرؤى.

الكلمات المفتاحية: الأجنبي ، العيب ، مورسو ، ماري كاردونا ، الشخصيات ، الخيال التحويلي ، الحبكة الأولية ، الكون الخيالي ، سعد خياري ، التسلسل السرد ، التناص ، البوليفونية، إعادة الكتابة، إعادة الخلق الادبي.

Abstract:

Albert Camus and Saad Khiari are two writers from two different centuries, but the absurd is the topic that brings the two novels closer to this corpus of study.

This work aims to know the means adopted by a writer in the rewriting and re-creation of a previous novel, which relies heavily on the transfictional and the intertextual approach.

Khiari created a fiction in a new format, to shape the future of the characters already existing in the previous text, with the same fictional space, that is, the two novels form a narrative continuum.

This dissertation also deals with narrative polyphony in several narrative aspects of G. Genette, and how the story can reveal multiple ideas and visions.

Key words: L'étranger, the Absurd, Meursault, Marie Cardona, characters, transfictionality, preliminary plot, fictional universe, Saad Khiari, narrative continuum, intertextuality, polyphony, rewriting, paraphrasing.

Références bibliographiques

I. Corpus d'étude

1. Albert Camus, *L'étranger*, Bejaïa, Talantikit, 2015
2. KHIARI Saad, *Le Soleil n'était pas obligé*, Alger, Hibr, 2017

II. Ouvrages théoriques et romans :

1. Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse (extraits)*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969
2. Gracq Julien, *Pourquoi la littérature respire mal*, dans *Préférences*, Paris, José Corti, 1961
3. SAINT-GELAIS Richard, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011
4. GLAUDES Pierre et REUTER Yves, *Le personnage*, Presses Universitaires de France, 1998
4. Dominique RABATE : *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, éd. José Corti, 1991
5. REUTER Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin, 2006
6. GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983
7. GOLDENSEIN Jean- Pierre, *Pour lire le roman*, Paris, Duculot, 1985
8. Kayser, W. Cité par J.Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le point de vue*, Paris, J. Corti, 1981
9. LINTVELT J, *Essai de typologie narrative, « le point de vue »*, Paris José Corti, 1981, 2ème édition 1989.
- 10 MELLY Jean, *Poétique des textes*, Edition Nattan, 1992
11. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Seuil, 1993
12. Albert. Camus, *Le mythe de sisyphé*, Paris, Gallimard, 1942

III. Actes et communications aux colloques

1. Puccini-Delbey Géraldine, *Figures du narrateur et du narrataire dans les œuvres romanesques de Chariton d'Aphrodisias, Achille Tatius et Apulée*, Actes du colloque de Tours, 18-20 novembre 1999
2. Maryse Sullivan, Hélène Labelle, Mathieu Simard, « Réécritures et transfictions : Quand le texte littéraire se métamorphose », Colloque international des jeunes chercheurs organisé par l'Association des étudiants des cycles supérieurs (AECS) du Département de français de l'Université d'Ottawa, www.revue-analyses.org, vol. 11, n° 2, printemps-été 2016
3. Saint-Gelais Richard, « La fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité », communication lors du colloque en ligne *Frontières de la fiction*, 1999-2000, en ligne.
4. Pierre Jalenques, « Étude sémantique du préfixe *RE* en français contemporain : à propos de plusieurs débats actuels en morphologie dérivationnelle », 2002, *Langue française*

IV. Thèses de doctorat et mémoires

1. THÉRIAULT-BERNARD AURÉLIE, *MÉMOIRE PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES MAI 2017, UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL*

V. Reuves et revues électroniques

1. REUTER Yves, *L'importance du personnage*, *Pratiques*, n°60, décembre 1988
2. Anargyros Annie, « Construction dans l'analyse. Fiction et réalité dans l'écriture », Dans *Revue française de psychanalyse* 2008/5 (Vol. 72), P.1694. www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse.htm

3. Nils Soelberg, Le paradoxe du JE-narrateur Approche narrât o logique de l'Etranger de Camus, Revue Romane, Bind 20 (1985)
4. Abadlia Nassima, L'inscription du lecteur dans le roman algérien de langue française, Revue Des Lettres et Des Sciences Sociales, N°15
5. Jacqueline Henry, « Reformuler, réécrire, recréer... : des concepts connexes à la verbalisation en traduction », An article of the journal TTR, Volume 29, Number 1, 1er semestre 2016
6. DUCHET Claude. « Eléments de titrologie romanesque », in LITTERATURE n° 12, décembre1973. P.49-73 consulté le 12 Aout 2020
7. La réécriture dans l'œuvre de José Emilio Pacheco. Une poétique du déjà-lu Anne Garcia, Thèse de doctorat en Littérature Latino-américaine

VI. Sites d'internet :

1. <https://journals.openedition.org>
2. <https://www.larousse.fr/>
3. <https://dictionnaire.lerobert.com>
4. <https://www.fabula.org>
5. <https://www.acfas.ca>