

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta

DIPLOMOVÁ PRÁCE

2019

Martin Štancl

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta
Katedra francouzského jazyka a literatury

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Albert CAMUS et Kamel DAOUD

Albert CAMUS and Kamel DAOUD

Albert CAMUS a Kamel DAOUD

Martin Štancl

Vedoucí práce: Mgr. Milena Fučíková, Ph.D.

Studijní program: Učitelství pro střední školy

Studijní obor: Učitelství všeobecně vzdělávacích předmětů pro základní školy a střední školy – francouzský jazyk

Odevzdáním této diplomové práce na téma *Albert CAMUS a Kamel DAOUD* potvrzuji, že jsem ji vypracoval pod vedením vedoucí práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha 18. dubna 2019

.....

podpis

ABSTRAKT

Diplomová práce analyzuje romány *l'Étranger* a *Meursault, contre-enquête*, které představují příklad literárního dialogu, jenž odráží problémy spojené s postkoloniální společností. Srovnání textů ukazuje, jakým způsobem Kamel Daoud obměňuje původní text a k jakým hodnotovým posunům při této transformaci dochází. Důraz je kladen na jednotlivé postavy, na nichž se dá nejlépe ilustrovat odlišnost poselství vybraných románů, a to mimo jiné i díky rozboru onomastických systémů. V úvodu je pozornost věnována vzájemnému vztahu Alberta Camuse a Alžírsku, který se zdá být značně rozporuplný. V hlavní části se detailně popisuje zmíněný významový posun mezi oběma díly, k čemuž dopomáhá porovnání počtu výskytů klíčových slov. Závěr se soustředí na důležitou roli jazyka, jenž je v obou případech rozdělen do dvou protichůdných kategorií, jež jsou zdrojem románového napětí. Výsledkem práce je interpretace Daoudova díla, v jejímž světle se rovněž objevují možnosti nových interpretací díla Camusova, a to obzvláště díky porovnání s texty významných teoretiků postkoloniálních studií. Do popředí vystupuje téma hledání identity, jež je motivováno kontaktem dvou odlišných kultur, ke kterému dochází od pradávna, což se odráží již v klasické mytologii, na kterou ve svých dílech oba autoři odkazují. Vzájemné propojení románů dvou odlišných dob tak dává najevo, že literatura představuje neustále obnovovaný dialog, k němuž se musí čtenář aktivně připojit, aniž by se nechal uspokojit pouze tradičně přijímanými interpretacemi a názory.

KLÍČOVÁ SLOVA

Daoud a Camus; *Meursault, contre-enquête*; *l'Étranger*; postkoloniální literatura; transvalorizace; Camus a Alžírsko; postava Meursaulta.

ABSTRACT

The thesis analyses novels *l'Étranger* and *Meursault, contre-enquête*, which represent an example of literary dialogue reflecting problems associated with postcolonial society. The comparison of texts shows changes made by Kamel Daoud and the shifting values taking place in this transformation. Emphasis is placed on the characters, and especially on the onomastic system, to illustrate the main difference in the message of selected novels. The introduction focuses on contradictory public perception of writers and their native country, Algeria. The main part compares semantic differences of these two books. To strengthen the comparison, the word frequency analysis has been used and it showed important disproportions between both texts. The conclusion discusses the crucial role of language, which in both cases is divided into two contradictory categories that are the source of certain tension. The result of this work is an interpretation of Daoud's work, in which the possibilities of new interpretations of Camus's work also appear, partly thanks to the comparison with texts written by important postcolonial theoreticians. The issue of searching for identity, presented in the literature since time immemorial, derives from the contact of two different cultures and occupies a significant place in Daoud's book. Essentially, this search for identity resembles classical mythology that both authors refer to in their works. Finally, it emerges that literature is a constantly renewed dialogue, to which the reader must actively join, without being satisfied only by traditionally accepted interpretations and opinions.

KEYWORDS

Daoud and Camus; Meursault, contre-enquête; l'Étranger; postcolonial literature; transvalorisation; Camus and Algeria; character of Meursault.

Sommaire

Introduction	7
La présentation des romans et la méthodologie	10
L'Algérie	14
<i>L'Algérie aux yeux de Camus</i>	14
<i>Camus aux yeux de l'Algérie</i>	17
<i>La rencontre avec l'Autre chez Daoud</i>	19
Les personnages romanesques	21
<i>Meursault, « un bon sauvage » ?</i>	21
<i>Les mères et l'univers mensonger</i>	23
<i>Haroun et le mythe de Sisyphe</i>	24
<i>Les religieux et l'inertie</i>	25
<i>Moussa et les livres sacrés</i>	27
<i>Marie et Meriem, deux amours différentes</i>	31
<i>Haroun devient Meursault</i>	33
<i>Meursault devient Camus</i>	35
<i>Les fantômes</i>	36
<i>La Méditerranée</i>	39
<i>Le fardeau postcolonial</i>	42
<i>La jeunesse et l'avenir</i>	43
La langue	46
<i>Les malentendus</i>	46
<i>Le français et l'arabe</i>	47
<i>Le dialogue avec le lecteur</i>	49
<i>Entre l'oral et l'écrit</i>	52
Conclusion	57
Sources	61
<i>Bibliographie</i>	61
<i>Webographie</i>	63
Résumé	64

Introduction

Il est toujours difficile de comparer deux œuvres littéraires, d'autant plus quand il s'agit des auteurs des époques différentes. Pourtant, chaque texte réagit, plus ou moins consciemment, aux textes précédents et la littérature devient une suite des réécritures illimitée. Le roman de Kamel Daoud, couronné du prix Goncourt du premier roman, représente un exemple de réécriture « avouée » qui ne prétend pas dissimuler l'inspiration externe, mais qui, au contraire, entre en dialogue avec les autres récits et propose une autre possibilité de leur lecture. *Meursault, contre-enquête* est un « *hommage en forme de contrepoint rendu à L'Étranger d'Albert Camus*¹ », et en tant que tel, il exige la lecture simultanée qui sert de base à l'approche comparative. Sans la moindre volonté de juger la qualité esthétique, nous acceptons ce « jeu littéraire » et mettons ces deux romans en parallèle pour relever les principes de leur symbiose. Notre objectif consiste à interpréter le roman de Kamel Daoud à l'aide de son hypotexte², *L'Étranger*, pour illustrer la force de « la littérature au second degré³ » qui nous oblige de modifier nos concepts traditionnels. Comme il s'agit d'une problématique complexe qui ne se borne pas à deux récits, nous présentons aussi d'autres œuvres qui aident à déchiffrer la portée essentielle du dialogue Camus–Daoud. Ce sont surtout les premiers textes de deux auteurs, mais aussi *Robinson Crusoé* ou *Les Mille et Une Nuits*, les œuvres canoniques qui ont inspiré Daoud. Finalement, le cas exceptionnel représente *La Chute* de Camus dont la forme a déterminé celle de *Meursault, contre-enquête*.

Sachant que notre travail opère avec la notion d'intertextualité, nous commençons avec une brève description de la terminologie proposée par Gérard Genette qui nous offre le terme de transvalorisation⁴ – le concept-clé pour notre étude, car il traduit ce que nous voulons déchiffrer : le glissement du sens entre les romans de Camus et Daoud. Vu que le dernier admet que son roman se classe parmi les œuvres postcoloniales, nous mettons à nu la ressemblance entre deux romans analysés et les travaux de Frantz Fanon, un des fondateurs du concept de

¹ Texte de l'éditeur repris de DAOUD, *Meursault, contre-enquête*.

² C'est-à-dire un texte antérieur à l'autre – voir la note numéro 4.

³ Le terme emprunté à Gérard Genette.

⁴ Il s'agit de nouveau du terme de Gérard Genette – il traduit le phénomène typique pour l'hypertextualité (« *relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire* », GENETTE, *Palimpsestes*, p. 16) qui repose sur le changement des valeurs d'un texte (hypotexte) à l'autre (hypertexte). Tandis que « *la valorisation d'un personnage consiste à lui attribuer, par voie de transformation pragmatique ou psychologique, un rôle plus important et/ou plus « sympathique », dans le système des valeurs de l'hypertexte, que ne lui en accordait l'hypotexte* », le terme de transvalorisation prend un sens plus large et désigne « *toute l'opération d'ordre axiologique, portant sur la valeur explicitement ou implicitement attribuée à une action ou à un ensemble d'actions* ». GENETTE, *Palimpsestes*, p. 483.

postcolonialisme⁵. La présentation de la méthodologie fondée sur la transvalorisation et sur les études postcoloniales introduit l'analyse détaillée de deux romans dont les personnages expriment des idées différentes, mais pas toujours contradictoires⁶.

Afin de prouver l'importance de l'enjeu de la communication interculturelle, notre analyse commence par le chapitre consacré à la rencontre avec « l'Autre » qui a lieu en Algérie, le pays qui relie deux romanciers. Ce chapitre présente quelques éléments biographiques nécessaires pour comprendre les romans analysés, dans lesquels nous retrouvons plusieurs passages repris des premières œuvres littéraires de deux auteurs. En parlant des sujets principaux, déjà annoncés dans les œuvres précédentes, nous montrons la relation ambiguë entre Camus et son pays d'origine.

Le deuxième chapitre analyse les personnages des romans à travers lesquels les écrivains communiquent leurs idées et critiquent la société qui empêche l'individu de profiter de sa liberté. Les deux réproouvent les mensonges et mettent leurs personnages en opposition avec la société, mais tandis que Camus dénonce surtout le langage vidé de sens en général, Daoud met accent sur la condition de vie des Algériens. Toutefois, Daoud fait allusion à plusieurs mythes et son roman essaie de décrire aussi un mouvement général qui pousse les hommes à continuer à se battre eux-mêmes. Nous retrouvons plusieurs évocations de personnages mythiques et nous portons par conséquent plus d'attention à l'onomastique dont l'importance se manifeste aussi dans le nom de Meursault, le personnage canonique dont l'identité suscite beaucoup de questions.

Néanmoins, le chapitre sur l'identité commente surtout la vision de la situation contemporaine en Algérie proposée par *Meursault, contre-enquête*. Nous comparons cette vision avec les textes de Fanon datant plus d'un demi-siècle afin de combler le vide entre l'époque de Camus et celle de Daoud. À l'aide des textes de Fanon, nous complétons l'image de l'Algérie proposée par deux romans analysés, grâce à ce que nous obtenons les témoignages venus de trois périodes différentes : le colonialisme, la guerre d'Algérie et le postcolonialisme.

Avant la conclusion de notre travail, nous commentons la question de la langue qui semble cruciale non seulement pour Daoud, mais aussi pour Camus. Notre attention est portée

⁵ Parlant du postcolonialisme, nous nous référons à la définition de ses littératures proposée par Bill Ashcroft : « *they emerged in their present form out of the experience of colonization and asserted themselves by foregrounding the tension with the imperial power, and by emphasizing their differences from the assumptions of the imperial centre* ». ASHCROFT, *The empire writes back*, p. 2.

⁶ La transvalorisation est très étroitement liée avec le postcolonialisme : « *Post-colonial literatures, spanning considerably diverse cultural traditions, have revealed with unequivocal clarity that value, like meaning, is not an intrinsic quality but a relation between the object and certain criteria brought to bear upon it. (...) [And] it is the centre which imposes its criteria as universal.* » ASHCROFT, *The empire writes back*, p. 185–186.

sur l'antagonisme entre l'arabe et le français et sur le pouvoir du langage en général. Même s'il s'agit du dernier chapitre dans lequel nous nous penchons sur les textes romanesques, nous espérons que notre travail aidera les autres recherches consacrées à Camus, et surtout à Daoud, dont l'écriture promet encore beaucoup de plaisir esthétique.

Ce travail se focalise sur le dialogue entre *L'Étranger* et *Meursault, contre-enquête*, il ne veut pas (et ne peut pas) donc offrir toutes les interprétations possibles de chaque des romans – il veut souligner les éléments communs qui illustrent les possibilités qui s'ouvrent avec les réécritures littéraires, un phénomène qui maintient la littérature vivante⁷.

⁷ Le postcolonialisme décrit la relecture et la réécriture comme deux phénomènes importants qui se trouvent au cœur de ses études :

« *And indeed, one of the most interesting developments in post-colonial studies was a re-reading of the canonical cultural works, not to demote or somehow dish dirt on them, but to re-investigate some of their assumptions, going beyond the stifling hold on them of some version of the master-slave binary dialectic.* » SAID, *Orientalism*, p. 352.

« *Thus the rereading and the rewriting of this European historical and fictional record is a vital and inescapable task at the heart of the post-colonial enterprise.* » ASHCROFT, *The empire writes back*, p. 221.

« *[La critique littéraire postcoloniale] appelle aussi la proposition de pratiques de lectures et de créations alternatives.* » MOURA, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, p. 149.

La présentation des romans et la méthodologie

L'Étranger d'Albert Camus est publié en mai 1942 – quelques mois avant du *Mythe de Sisyphe* et deux ans avant *Caligula*, deux œuvres avec lesquelles il forme le cycle de l'absurde qui était d'abord envisagé à paraître en même temps comme un ensemble cohérent. Dans ce premier grand cycle, Camus utilise trois formes littéraires pour illustrer sa pensée : romanesque, dramatique et idéologique⁸. *L'Étranger* est son expression romanesque consacré à la relation absurde entre l'individu et le monde dont le caractère se voit soutenu encore par deux autres textes. En plus, le cycle de l'absurde précède le cycle de la révolte (qui précède l'autre cycle) et il est donc nécessaire d'aborder *L'Étranger* seulement comme une partie de l'œuvre camusienne (tragiquement coupée par la mort inattendue de l'auteur). Quand nous analysons ce roman, nous sommes bien conscient de cette limitation et nous ne prétendons pas comprendre la philosophie de Camus dans sa totalité. Nous voulons saisir les idées principales de son premier roman pour illustrer les similarités et les différences avec le premier roman de Daoud.

De ce point de vue, notre travail devrait être intitulé plutôt « *Meursault et Haroun* » afin de souligner la limitation quantitative et le caractère littéraire du dialogue dont nous parlons, mais ni ce titre ne serait précis, parce que notre analyse ne peut se limiter aux narrateurs. Non seulement qu'il y a d'autres personnages importants pour l'interprétation des romans, mais même les personnages principaux ne sont pas nettement délimités, parce que Meursault est né à partir de Mersault de *La Mort heureuse* et Haroun reprend le nom du personnage biblique, Aaron. Nous voulons éclairer les principes du dialogue entre *L'Étranger* et *Meursault, contre-enquête* sans négliger le moindre élément qui puisse servir à nous aider, les influences biographiques y comprises. Ainsi s'explique notre titre qui veut souligner l'importance de l'expérience personnelle et l'entrelacement de l'œuvre de chacun des écrivains.

Notre premier chapitre se base sur les éléments biographiques et sur la réception de l'œuvre de Camus. Il souligne l'importance des premiers textes sur la genèse de *L'Étranger* et montre comment ce roman célèbre occupe la société algérienne. Sa deuxième partie se distingue par le point de vue postcolonial qui, selon nous, propose une autre lecture de *L'Étranger*. Le deuxième chapitre exploite minutieusement l'approche comparative qui met en parallèle les personnages dont les noms correspondent aux principes hypertextuels. Les chapitres suivants approfondissent l'analyse et met en valeur deux concepts primordiaux pour notre travail : l'intertextualité (surtout l'hypertextualité et le terme de transvalorisation) et

⁸ LÉVI-VALENSI, *Introduction in Œuvres complètes 1*, p. XXXVIII.

le postcolonialisme. Dans tout le travail, notre démarche comparative applique la méthode de close reading et l'approche contextuelle. Comme nous nous focalisons sur les valeurs des romans, la fréquence des mots et leur charge sémantique sont favorisées aux dépens de la syntaxe.

Parce que Daoud reprend l'histoire de Camus, son roman fait appartenance aux récits qui se caractérisent par une forte intertextualité. Son roman change le narrateur et propose un autre point de vue – celui d'un Arabe. Seulement à l'aide de ces deux simples constatations, nous pourrions déjà expliquer le choix de deux autorités dont les théories correspondent à notre problématique : Gérard Genette et Frantz Fanon. Néanmoins, pour encore mieux justifier ce choix, nous proposons, avant de procéder à la présentation détaillée de la méthodologie, les courtes descriptions des romans *L'Étranger* et *Meursault, contre-enquête*.

Même si le roman de Camus est archiconnu, il est important de rappeler son intrigue très simple. Meursault apprend la mort de sa mère et participe à son enterrement où il souffre de la chaleur et de la fatigue. Après sa rentrée, il sort avec une jeune femme, Marie, pour profiter des jours libres. Dans quelques jours, ils rendent visite à un des amis qui a des troubles avec un groupe d'Arabes. À la plage, Meursault rencontre un des Arabes et le tue avec un revolver. Il commet le crime, parce qu'il a l'impression d'être menacé par le couteau et parce qu'il est en sueur. Ensuite, la deuxième partie du roman commence – Meursault est condamné à mort, mais il paraît qu'il est puni surtout pour le manque d'affection pendant l'enterrement. Dans la prison, il réfléchit sur sa vie et éprouve de l'indolence jusqu'à la rencontre avec un aumônier. Face à lui, il se met en colère et parle d'une « *tendre indifférence du monde*⁹ ».

Le roman est « *un récit jalonné de cadavres : trois morts l'organisent dans des temps et des espaces signifiants*¹⁰ ». La première est naturelle, la deuxième violente et la troisième demandée par la justice – cette dernière semble être la seule qui provoque un bouleversement chez le personnage principal. Pourtant, ce bouleversement se transforme en indifférence qui met fin au récit.

Meursault, contre-enquête reproduit la même histoire, mais Haroun, le frère de l'Arabe tué par Meursault, corrige certains passages et met accent sur la gratuité du meurtre. Il accuse Meursault de son crime, mais finalement, il tue lui aussi. Il avoue sa culpabilité à un interlocuteur inconnu dans un bar à Oran. Il n'y a que deux morts, parce que Haroun n'est pas jugé et parce que sa mère reste vivante. Il est important que, à la différence de Meursault, son récit présente deux meurtres – comme Meursault tue son frère Moussa, Haroun se venge et tue un Français Joseph, le personnage ajouté par Daoud.

⁹ CAMUS, *L'Étranger*, p. 186.

¹⁰ CHAULET-ACHOUR, *Albert Camus, Alger*, p. 25.

La violence de l'époque coloniale revient après l'Indépendance de l'Algérie comme un boomerang et rien ne semble supprimer la tension entre les anciens colons et anciens colonisés. Selon Haroun, le respect mutuel semble d'autant plus impossible, qu'il existe une sorte d'oppression des jeunes Algériens qui sont forcés à ressasser l'histoire des générations précédentes qui souffraient pour leur liberté. À l'instar de Jean-Baptiste Clamence¹¹, Haroun accuse tout le monde, y compris soi-même.

Le roman de Daoud reprend donc le sujet de *L'Étranger* et la forme de *La Chute*. Cette forme du dialogue entre un bavard et un inconnu détermine le lieu, le bar où on peut boire de l'alcool, ce qui n'est pas toujours le cas en Algérie. Comme nous avons déjà dit, le narrateur s'appelle Haroun et son frère Moussa, ce qui fait écho à l'histoire biblique. Plusieurs œuvres se rejoignent pour décrire la complexité des relations interpersonnelles et leur coprésence oblige à rappeler leurs récits. La problématique de la coprésence de plusieurs textes littéraires dans une seule œuvre est décrite dans *Palimpsestes* de Gérard Genette. Genette y explique entre autres le principe de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, le roman admiré par Daoud, quand il dit qu'il ressortit « à la transformation thématique (retournement idéologique), à la transvocalisation (passage de la première personne à la troisième personne) et à la translation spatiale (passage de l'Atlantique au Pacifique)¹² ».

Chez Daoud, la situation est très semblable. En comparaison avec *L'Étranger*, son roman donne la parole à l'Arabe, la première personne est d'une grande partie remplacée par la deuxième et l'intrigue se déplace d'Alger à Oran. Tandis que le passage à la deuxième personne et le changement du lieu ne sont pas difficiles à retrouver dans le texte, le retournement idéologique ne vient pas nécessairement avec le changement du narrateur. Notre travail veut découvrir s'il y a en a un tel retournement et éventuellement lequel.

Pour y arriver, nous analysons d'abord les influences sur la création des romans avec l'accent posé sur le pays algérien. Ensuite, nous analysons les personnages des romans dont les rôles peuvent varier. Dans le cas de Meursault, nous parlons de la transformation homodiégétique¹³, parce que Daoud conserve son nom. Néanmoins, son personnage n'est pas exactement le même et nous essayons de décrire sa transvalorisation, c'est-à-dire son rôle « dans le système de valeurs de l'hypertexte, que ne lui en accordait l'hypotexte¹⁴ ». Nous nous

¹¹ Le personnage de *La Chute* d'Albert Camus.

¹² GENETTE, *Palimpsestes*, p. 292.

¹³ Parce que le texte concerne « les mêmes personnages que le récit principal ». GENETTE, *Palimpsestes*, p. 202. Cf. aussi p. 423 et le passage consacré à Vendredi qui parle du « maintien du nom des personnages, signe de leur identité ».

¹⁴ GENETTE, *Palimpsestes*, p. 483.

intéressons aussi aux autres personnages importants dont les noms sont modifiés, mais pourtant nettement liés avec *L'Étranger*. Si les personnages représentent d'autres valeurs, il se peut que le roman manifeste des idées complètement différentes – d'où émerge la question quel est le changement du sens, quelle est la transvalorisation entre *L'Étranger* et *Meursault, contre-enquête*.

À première vue, les deux romans partagent le même sujet central : la question de la culpabilité. Nous pourrions penser que Daoud donne la parole à la victime pour dénoncer le colonialisme et qu'il s'agit d'un reproche adressé à Camus. Mais pourquoi donc Daoud parle d'un « hommage » et pourquoi il ajoute le personnage de Joseph ? Pour trouver à quel point l'œuvre de Daoud correspond aux principes du postcolonialisme, nous proposons de comparer deux romans avec deux œuvres fondatrices de ce courant de pensée – *Peau noire, masques blancs* et *Les damnés de la terre* de Frantz Fanon.

La première se caractérise par l'utilisation de la première personne, ce qui la rapproche aux premiers romans de Camus et Daoud. La seconde parle de la situation en Algérie et partage donc le même espace avec les personnages romanesques à qui nous nous intéressons. Même si Fanon est d'origine antillaise et s'occupe d'abord de la relation entre les Noirs et les Blancs, il y a dans ses publications plusieurs passages qui considèrent notre travail. En plus, un personnage de Daoud dit dans *Le Préface du nègre* assez clairement que « tous les hommes sont nègres dès qu'ils ne sont pas Blancs¹⁵ ». Quoiqu'il s'agisse d'une phrase tirée de l'univers fictionnel, il n'empêche que le comportement du Blanc envers « l'Autre » pose des problèmes en général, peu importe quelle est la peau de celui dernier, et Kamel Daoud s'en rend compte.

Une de nos prémisses c'est que *L'Étranger* contient des passages qui témoignent sur l'injustice coloniale qui distingue nettement les habitants d'origine métropolitaine et les habitants autochtones, aussi bien que *Meursault, contre-enquête* contient des passages qui décrivent cette injustice dont les conséquences sont palpables jusqu'à nos jours. Nous expliquons de quels passages s'agit-il pour justifier nos paragraphes qui commentent les textes de Camus et Daoud du point de vue extralittéraire. Nous commençons par le chapitre consacré à l'Algérie, le pays dont l'histoire est ineffaçablement marquée par le colonialisme.

¹⁵ DAOUD, *Arabe et le vaste pays de Ô* in *Le Préface du nègre*, p. 83.

L'Algérie

Quand nous parlons de Camus et de Daoud, nous sommes presque obligé d'incorporer un chapitre sur l'Algérie. Non seulement que les auteurs sont nés dans ce pays méditerranéen, mais son climat marque considérablement leur œuvre qui, comme chaque œuvre littéraire, reflète le contexte socio-historique. Personne ne doute de cette influence dans le cas de Daoud, un citoyen algérien, mais il y a une tendance de marginaliser le rôle de l'Algérie chez l'autre. Toutefois, le paysage méditerranéen est un élément crucial pour la lecture des premiers textes de Camus, aussi bien que pour certains textes postérieurs. Nous pouvons constater avec Olivier Todd que Camus était « *toute sa vie divisé entre l'Algérie et la France*¹⁶ » grâce à quoi ses pensées ne se limitent jamais à un seul point de vue et son œuvre dépasse les frontières nationales.

L'Algérie aux yeux de Camus

Pour Camus, l'Algérie est toute son enfance et toute sa jeunesse, parce que né en 1913, il ne la quitte qu'en 1942. Son père est mort en 1914 et il vit donc à Alger seulement avec sa mère d'origine espagnole qui n'arrive pas à s'occuper de lui toute seule. C'est pourquoi il habite chez son oncle et sa grand-mère Sintès dans le quartier de Belcourt qui se caractérise par « *les manières espagnoles*¹⁷ » et la pauvreté relative. Pour échapper à la vie au quotidien rythmée par grand-mère stricte qui remplace leur mère, lui et son frère aîné ne profitent que des activités simples comme par exemple du football. Voici comment lui-même décrit sa période entre 1923 et 1930 :

« *Douze heures de lycée, le sport (football et natation) le jeudi et le dimanche. La pauvreté à la maison. L'attirance purement instinctive vers ce qui était beau*¹⁸. »

En 1930, par excès de sport et excès d'exposition au soleil, Camus tombe malade de la tuberculose. Cette maladie lui semble une rencontre avec la mort et détermine toute son œuvre littéraire qui commence à se former à partir de 1935, l'année où il adhère au Parti communiste (pas pour longtemps) et fonde avec ses amis le Théâtre du travail. La conscience de la mortalité humaine le rend amoureux de la vie, pareillement que l'indifférence apparente de sa mère lui rend sensible à la façon de communiquer dans la société.

¹⁶ TODD, *Pourquoi Camus ?* in *Europe : Albert Camus*, p. 182.

¹⁷ PLANCHE, *Une jeunesse algéroise : Albert Camus 1914-1940* in *Europe : Albert Camus*, p. 18.

¹⁸ VIGGIANI, *Notes pour le futur biographe d'Albert Camus* in *Albert Camus I : autour de L'Étranger*, p. 210.

Sous l'influence de son expérience familiale, Camus met souvent l'accent sur « *l'admirable silence d'une mère et l'effort d'un homme pour retrouver une justice ou un amour qui équilibre ce silence*¹⁹ ». D'un côté, le silence s'oppose à la fausse éloquence, de l'autre côté, il empêche de poursuivre une communication entre les êtres aimés. Cette notion ambiguë réapparaît sous les formes différentes, souvent en liaison avec la maternité :

« *Mais il a mal à pleurer devant ce silence animal. Il a pitié de sa mère, est-ce l'aimer ? Elle ne l'a jamais caressé puisqu'elle ne saurait pas. Il reste alors de longues minutes à la regarder. À se sentir étranger, il prend conscience de sa peine*²⁰. »

Tandis que le personnage de la mère revient régulièrement, celui du père n'attire pas autant d'attention. Toutefois, l'histoire sur le père de Camus qui a assisté à une exécution traverse l'œuvre sous différentes variations et devient un des sujets les plus importants²¹. Enfin, une mention sur la mort du père à la Marne dans *L'Envers et L'Endroit*²² nous montre à quel point les expériences personnelles influencent les premiers textes de Camus. D'ailleurs, *L'Étranger* n'est pas une exception, car il est évident que l'écrivain donne à certains personnages les noms de ses proches : Raymond s'appelle Sintès comme son oncle et Marie reprend le nom de jeune fille de sa grand-mère maternelle, Cardona²³. Il faut aussi penser à la note de Camus dans laquelle il avoue d'introduire soi-même dans la composition du roman²⁴, ce qui pourrait justifier la parallèle entre le passage avec Meursault dans la prison et les sentiments de Camus pendant son séjour à Prague²⁵. Néanmoins, l'auteur se tient à distance de son personnage et il est impossible de les confondre.

En dépit de la mère silencieuse et l'absence du père, la jeunesse de Camus se caractérise par le bonheur assuré par la beauté de son pays natal. Quand Brian T. Fitch propose une lecture biographique de *L'Étranger*, il constate que Camus partage avec Meursault « *surtout le plaisir qu'il prend à la vie des sens*²⁶ ». Il est vrai que cette fascination par la nature réapparaît

¹⁹ CAMUS, la préface de *L'Envers et L'Endroit* (paru en 1958) in *Œuvres complètes 1*, p. 38.

²⁰ CAMUS, *Entre oui et non* in *Œuvres complètes 1*, p. 49

²¹ « *La Peste contient une allusion à Meursault, que le contexte peut justifier, mais qui n'a rien indispensable. Et certaines obsessions parcourent toute l'œuvre, telle celle de la condamnation à mort, depuis la brève mention qui conclut « Entre oui et non » jusqu'au fantasme de la décapitation de Clamence, ou au récit de l'expérience du père, spectateur d'une exécution, dans Le Premier Homme...* » LÉVI-VALENSI, *Introduction* in *Œuvres complètes 1*, p. XXXVIII.

²² CAMUS, *Entre oui et non*, in *Œuvres complètes 1*, p. 53. Lors de la bataille, le père de Camus est mortellement blessé.

²³ VIGGIANI, *Notes pour le futur biographe d'Albert Camus* in *Albert Camus 1*, p. 203.

²⁴ « (...) *trois personnages sont entrés dans la composition de L'Étranger : deux hommes (dont moi) et une femme...* » CAMUS, *Carnets 1*, cité in PINGAUD, *L'Étranger d'Albert Camus*, p. 189.

²⁵ Brian T. Fitch élabore développe cette parallèle dans *L'Étranger d'Albert Camus*, p. 28 : « *Or il est à remarquer qu'il s'agit, dans les deux cas, d'un être sur qui la mort jette son ombre : pour Camus à Prague, par sa proximité physique ; pour Meursault, par la probabilité de sa proximité temporelle.* »

²⁶ FITCH, *L'Étranger d'Albert Camus*, p. 19.

régulièrement dans son œuvre, en particulier dans ses premières proses. Lorsque l'auteur écrit la préface pour *L'Envers et L'Endroit*, il décrit « *les biens de ce monde* » comme le séjour sur une plage, sans toit, à côté de l'eau déserte²⁷. Dans la lettre à Jean de Maisonseul du 8 juillet 1937, il décrit son envie de « *mordre à pleine chair*²⁸ » comme le message principal à communiquer à ses lecteurs. Ses souvenirs d'enfance se caractérisent par la force vitale qui ne peut pas être menacée par la pauvreté, parce que « *en Afrique, la mer et le soleil ne coûtent rien*²⁹ ». Son goût pour le paysage algérien se combine avec cette force d'un jeune homme innocent qui n'est influencé par aucune idéologie³⁰.

Si nous avons souligné l'indifférence du personnage de mère qui est plutôt négative, les textes nous offrent encore un autre type d'indifférence – celle liée à la nature. D'où vient par exemple ce contraste présent dans *L'Envers et l'Endroit* :

« *Au loin, est-ce le bruit de la mer ? le monde soupire vers moi dans un rythme long et m'apporte l'indifférence et la tranquillité de ce qui ne meurt pas. (...) Une sorte de chant secret naît de cette indifférence*³¹. »

« *...l'indifférence secrète d'un des plus beaux paysages du monde*³². »

« *L'indifférence de cette mère étrange*³³ ! »

« *Ma mère, ce soir, et son étrange indifférence*³⁴. »

« *C'est sans conviction qu'elle a parlé de son père. Aucun souvenir, aucune émotion. Sans doute, un homme comme tant d'autres*³⁵ »

Plusieurs passages sur l'indifférence de la nature réapparaissent aussi dans les *Noces*, l'œuvre qui fait l'éloge de la beauté algérienne. Avec le temps, le sens négatif de cette notion s'affaiblit et l'indifférence devient la source de la sérénité et du bonheur qu'on peut retrouver chez les autochtones, dont « *la race née du soleil et de la mer (...) puise sa grandeur dans sa simplicité*³⁶ ». L'amour des Algériens pour le soleil et la mer symbolise l'harmonie avec la nature³⁷ qui s'oppose à la culture occidentale. Après tout, le personnage camusien le plus connu, Meursault (Mersault dans *La Mort heureuse*), contient dans son nom le soleil et la mer, ressemble aux indigènes, et prouve alors l'influence de cette philosophie primitive de l'auteur.

²⁷ CAMUS, la préface de *L'Envers et L'Endroit* in *Œuvres complètes 1*, p. 33.

²⁸ CAMUS, *Lettre à Jean de Maisonseul* in *Œuvres complètes 1*, p. 97.

²⁹ CAMUS, la préface de *L'Envers et L'Endroit* in *Œuvres complètes 1*, p. 32.

³⁰ CAMUS, *Carnets 2*, p. 154, cité in FITCH, *L'Étranger d'Albert Camus*, p. 24.

³¹ CAMUS, *Entre oui et non* in *Œuvres complètes 1*, p. 48.

³² CAMUS, *La Mort dans l'âme* in *Œuvres complètes 1*, p. 63.

³³ CAMUS, *Entre oui et non* in *Œuvres complètes 1*, p. 50.

³⁴ *Ibid.*, p. 52.

³⁵ *Ibid.*, p. 53.

³⁶ CAMUS, *Noces à Tipasa* in *Œuvres complètes 1*, p. 110.

³⁷ « *L'Unité s'exprime ici en termes de soleil et de mer.* » (CAMUS, *L'Été à Alger* in *Œuvres complètes 1*, p. 124.)

D'ailleurs, nous pouvons déjà reconnaître l'enjeu de *L'Étranger* dans *Entre oui et non*, ce qui montre jusqu'à quel point les premières œuvres ont déterminé le célèbre personnage :

« Il est vrai que je regarde une dernière fois la baie et ses lumières, que ce qui monte alors vers moi n'est pas l'espoir de jours meilleurs, mais une indifférence sereine et primitive à tout et à moi-même. Mais il faut briser cette courbe trop molle et trop facile. Et j'ai besoin de ma lucidité. Oui, tout est simple. Ce sont les hommes qui compliquent les choses. Qu'on ne nous raconte pas d'histoires. Qu'on ne nous dise pas du condamné à mort : « Il va payer sa dette à la société », mais : « On va lui couper le cou. » Ça n'a l'air de rien. Mais ça fait une petite différence. Et puis, il y a des gens qui préfèrent regarder leur destin dans les yeux³⁸. »

Dans ses premiers textes, Camus veut que l'homme retrouve son vrai visage et soit pur³⁹ selon le modèle des Algériens qui ne prétendent rien et célèbrent la vie. Il refuse de porter un masque et apprécie la capacité de vivre le moment présent, sans que l'homme se heurte aux conventions sociales. D'où vient l'affection pour le pays et son peuple qui traduit « l'innocence primordiale de l'être » et « l'amour de vivre⁴⁰ » :

« J'entends bien qu'un tel peuple ne peut être accepté de tous. Ici, l'intelligence n'a pas de place comme en Italie. Cette race est indifférente à l'esprit. Elle a le culte et l'admiration du corps. Elle en tire sa force, son cynisme naïf, et une vanité puérile qui lui vaut d'être sévèrement jugée⁴¹. »

Camus aux yeux de l'Algérie

Malgré son amour pour l'Algérie, Camus ne cesse pas diviser la société algérienne. C'est surtout sa réponse à un jeune Algérien à la conférence de Stockholm qui a suscité une critique virulente. Sa phrase, « *je crois à la justice, mais je défendrai ma mère avant la justice⁴²* », a été arraché de son contexte et interprété comme le rejet du combat anticolonial. Sa position en Algérie est devenue encore pire après qu'il était resté silencieux pendant toute la guerre d'Algérie, quoiqu'il l'eût fait de crainte qu'il n'autorise pas la violence d'une des parties. En plus, après sa mort, certains critiques ont retrouvé ce silence aussi dans son œuvre littéraire⁴³ : en 1980, Mostefa Lacheraf reproche à l'écrivain de parler « *des "Arabes" et à aucun moment des "Algériens"* », en 1982, Rachid Boudjedra signale « *l'absence des Algériens* » et en 1988, Kassa Houari n'hésite pas à désigner l'œuvre camusienne comme

³⁸ CAMUS, *Entre oui et non* in *Œuvres complètes 1*, p. 54.

³⁹ CAMUS, *L'Été à Alger* in *Œuvres complètes 1*, p. 124 et 125.

⁴⁰ LÉVI-VALENSI, *Camus devant la critique* in *Les critiques de notre temps et Camus*, p. 13.

⁴¹ CAMUS, *L'Été à Alger* in *Œuvres complètes 1*, p. 123.

⁴² LÉVI-VALENSI, *Introduction* in *Œuvres complètes 1*, p. XCV. Même la phrase elle-même a été mise en doute par Raphaël Enthoven dans « La noblesse d'un but n'excuse jamais l'infamie des moyens ».

⁴³ Les citations sont reprises de CHAULET-ACHOUR, *Albert Camus, Alger*, p. 184.

« image classique du colonisateur » où « les Algériens sont inexistantes ». Même le célèbre auteur Kateb Yacine trouve que les textes de Camus « rendent un son faux et creux⁴⁴ » quand ils parlent de l'Algérie, et comme exemple cite *L'Étranger*, le livre dans lequel l'Arabe meurt gratuitement.

En outre, le roman *Nedjma* (1956) de Kateb Yacine reflète le thème de *L'Étranger*⁴⁵ et on peut déjà parler d'une certaine polémique littéraire qui commence à se développer. Comme une preuve de cette tendance, Christiane Chaulet-Achour montre le parallélisme remarquable entre *Le Maboul* de Pélégri et *L'Étranger* de Camus⁴⁶. Même si Jean Pélégri s'est expliqué qu'il n'avait pensé à Camus qu'une seule fois, pendant la scène dans laquelle le héros aperçoit pour la première fois la mer⁴⁷, il a rejoint le débat sur l'interprétation de *L'Étranger*. Répondant à Jean Daniel, Pélégri trouve dans deux armes une valeur symbolique qui témoigne du « "racisme" latent⁴⁸ ». Outre la différence entre le couteau et le revolver, Chaulet-Achour démontre que le roman se fonde sur le système onomastique qui sépare les autochtones de la communauté européenne⁴⁹. Elle relève l'importance de la perspective socio-historique, absolument négligée par la critique littéraire, et souligne le francocentrisme projeté dans le roman. Dans cette perspective, Meursault ne désire que « supprimer l'Autre, l'Arabe⁵⁰ » pour manifester sa position dominante. Grâce à l'analyse de Chaulet-Achour, *L'Étranger* est alors déjà examiné d'un autre point de vue qui met le personnage de l'Arabe au premier plan.

Néanmoins, la critique ne se limite pas seulement au meurtre de l'Arabe et à son anonymité. En 1996, Mohamed Iqbal distingue les écrivains arabophones et francophones pour accuser les derniers de la destruction de la culture algérienne⁵¹. Par conséquent, Camus, étant francophone, n'est pas accepté comme un auteur algérien, de même que son œuvre, favorisant la pensée coloniale, n'est pas acceptée comme une partie du patrimoine culturel. C'est aussi pourquoi Kamel Daoud affirme que la langue reste un des aspects les plus problématiques jusqu'à aujourd'hui, car si quelqu'un écrit en français, il est automatiquement considéré comme pro-français, ce qui se comprend comme une trahison en Algérie⁵².

⁴⁴ La citation vient de *El Moudjahid Culturel*, 4 avril 1975, n. 156 et elle est aussi reprise de CHAULET-ACHOUR, *Albert Camus, Alger*, p. 105.

⁴⁵ CHAULET-ACHOUR, *Albert Camus, Alger*, p. 105.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 111.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 115.

⁴⁸ La réponse de J. Pélégri à Jean Daniel sur l'interprétation « raciste » du couteau dans le meurtre de *L'Étranger* in *Bulletin d'information, Société des études camusiennes*, n° 33, mai 1994, p. 20, cité in CHAULET-ACHOUR, *Albert Camus, Alger*, p. 117.

⁴⁹ CHAULET-ACHOUR, *Albert Camus, Alger*, p. 29.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 38.

⁵¹ *Ibid.*, p. 184.

⁵² BADDOU, « Le désir de "vivre intensément" de Kamel Daoud ».

En dépit de ce risque, Daoud continue à écrire en français, parce que pour lui, le français est devenu la langue de l'imaginaire et de la digression⁵³, à l'aide de laquelle il peut pleinement exercer sa liberté. En même temps, nécessairement marqué par l'histoire de son pays, il met accent sur les relations entre le monde dit occidental et le monde dit arabe. Loin de vouloir accuser la France, il ne cesse pas de nous mettre en garde contre les préjugés et de nous inviter au dialogue interculturel sur les mythes qui restent toujours présents dans notre perception du monde. Dans le chapitre suivant, nous nous focalisons sur le mythe qui occupe une place exceptionnelle dans l'ensemble de son œuvre.

La rencontre avec l'Autre chez Daoud

Quand nous lisons l'œuvre de Kamel Daoud, il est surtout impossible de ne pas remarquer sa fascination par le roman *Robinson Crusoé*⁵⁴ qui nous offre « *l'illustration d'un mythe fondamental de l'humanité* », plus exactement « *le mythe de la rencontre avec l'Autre*⁵⁵ ». Selon l'écrivain algérien, cette rencontre suit un des trois scénarios littéraires⁵⁶ :

- 1) On peut tuer l'Autre et l'enterrer – « *ça s'appelle Abel et son frère* ».
- 2) On peut rencontrer l'Autre et essayer de le convertir – « *ça s'appelle Robinson Crusoé* ».
- 3) On peut rencontrer l'Autre et le tuer – « *ça s'appelle L'Étranger de Camus* ».

Tandis que le meurtre biblique a lieu à cause de la jalousie et personne ne doute quel personnage incarne le mal, la deuxième variante semble plus complexe. Robinson sauve la vie de Vendredi, mais il lui oblige de renoncer à sa propre culture, ce qui correspond avec la pensée de l'époque coloniale, la période de racisme. Sachant que *L'Étranger* complète la triade, nous pouvons deviner que Meursault, dans les yeux de Daoud, représente un personnage qui relie le mythe biblique avec le roman de Defoe. Grâce à plusieurs allusions, cette vision se voit illustrée dans son roman qui interprète Meursault comme « *un Robinson qui croit changer de destin en tuant son Vendredi*⁵⁷ ». Le colonisateur français devient « *Caïn [qui] est venu [en Algérie] pour construire des villes et des routes, domestiquer gens, sols et racines*⁵⁸ » et, finalement, pour tuer Moussa, « *un pauvre illettré*⁵⁹ ». Ainsi, Daoud fait écho à la question de Chautet-Achour qui réagit au silence des critiques occidentaux devant ce meurtre :

« *L'indifférence aurait-elle été aussi unanime si ce corps était celui d'un autre*⁶⁰ ? »

⁵³ FRUCHON-TOUSSAINT, « L'écrivain algérien Kamel Daoud ».

⁵⁴ « Les nouvelles s'approprièrent des pages entières de *Robinson Crusoé*. »

DODU, « Meursault, contre-enquête : des livres contre le Livre » in *Littératures africaines et paysage*.

⁵⁵ DAOUD, « Meursault et l'arabe : une robinsonnade malheureuse ».

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, p. 14.

⁵⁸ Ibid., p. 67.

⁵⁹ Ibid., p. 11.

⁶⁰ Ibid., p. 99.

Moussa est la victime de Meursault, d'un des nombreux colons qui abusent leur pouvoir. « *Il y en avait des milliers comme lui, à cette époque, mais c'est son talent qui rendit son crime parfait*⁶¹, » commente Haroun l'éloquence de l'assassin de son frère. Sa colère envers les colons se manifeste nettement quand il parle « *de la prostituée/terre algérienne et du colon qui en abuse par viols et violences répétés*⁶² » et son interlocuteur d'origine française a l'impression d'être jugé pour les événements historiques et ressent une sorte de malaise.

Pourtant, malgré les passages réprochant le colonialisme, Daoud se défend d'être simpliste. Quand il reconstruit « *l'histoire de Caïn et Abel*⁶³ », les rôles des personnages s'échangent et Haroun est obligé de se poser la question s'il n'est pas finalement Caïn lui-même. En plus, Haroun refait le crime et communique au lecteur la confession suivante : « *J'ai tué moi aussi, selon les vœux de cette terre, un jour où je n'avais rien à faire*⁶⁴. » Son interlocuteur est demandé de « *servir de juge*⁶⁵ » et la position des personnages se renversent. « L'Autre » ne désigne plus seulement un autochtone, mais aussi un colon, et par suite chaque représentant de l'autre culture. Cet « Autre » est une mesure importante que Haroun perd après l'avoir tué, une mesure que Meursault perd après lui avoir refusé d'attribuer un nom, une mesure que chacun perd après le déni de son identité. Le texte gagne en valeur générale et propose une suite au « mythe de la rencontre ».

Si « l'Autre », comme une mesure, dépend juste de notre perception subjective et peut être représenté par Moussa aussi bien que par Joseph, la position sociale n'est jamais interchangeable. Haroun et sa mère, « *deux pauvres bougres d'indigènes*⁶⁶ », avec Moussa, « *un pauvre illettré*⁶⁷ », forment un contraste avec l'interlocuteur de Paris, qui est appelé avec ironie « *monsieur l'enquêteur*⁶⁸ », et avec Meursault qui « *savait raconter*⁶⁹ ». Le roman distingue deux mondes différents – celui des gens indigènes, pauvres et incapables de s'exprimer et celui des gens de l'Occident qui sont bien éduqués. Cette distinction s'amplifie encore par l'histoire de Haroun et son premier jour à l'école passé pieds nus, aussi bien que par l'histoire de l'homme illettré qui n'a pas pu lire le télégramme annonçant la mort de sa femme⁷⁰. Chez Daoud, le manque d'éducation et la pauvreté distinguent les autochtones des colons, parmi lesquels se compte aussi Meursault. Mais en réalité, le personnage principal de Camus est-il si différent des indigènes ?

⁶¹ DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, p. 74.

⁶² Ibid., p. 72.

⁶³ Ibid., p. 99. Cf. aussi p. 57 : « *Peut-être est-ce moi, Caïn, qui a tué mon frère !* »

⁶⁴ Ibid., p. 64.

⁶⁵ Ibid., p. 100.

⁶⁶ Ibid., p. 138.

⁶⁷ Ibid., p. 11.

⁶⁸ Ibid., p. 27.

⁶⁹ Ibid., p. 11.

⁷⁰ Son fils apprend la langue pour que l'histoire ne se répète et fait pendant au personnage de Haroun (p. 17).

Les personnages romanesques

Meursault, « un bon sauvage » ?

Comme dans le roman de Camus, Meursault devient de nouveau étranger, mais cette fois-ci dans le sens de « *el-roumi*¹ », d'un colon européen mis en opposition à la population algérienne. Meursault devient donc adversaire de ce peuple indigène qui se caractérise par sa simplicité et taciturnité. Voici donc un grand paradoxe, parce que dans *L'Étranger* le héros est condamné pour partager exactement les mêmes qualités – accusé de la simplicité avec laquelle il accepte la mort de l'autre, il reste en silence devant la cour.

Hors de ces deux éléments, nous pouvons retrouver d'autres ressemblances entre Meursault et les autochtones. Quand il parle de Paris, il n'y trouve que de la laideur² et prend distance avec la France métropolitaine. Sa rencontre avec la bureaucratie se caractérise par l'incompréhension et rappelle les personnages peu instruits de Daoud³ :

*« il ne me comprenait pas et il m'en voulait un peu »,
« je n'ai pas bien compris ce qu'il entendait par là »,
« je l'avais très mal suivi »,
« j'ai eu l'impression qu'il ne me comprenait pas ».*

D'ailleurs, Fitch considère « silence » et « comprendre » comme les mots-clés de *L'Étranger*⁴ – et nous tenons à spécifier que, dans le second cas, il s'agit plutôt de « ne pas comprendre ». Meursault aime la vie et sa richesse, mais même si nous pouvons parler d'une « *solidarité avec le monde qu'il ne comprend pas*⁵ », son attitude vers la société reste très sceptique. C'est pourquoi Sartre le définit comme « *un de ces terribles innocents qui font le scandale d'une société parce qu'ils n'acceptent pas les règles de son jeu*⁶ ». Cette société, celle de l'Occident, subit une forte critique à travers un candide moderne qui, d'une façon naïve, commente ses vices :

« Littérairement, le procédé a fait ses preuves : c'est celui de l'Ingénu ou de Micromégas ; c'est celui de Gulliver. Car le XVIIIe siècle a eu aussi ses étrangers – en général de „bons sauvages“ qui, transportés dans une civilisation inconnue, percevait les faits avant d'en saisir le sens⁷. »

¹ DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, p. 44.

² CAMUS, *L'Étranger*, p. 7.

³ Les citations suivantes viennent des pages 103, 104, 107 et 109.

⁴ FITCH, *L'Étranger d'Albert Camus*, p. 125.

⁵ BARTHES, *L'Étranger, le roman solaire in Les critiques de notre temps et Camus*, p. 61.

⁶ SARTRE, *Explication de L'Étranger in Les critiques de notre temps et Camus*, p. 43.

⁷ Ibid., p. 52–53.

Dans la deuxième partie, après que Meursault détruit « *le silence exceptionnel d'une plage*⁸ » avec cinq coups de feu, l'opposition entre lui et la société semble plus claire. Il est jugé pour le meurtre, mais finalement condamné à cause de son caractère étranger aux règles sociales. Condamné à mort, il manque la mer, la plage, le ciel et Marie – toutes les joies offertes par la nature⁹. Meursault ne sait pas qu'est-ce qui est un péché¹⁰, mais doit payer une dette due à la société¹¹ qui n'accepte pas que ses besoins physiques dominent ses sentiments¹².

Ignorant plusieurs passages qui laissent surgir les émotions de Meursault, la critique littéraire trouve parfois que Meursault est un personnage sans émotions, ce qui correspond aux idées des juges qui le méprise sans qu'il puisse « *[se] montrer affectueux*¹³ ». Le personnage principal ressent de l'embarras devant les jurés qui ne désire que « *apercevoir les ridicules*¹⁴ » et se sent « *détesté par tous ces gens-là*¹⁵ ». Dans les yeux des jurés, il n'incarne pas un « bon sauvage », mais un sauvage tout simplement.

Ici, il est plus qu'intéressant de citer l'avis des colons sur les Algériens décrit dans *Les damnés de la terre* de Frantz Fanon :

« La sauvagerie de l'Algérien se manifeste surtout par la multiplicité des blessures, l'inutilité de certaines d'entre elles portées après la mort. Les autopsies établissent incontestablement cette chose : le meurtrier donne l'impression, par l'égalité des blessures portées, qu'il a voulu tuer un nombre incalculable de fois. (...) L'Algérien tue pour rien. Très souvent magistrats et policiers demeurent interdits devant les motifs du meurtre : un geste, une allusion, un propos ambigu, une altercation autour d'un olivier possédé en commun, une bête qui s'aventure dans un huitième d'hectare...¹⁶ »

Combien de fois Meursault a-t-il tiré ? Quel est le motif de son crime ? Meursault incarne évidemment ce prototype de criminel autochtone pendant l'époque coloniale. En plus, il ne peut échapper à son identification avec un sauvage, parce que « *il ne joue pas le jeu de tout le monde, et il irrite d'autant plus qu'il répète : "Je suis comme tout le monde", ce qui est vrai des sentiments, non des mots*¹⁷ ». Il sait que mentir, « *c'est surtout dire plus que ce qui est et,*

⁸ CAMUS, *L'Étranger*, p. 95.

⁹ Ibid., p. 119, 120 et 161.

¹⁰ « *Je lui ai dit que je ne savais pas ce qu'était un péché.* » Ibid., p. 179.

¹¹ « *Les journaux parlaient souvent d'une dette qui était due à la société.* » Ibid., p. 166.

¹² « *...mes besoins physiques dérangent souvent mes sentiments.* » Ibid., p. 102.

¹³ Ibid., p. 155.

¹⁴ Ibid., p. 129.

¹⁵ Ibid., p. 138.

¹⁶ FANON, *Les damnés de la terre*, p. 286.

¹⁷ MAUROIS, *De Proust à Camus*, p. 333.

*en ce qui concerne le cœur humain, dire plus qu'on ne sent*¹⁸ ». Il sait que seulement l'homme qui refuse de mentir peut être libre¹⁹, mais en même temps cet homme risque l'expulsion de la société, voire la mort. Paradoxalement, Meursault paie sa liberté par l'emprisonnement.

Les mères et l'univers mensonger

Après que nous avons décrit la philosophie de Meursault, d'autant plus surprenant paraît le récit de Haroun qui l'accuse des mensonges. D'abord, Haroun dément avoir une sœur prostituée, ensuite, il met en doute la mort de la mère de Meursault²⁰ aussi bien que le lieu du meurtre²¹, et finalement, il conteste tout le récit du personnage camusien :

« *Deux inconnus avec deux histoires sur une plage sans fin. Laquelle est la plus vraie*²² ? »

Toutefois, le mensonge ne se limite pas au personnage de Meursault. Il devient un des sujets principaux représenté par l'œuvre *Les Mille et Une Nuits*, dont le contenu n'offre que « *un seul conte faussement merveilleux raconté le soir*²³ ». Même si Haroun dit qu'il ne se souciait de la vérité quand il était petit²⁴, plusieurs passages de son histoire reprochent à sa mère les paroles pleines « *du mensonge et de l'infamie*²⁵ ». Non seulement que sa mère invente de nouvelles vies imaginaires de son fils mort au lieu de s'occuper de celui vivant, mais elle oblige aussi Haroun à porter les vêtements du défunt pour essayer de prolonger l'existence de ce dernier. Ainsi, Haroun est privé de sa propre liberté et « *des joies saines de [son] âge* », son corps devient une simple « *trace du mort* » et il doit refouler ses désirs seulement pour obéir à sa mère qui vit dans le mensonge. Néanmoins, il lui reste encore un autre sacrifice à faire à cause de sa mère.

Tandis que Meursault est condamné « *pour avoir mal enterré sa mère*²⁶ », Haroun commet le meurtre pour contenter la sienne. En effet, selon Haroun, c'est sa « *mère monstrueuse*²⁷ » qui « *a commis ce crime en vérité*²⁸ ». Le meurtre représente une suite logique du cercle vicieux, des obligations des descendants envers leurs parents. Pour cette raison,

¹⁸ Préface à l'édition universitaire américaine de *L'Étranger* (1958) in *Œuvres complètes 1*, p. 215.

¹⁹ CAMUS, *Carnets 2*, p. 131, cité in FITCH, *L'Étranger d'Albert Camus*, p. 101 :

« *la liberté c'est le droit de ne pas mentir* ».

²⁰ C'est surtout avec les phrases « *ton héros a accompagné le cercueil de sa prétendue mère* » (p. 40) et « *si je pouvais démontrer que ton héros n'a même pas assisté à l'enterrement de sa mère* » (p. 42), mais nous pouvons aussi deviner le ton polémique dans l'affirmation de Haroun sur les relations en Algérie, avec laquelle il s'oppose à l'indifférence douteuse de Meursault après le décès de sa mère : « *chez nous, la mère est la moitié du monde* » (p. 46).

²¹ DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, p. 65.

²² Ibid., p. 153. L'auteur joue sur l'ambiguïté, parce que l'autre inconnu n'est pas seulement Meursault, mais aussi le Dieu.

²³ Ibid., p. 25.

²⁴ Ibid., p. 26 – « *M'ma avait mille et un récits et la vérité m'importait peu à cet âge* ».

²⁵ Ibid., p. 131.

²⁶ Ibid., p. 63.

²⁷ Ibid., p. 144.

²⁸ Ibid., p. 99.

Haroun se sent « *coupable d'être vivant*²⁹ » et responsable de la vie de son frère aîné, qui, après tout, n'étais jamais libre non plus, parce que, obéissant aux liens de parenté, il ne pouvait que suivre le chemin entamé par son père :

« *Tout tournait autour de Moussa, et Moussa tournait autour de notre père que je n'ai jamais connu et qui ne me légua rien d'autre que notre nom de famille*³⁰. »

Haroun et le mythe de Sisyphe

La citation ci-dessus montre le jeu avec les anthroponymes qui pénètre tout le roman. Le nom de famille Ould el-assasse signifie « *le fils du gardien* » ou « *du veilleur* », ce qui prédestine Haroun à son sort. Il se définit comme « *veilleur d'un autre corps*³¹ » et suit le chemin de son père. En même temps, il reprend symboliquement le métier de son frère qui était portefaix :

« *L'absurde, c'est mon frère et moi qui le portons sur le dos...*³² »

Avec cette métaphore, Daoud s'approche du *Mythe de Sisyphe* et élargit le dialogue avec Camus. Mais tandis que chez Camus Sisyphe pousse la pierre qui symbolise la lourdeur du monde en général, dans le roman de Daoud, Haroun pousse ses ancêtres qu'il faut honorer pour ne pas être chassé par sa famille et par la société. Quand Moussa meurt, le personnage principal se sent « *piégé entre la mère et la mort*³³ » et réfléchit comment s'en sortir. Avec le temps, il se rend compte de son droit aux plaisirs du monde et la question de sa liberté devient tourmentante :

« *...j'ai pris conscience que j'avais droit au feu de ma présence au monde – oui, que j'y avais droit ! – malgré l'absurdité de ma condition qui consistait à pousser un cadavre vers le sommet du mont avant qu'il ne dégringole à nouveau, et cela sans fin...*³⁴ »

Le personnage principal peut soit quitter sa mère, soit continuer à jouer le rôle de son père et de son frère mort. Mais comme abandonner, ou même juste décevoir sa propre mère semble impossible, Haroun choisit la seconde variante. Pourtant, il ne cesse d'espérer le changement et décide d'agir : il croit rompre la malédiction avec le meurtre de Joseph qui pourrait assouvir le désir de vengeance que sa mère éprouve. Après le meurtre, il se sent

²⁹ DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, p. 44.

³⁰ Ibid., p. 19.

³¹ Ibid., p. 45.

³² Ibid., p. 16.

³³ Ibid., p. 52.

³⁴ Ibid., p. 57.

vraiment « *soulagé* » et ne plus « *destiné au meurtre*³⁵ », mais son âme, chargée de crime, ne trouve pas la sérénité, parce qu’il n’y a personne pour le juger et l’aider donc à tout remettre en équilibre³⁶.

Cette absence de juge s’explique par le fait qu’il vit « *dans un pays où la justice n’est pas encore fondée*³⁷ ». La transformation du mythe de Sisyphe attribue donc à la notion d’absurde une signification plus spécifique qui cible la société algérienne, dans laquelle, selon Daoud, tout le monde vient au monde endetté sans possibilité d’oublier les mérites de la génération qui a lutté pour l’indépendance du pays³⁸. Ainsi, Haroun désigne son père comme « *un vieux gardien de nuit*³⁹ » pour signaler le sombre passé qui empêche aux jeunes de s’amuser et profiter de la possession d’une terre. Et parce que « *la vieillesse (...) donne les traits de tous [les] ancêtres réunis* », la mère de Haroun se transforme en « *assemblée d’ancêtres*⁴⁰ » qui jugent sévèrement toutes les activités faites par leurs descendants. Les parents deviennent un fardeau et le texte relie *L’Étranger* avec *Le Mythe de Sisyphe* pour accuser l’inertie du pays algérien :

« *Vois-tu, j’ai, moi aussi, une mère et un meurtre sur le dos. C’est le destin. J’ai tué moi aussi, selon les vœux de cette terre, un jour où je n’avais rien à faire*⁴¹. »

Les religieux et l’inertie

Après avoir porté sur le dos le corps de son frère mort, Haroun doit porter celui du Français qu’il a tué. De la même façon que son pays reste pétrifié, le bras de Haroun reste, d’une façon métaphorique, inerte après le meurtre. L’histoire d’un Indien, dont le bras a pétrifié, souligne cette parallèle qui vise à dénoncer la passivité des Algériens qui ne cessent de ressasser l’histoire de l’Indépendance. Le narrateur dit que les Algériens continuent à « *tourner en rond*⁴² » en réclamant leurs mérites avant l’Indépendance :

« *Chacun essaie de prouver qu’il a été le premier – lui, son père ou son aïeul – à avoir habité ici et que les autres sont tous des étrangers, des paysans sans terres que l’Indépendance a anoblis en vrac*⁴³. »

³⁵ DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, p. 87.

³⁶ D’après ses propres mots, cet équilibre est la raison principale de son récit : « *J’entends par là, non la justice des tribunaux, mais celle des équilibres.* » (DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, p. 16.)

³⁷ FRUCHON-TOUSSAINT, « L’écrivain algérien Kamel Daoud ».

³⁸ BADDOU, Ali, « Le désir de “vivre intensément” de Kamel Daoud ».

³⁹ DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, p. 81.

⁴⁰ Ibid., p. 37.

⁴¹ Ibid., p. 64.

⁴² Ibid., p. 41.

⁴³ Ibid., p. 21.

Il y a donc une nette distinction de deux périodes – celle avant l'Indépendance où tout le monde attendait le départ des Français et celle après l'Indépendance où personne ne sait ce qu'il devrait attendre. L'Indépendance devient mesure de tout et le passé envahit le présent. L'oisiveté est la mère de tous les vices et Haroun s'en rend compte quand il fait une autre allusion à Meursault :

« Ils sont des milliers, crois-moi. À traîner la patte depuis l'Indépendance. À déambuler sur des plages, à enterrer des mères mortes et à regarder dehors pendant des heures depuis leur balcon⁴⁴. »

Haroun va jusqu'à expliquer le meurtre de Moussa par le désœuvrement, quand il parle d'un « *dérapiage à cause de deux grands vices : les femmes et l'oisiveté⁴⁵* ». Nous avons déjà cité le passage qui décrit le jour où Haroun tue le Français comme le jour où il n'avait rien à faire, ce qui rapproche les personnages principaux de deux romanciers. À l'instar de Meursault qui s'ennuie le dimanche, Haroun s'ennuie le vendredi, le jour sacré des musulmans :

« D'ailleurs, c'est le vendredi que je n'aime pas. C'est un jour que je passe souvent sur le balcon de mon appartement à regarder la rue, les gens, et la mosquée. Elle est si imposante que j'ai l'impression qu'elle empêche de voir Dieu⁴⁶. »

La dernière phrase met en question le comportement des gens bigotes qui sont aveuglés par leur religion. Il est connu que Kamel Daoud se distance de la religion et nous pouvons trouver une analogie entre son attitude et celle de son personnage. La religion est pour eux « *un transport collectif⁴⁷* » qu'ils ne prennent pas, mais qu'ils ne cessent d'observer pour ne pas être écrasés (presque littéralement, parce qu'un imam salafiste a lancé une fatwa contre l'écrivain). Haroun se moque de la religion qui mène à « *l'oisiveté de tout un cosmos devenu des couilles à laver et des versets à réciter⁴⁸* » et s'attaque aux dévots. Avec sa critique, Daoud semble même renforcer le stéréotype des Arabes fainéants, contre lequel met en garde Edward Said :

« « Arabs » are presented in the imagery of static, almost ideal types, and neither as creatures with a potential in the process of being realized nor as history being made⁴⁹. »

⁴⁴ DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, p. 35.

⁴⁵ Ibid., p. 29.

⁴⁶ Ibid., p. 75.

⁴⁷ Ibid., p. 76.

⁴⁸ Ibid., p. 79.

⁴⁹ SAID, *Orientalism*, p. 321.

Dans *Meursault, contre-enquête*, le personnage principal refuse les prières de l'imam, de la même façon que Meursault refuse l'intervention de l'aumônier. Le débat avec le religieux est le passage le plus long repris mot pour mot de Camus et témoigne de la dimension spirituelle de l'œuvre. Dans son discours à Yale, l'écrivain Daoud souligne que Meursault ne se révolte que « *quand il est confronté à la question du Dieu*⁵⁰ » et indique que le message principal du roman de Camus concerne la religion.

Chez Daoud, l'islam et le christianisme deviennent les grands thèmes de son roman, ce qui peut donc expliquer le choix de *L'Étranger* comme hypotexte et de *La Chute* comme modèle formel (les œuvres que Daoud considère être « *deux romans religieux*⁵¹ » écrits par Camus). Dans le sous-chapitre suivant, nous présentons d'autres aspects religieux du roman *Meursault, contre-enquête* qui le rapproche de la satire sociale. Avant cette présentation, nous ajoutons encore un tableau avec les nombres d'occurrences des mots liés avec la religion pour prouver l'importance du Dieu chez Daoud :

<i>L'Étranger / La Chute</i>		<i>Meursault, contre-enquête</i>	
Dieu (dieu)	12 / 17 (5)	Dieu (dieu)	54 (6)
Religion	1 / 6	Religion	4
Chrétien	1 / 7	Islam	1
Christ (Antéchrist)	1 (1) / 2 (1)	Musulman	2
Dimanche	12 / 2	Vendredi	17

Moussa et les livres sacrés

Nous avons déjà mentionné une des possibles interprétations du nom Meursault, mais le personnage de Haroun en propose d'autres⁵² : « meurt seul », « meurt sot » et « ne meurt jamais ». La critique s'intéresse à ce sujet depuis longtemps et personne ne sait dire quelle est la variante la plus « vraie », il est néanmoins important de ne pas oublier que ce nom n'était pas choisi par hasard. Camus laisse parler ses personnages à travers leurs dénominations, ce qui est aussi le cas de Jean-Baptiste Clamence. Il s'agit d'une fausse identité qui évoque « *vox clamantis in deserto* », une expression des Évangiles qui « *permet de fréquentes références à la Bible*⁵³. » Clamence parle par exemple de l'Antéchrist à qui il pourrait être comparé par le lecteur, de la même façon que Meursault l'est par ses juges.

⁵⁰ DAOUD, « Meursault et l'arabe : une robinsonnade malheureuse ».

⁵¹ Ibid.

⁵² DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, p. 16.

⁵³ LÉVI-VALENSI, *Introduction in Œuvres complètes I*, p. LX.

Camus profite de ses connaissances sur le christianisme⁵⁴ et reprend son symbolisme, comme il le fait souvent avec la mythologie grecque. Il n'est pas sans intérêt de rappeler que Kamel Daoud a découvert sa passion pour la littérature justement par la mythologie grecque et qu'il y trouve aussi son inspiration. Ainsi, nous retrouvons dans son recueil *La préface du nègre* les personnages de Minotaure et Icare, comme nous retrouvons Sisyphe, Prométhée et Némésis chez Camus⁵⁵. Néanmoins, Daoud a passé son enfance dans un milieu fort religieux, par conséquent il est bien familiarisé avec le livre sacré des musulmans et le *Coran* devient une source plus significative. Soit pour entrer en dialogue avec la *Bible* afin de faire un pont entre deux civilisations semblables et différentes en même temps, soit pour critiquer les islamistes.

Dans son premier roman, deux frères reprennent les noms bibliques pour souligner la portée générale du texte :

« Daoud manifeste un souci particulier de l'onomastique : l'Arabe s'appelle Moussa (Moïse) et le narrateur Haroun (Aaron). Dans la Bible, c'est celui qui prend la parole à la place d'un Moïse bègue. Or Haroun veut "parler à la place d'un mort", "continuer un peu ses phrases"⁵⁶. »

Moussa/Moïse est un personnage reconnu par les deux religions et relie l'histoire des civilisations dites occidentale et arabe. Plusieurs passages soulignent le choix symbolique de ce prénom du prophète qui était « persona non grata » directement après sa naissance. La mort de Moussa est poétiquement décrite comme un acte de « traverser [la mer] à pied, seul, sans peuple, sans bâton miraculeux⁵⁷ » et Moussa devient aux yeux de son frère cadet un personnage presque divin avec une force extraordinaire qui était capable de « tordre le cou au soldat de n'importe quel pharaon antique⁵⁸ ». Ce personnage aurait pu aussi « ouvrir la mer en deux⁵⁹ », mais la mort gratuite l'a effacé sans même lui donner la parole. Le meurtre de ce « prophète » illustre donc la mauvaise volonté de Meursault (un Occidental) qui n'a jamais accepté une possibilité de prêter l'oreille à « l'Autre » (un Arabe).

Le même choix se manifeste dans le deuxième roman de Daoud, *Zabor ou Les psaumes*, dans lequel le narrateur ressemble à Ismaël, quand il est expulsé au Sahara (rebaptisé Sarah) par son père Hadj Brahim (Abraham/Ibrahim) et ensuite élevé par sa tante Hadjer (Agar).

⁵⁴ « A vingt-trois ans, il choisit, comme sujet d'un mémoire d'études supérieures, l'examen comparé du premier christianisme et du néo-platonisme. » (VIALLANEIX, « "L'incroyance passionnée" d'Albert Camus » in *Albert Camus I : autour de L'Étranger*, p. 188.

⁵⁵ LÉVI-VALENSI, *Introduction in Œuvres complètes I*, p. XLI.

⁵⁶ PISTER, « Meursault, contre-enquête : les miroitements d'un texte » in *Études littéraires africaines*, p. 170.

⁵⁷ DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, p. 14.

⁵⁸ Ibid., p. 19.

⁵⁹ Ibid., p. 20.

Comme Moïse, Ismaël est un personnage destiné à être tué, mais dans son cas au nom du Dieu, pas au nom d'un pharaon. La foi semble donc un phénomène ambivalent. L'entrecroisement des religions relève les valeurs partagées et la solidarité, mais en même temps aussi les différences et l'aveuglement. En plus, l'histoire de Haroun et Moussa met en relief surtout le côté négatif, puisqu'elle montre la discorde entre le christianisme et l'islam, approfondie avec les guerres faites pendant les siècles précédents. Cet écart entre les religions semble devenir fatal, car il mène à la tuerie réciproque : Meursault tue l'Arabe, Haroun tue le Français et l'histoire se répète.

Daoud, à travers de ses personnages, démontre deux causes du conflit – l'ignorance de l'Occident envers les autres et l'ignorance des musulmans envers eux-mêmes. Les Occidentaux pensent que « *un Arabe se doit être l'homme d'une seule religion*⁶⁰ » et gardent leurs préjugés, tandis que les musulmans continuent à mépriser leurs vies terrestres à cause de leur vision douteuse d'un paradis merveilleux. Dans *Meursault, contre-enquête*, Haroun critique par exemple l'interdiction de l'alcool et l'ascèse exagérée que prêchent les imams :

« *Ha, ha ! Tu bois quoi ? Ici, les meilleurs alcools, on les offre après la mort, pas avant*⁶¹. »

Cette ascèse se reflète surtout dans la relation des musulmans envers leur corps. Dans *Meursault, contre-enquête* « le corps » représente un des mots les plus fréquents avec soixante occurrences, ce qui montre l'importance de la corporalité dans ce roman :

<i>L'Étranger</i>		<i>Meursault, contre-enquête</i>	
Corps	16	Corps	60
Main	47	Main	42
Visage	40	Visage	26
Yeux (œil)	35 (1)	Yeux (œil)	43 (7)
Tête	29	Tête	40
Cœur	16	Cœur	24
Bouche	14	Bouche	8
Cheveux	13	Cheveux	8
Front	10	Front	4
Dos	9	Dos	20
Épaule	8	Épaule	7
Ventre	8	Ventre	8
Lèvre	5	Lèvre	8

⁶⁰ DAOUD, *Arabe et le vaste pays de Ô* in *Le Préface du nègre*, p. 103.

⁶¹ DAOUD, *Meursault contre-enquête*, p. 15.

Le tableau montre que chez Daoud le corps se manifeste plutôt comme une totalité, tandis que chez Camus dominant les parties particulières. Nous pouvons l'expliquer par le souci de Meursault de décrire son alentour dont les paroles sont incompréhensibles. En tant que l'observateur naïf, il essaie de noter tous les gestes qui pourraient expliquer le comportement des autres. Mais Camus sait bien que cela est impossible et les descriptions donnent souvent l'image ridicule et font penser à Kafka :

« À la longue, j'ai fini par deviner que quelques-uns d'entre les vieillards suçaient l'intérieur de leurs joues et laissaient échapper ces clappements bizarres⁶². »

« Ses cheveux blancs assez fins laissaient passer de curieuses oreilles ballantes et mal ourlées dont la couleur rouge sang dans ce visage blafard me frappa⁶³. »

« De grosses larmes d'énervement et de peine ruisselaient sur ses joues. Mais, à cause des rides, elles ne s'écoulaient pas. Elles s'étaient, se rejoignaient et formaient un vernis d'eau sur ce visage détruits⁶⁴. »

« L'épagneul a une maladie de peau, le rouge, je crois, qui lui fait perdre presque tous les poils et qui le couvre de plaques et de croûtes brunes. À force de vivre avec lui, seuls tous les deux, dans une petite chambre, le vieux Salamano a fini par lui ressembler⁶⁵. »

Mais si les gens âgés symbolisent le caractère éphémère de la vie et rendent plus apparente l'amour de Meursault pour sa jeunesse vécue en harmonie avec la nature, ils ne s'opposent pas nécessairement à la jeune génération par leur vision du monde. Le roman de Daoud décrit une situation différente, parce que la mère oblige Haroun à sacrifier son corps pour son frère mort et à renoncer à tous ses propres désirs. Nous avons déjà souligné le passage dans lequel Haroun décrit comment son corps devient « *la trace du mort* » sans aucun droit aux plaisirs, et nous avons aussi expliqué la comparaison avec Sisyphé. Quand Haroun porte son frère sur le dos, il accuse la génération précédente d'avoir mis sa génération dans l'impossibilité de vivre en liberté. D'où viennent dix occurrences du mot « dos » dans le sens « porter qch sur le dos », ce qui symbolise la lourde charge du passé algérien.

Le rôle indispensable du corps accentue aussi la disparition de Moussa. Quand sa mère demande une pension, elle ne réussit pas, parce que « *sans le corps, on ne [peut] rien prouver*⁶⁶ ». Le corps devient une preuve de l'existence et son absence ou son déni peut mener

⁶² CAMUS, *L'Étranger*, p. 21.

⁶³ Ibid., p. 26.

⁶⁴ Ibid., p. 30.

⁶⁵ Ibid., p. 45.

⁶⁶ DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, p. 58.

jusqu'à l'effacement de l'identité. Tandis que Meursault est « *tourmenté par le désir d'une femme*⁶⁷ » après son emprisonnement, Haroun est privé des joies depuis le début, parce qu'il est surveillé par sa mère et perd toute la liberté corporelle. Cette liberté représente un des sujets principaux de Daoud qu'il commente dans ses chroniques et articles consacrés à certains pays arabes où le désir est « *malade* » et le corps « *encerclé*⁶⁸ ». Sa critique virulente cible souvent le statut de la femme, qui « *n'a accès à l'espace public que quand elle abdique son corps*⁶⁹ », ce qui se reflète dans le personnage de Meriem, un prototype de la femme libre.

Marie et Meriem, deux amours différentes

Daoud choisit la variante arabe du prénom Marie pour souligner la parallèle avec le roman de Camus. Néanmoins, Meriem se distingue surtout par son intellect, à la différence de Marie qui se distingue par sa beauté séduisante. La composition du roman encore accentue cette opposition :

« *De même, reprochant au Meursault-romancier d'avoir écrit "une histoire prise par la fin", il se propose de faire un récit "qui remonte vers son début". D'où une série de symétries et d'inversions vite repérables : à l'idylle de Meursault avec Marie, dans la première partie de L'Étranger, répond celle d'Haroun avec Meriem, à la fin du roman de Daoud. Les deux épisodes se distinguent par le côté uniquement charnel du premier, alors que le second mêle éveils sensuel et intellectuel*⁷⁰. »

Pourtant, nous avons vu que Daoud met l'accent sur le corps et sa possession et nous ne pouvons pas ignorer le moment où Haroun décrit la scène imaginaire avec Meriem pendant laquelle ils se regardent « *avec une curiosité nouvelle, inaugurée par le désir des corps*⁷¹ ». Cette vision ne reste qu'un souhait et Haroun continue à vivre sans assouvir ses besoins charnels. Meriem part assez tôt et le lecteur n'a rien à faire avec une vraie histoire d'amour.

⁶⁷ CAMUS, *L'Étranger*, p. 120.

⁶⁸ La réponse à la lettre de Adam Shatz publiée dans *Le Monde* sous le titre « Kamel Daoud et les « fantômes » de Cologne, retour sur une polémique ».

⁶⁹ DAOUD, « La misère sexuelle du monde arabe », *The New York Times*.

⁷⁰ PISTER, « Meursault, contre-enquête : les miroitements d'un texte » in *Études littéraires africaines*, p. 170.

⁷¹ DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, p. 144.

Il est intéressant de trouver que, à la différence des autres personnages repris par Daoud, Meriem est, avec le juge, la seule qui a moins d'espace dans le texte. Le tableau suivant montre le nombre d'occurrences de quelques personnages importants dans deux romans :

<i>L'Étranger</i>		<i>Meursault, contre-enquête</i>	
Maman	50	M'ma	152
Mère	30	Mère	90
Marie	72	Meriem	34
Arabe	25	Moussa	142
		Frère	88
Meursault	7	Meursault	20
		« Ton héros »	46
Juge	13	Juge	4
Père	5	Père	21
		Haroun	3

Cette disproportion vient du fait que Camus met en valeur sa philosophie de la quantité et de l'indifférence. Meursault n'est pas un personnage sans sentiments, mais il refuse de jouer un jeu social qui consiste à répéter les notions abstraites vides de sens. Afin d'accentuer ce refus, Camus a besoin d'une amoureuse pour mettre en question non seulement la relation entre la mère et son fils, mais aussi celle entre l'amoureuse et son compagnon.

Le roman de Camus ne veut pas dire que l'amour n'existe pas, il veut seulement montrer comment nous adaptons nos actes sous les conventions sociales. Quand Meursault répond à Marie s'il l'aime, il donne la réponse négative, même si c'est absolument contre nos attentes – de la même façon il avoue devant les jurés ne pas regretter son crime. Comme il pense que seulement la mort importe, il sait que les études, le mariage ou bien les regrets sont les sujets futiles. Pour que Camus rend cette idée bien visible, il donne à peu près le même espace à Marie et à sa mère. Daoud, par contre, souligne le conflit intergénérationnel et le personnage de la mère apparaît sept fois plus souvent que Meriem.

Haroun se montre plus expressif et sa narration contraste avec celle de Meursault, mais sa solitude reste la même. Comme la conscience de la mort interdit à Meursault de respecter les conventions sociales, le meurtre empêche Haroun de faire l'amour, parce qu'il a perdu « l'illusion de l'absolu⁷² ». Mais cette impossibilité de l'amour charnel vient du fait qu'il

⁷² DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, p. 101.

imagine avec quelle facilité il pourrait supprimer l'autre, pas de la pure conscience de la mortalité. À la différence de Meursault qui perd sa liberté après l'intervention de la société, Haroun n'a vraiment jamais profiter des « nourritures terrestres », tantôt à cause de sa mère, tantôt à cause de son crime. Le premier perd le dernier espoir de l'amour et découvre « *la tendre indifférence du monde*⁷³ », le second continue à chercher la vérité et le juge pour l'aider à aimer de nouveau.

Haroun devient Meursault

Malgré quelques différences, les destins de Meursault et Haroun se ressemblent beaucoup. Nous avons déjà parlé des attitudes envers les religieux et des prénoms Marie et Meriem qui signalent le rapprochement de deux personnages principaux, mais nous retrouvons encore d'autres indices : ni l'un ni l'autre ne connaît l'âge de sa mère, les deux ont un voisin bruyant, ils s'ennuient les jours fériés et ils tuent « l'Autre » avec un revolver. Le meurtre commis par Meursault a lieu à deux heures de l'après-midi, l'autre à deux heures du matin. Le premier fait le crime à cause du soleil, le second à cause de la lune. Après le crime, ils ne sont pas vraiment jugés pour avoir tué, mais pour ne pas avoir pleuré à l'enterrement ou bien pour ne pas participé à la libération du pays.

En plus, à peu près au milieu du roman de Daoud, Haroun rejoue la scène pendant laquelle Meursault tue son frère. Il vient à la plage et rencontre, sous le soleil aveuglant, un spectre de Moussa qui est en réalité son ombre. Nous pouvons presque parler d'un personnage triplement divisé, car Haroun reprend la position de Meursault et son ombre donne naissance à Moussa. Ce caractère triple de Haroun s'affaiblit avec le temps et il change le destin de Moussa pour celui de Meursault. L'innocence se transforme en culpabilité et il ne peut plus accuser les autres sans accuser soi-même. C'est pourquoi Daoud explique qu'il y a deux colères de Haroun : contre Meursault et contre sa propre personne⁷⁴.

Il reste encore une parallèle intéressante à propos des meurtres. Quand Haroun tue, il fait l'addition des coups tirés par lui et par Meursault, ce qui montre jusqu'à quel point il se sent lié avec le personnage camusien. Deux balles tirées par Haroun peuvent être expliquées par le nombre total des coups de feu, car le nombre sept est symbolique presque pour toutes les religions. À la différence des cinq coups de Meursault, deux balles semblent être aussi une quantité plus ou moins adéquate pour un meurtre disons typique. Par contre quatre balles tirées après une pause sont difficilement explicables et la critique littéraire a toujours du mal à

⁷³ CAMUS, *L'Étranger*, p. 186.

⁷⁴ FRUCHON-TOUSSAINT, « L'écrivain algérien Kamel Daoud ».

les interpréter. Fitch se penche pour l'explication qui nous paraît la plus probable, celle que Meursault « *voulait tuer ainsi la mort elle-même*⁷⁵ ». Dans ce cas-là, cette ambition vaine correspond avec les pensées de Haroun :

« *J'ai tant de fois souhaité tuer Moussa après sa mort, pour me débarrasser de son cadavre...*⁷⁶ »

Pour souligner la parallèle entre deux personnages, Daoud reprend quelques passages de *L'Étranger* que nous pouvons trouver surtout dans les moments-clés du roman. Il s'agit des expressions en italique intégrées dans les situations suivantes : le dialogue avec l'imam, le meurtre, la visite dans la prison, la description de la plage et la rencontre des Arabes avec les Français à l'aéroport. Les premières trois situations servent à rapprocher les personnages, les deux dernières aident à déclencher la polémique sur les relations interculturelles. La plage et l'aéroport ont une place spécifique dans l'œuvre de Daoud, parce qu'ils représentent les lieux de la rencontre avec « l'Autre ». Daoud désigne la plage comme « *l'enjeu du XXe siècle*⁷⁷ » et l'aéroport comme l'endroit où les Arabes perdent leur identité :

« *Depuis le déclenchement de la guerre entre nous les Arabes (gens à la négritude floue) et l'homme blanc, tout le monde savait que l'endroit le plus inquiétant pour un Arabe, le lieu exact où il perd ses vêtements et exhibe la petitesse de ses testicules était justement l'Aéroport, ce pays où tout le monde est exempté de sa nationalité sauf nous*⁷⁸. »

Dans *Meursault, contre-enquête*, cette perte d'identité est traduite surtout par la dénomination de Moussa (qui n'a aucun nom dans le roman de Camus), par le conflit intergénérationnel et par le désir de vengeance. Tandis que l'individu est privé de sa liberté dans le premier cas, il la perd lui-même dans le second, parce qu'il agit au nom de l'autre. Moussa est donc d'abord victime de la violence verbale et ensuite de la violence physique, Haroun est victime de l'oppression sociale et Joseph de la violence interculturelle. La problématique du racisme reste palpable, mais le texte n'est pas partial, puisqu'il vise les deux côtés. Comme Haroun reprend le logement après les colons, il reprend aussi leurs vices et fait pencher la balance dans une mauvaise direction au lieu d'essayer de trouver l'équilibre⁷⁹. Il prend la place de Meursault, et même s'il déclare ne pas aimer le café au lait, il devient son semblable et continue la violence inutile :

⁷⁵ FITCH, *L'Étranger d'Albert Camus*, p. 67.

⁷⁶ DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, p. 57.

⁷⁷ BADDOU, « Le désir de "vivre intensément" de Kamel Daoud ».

⁷⁸ DAOUD, *Arabe et le vaste pays de Ô* in *Le Préface du nègre*, p. 91.

⁷⁹ Cf. la parallèle avec Meursault à la page 86, où Haroun dit que son bras a brisé « *l'équilibre des choses* ».

« *La gratuité de la mort de Moussa était inadmissible. Or ma vengeance venait d'être frappée de la même nullité*⁸⁰ ! »

Alors qu'il a pensé que la vengeance permettrait d'oublier son frère mort pour qu'il puisse « *aller au cinéma ou nager avec une femme*⁸¹ », il est hanté encore par un autre fantôme qui lui empêche d'être libre – celui de Joseph. Finalement, il ne peut que raconter son histoire à l'instar du juge-pénitent Clamence.

Meursault devient Camus

Haroun sait qu'il est dans la même position que Meursault et il accuse soi-même pour illustrer le cercle vicieux dans lequel les Algériens et les Français tournent sans vraiment se rencontrer. D'où viennent d'autres allusions à *L'Étranger* qui ne sont pas en italique, mais qui sont faciles à reconnaître :

« *Ce furent comme deux coups brefs frappés à la porte de la délivrance*⁸². »

« *Quelqu'un me demanda en français ce que j'avais fait. J'ai répondu qu'on m'accusait d'avoir tué un Français, tous sont restés silencieux*⁸³. »

Cette sorte de réécriture n'accentue plus les différences, mais plutôt les similitudes. Le roman de Daoud intègre plusieurs éléments et laisse son personnage principal répéter les paroles de Meursault, à la suite de quoi la frontière entre ces deux meurtriers semble parfois assez faible. Elle n'est pourtant jamais franchie, ce qui n'est pas vrai pour la relation Meursault–Camus, parce que « *Daoud brouille volontairement les frontières entre le narrateur et l'auteur de L'Étranger*⁸⁴ ».

Comme le lecteur apprend que l'auteur du livre a assassiné Moussa⁸⁵, il est obligé de se poser la question qui est la victime et qui est le meurtrier. Est-ce que c'est vraiment l'écrivain qui tue l'Arabe ? Il paraît qu'il ne suffit plus d'analyser les personnages d'après la description du narrateur, il faut s'appuyer aussi sur ses propres expériences pour définir l'identité des individus concernés. La question d'identité dépasse l'univers romanesque et décontenance le lecteur pour qui devient difficile de séparer la réalité de la fiction entremêlant deux œuvres différentes.

⁸⁰ DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, p. 121.

⁸¹ Ibid., p. 87. Il s'agit, bien sûr, d'une autre allusion à Meursault.

⁸² Ibid., p. 95.

⁸³ Ibid., p. 110.

⁸⁴ GUY, « Meursault, contre-enquête : frères ennemis », *La Presse*.

⁸⁵ DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, p. 13 (la citation précise se trouve dans le chapitre suivant).

L'identité

Les chapitres précédents ont donné quelques repères biographiques et décrit le système des personnages. Ce chapitre montre comment les éléments mentionnés coïncident afin de faire surgir les questions lancinantes qui préoccupent les écrivains depuis des siècles : quelle est notre identité et quelles sont ses limites. Elles touchent la problématique de la création et du dédoublement artistique qui joue un rôle important dans l'univers romanesque de Kamel Daoud. Dans la version algérienne du livre *Meursault, contre-enquête* le personnage camusien est même appelé Albert Meursault et Kamel Daoud rouvre « *le débat éternel, qui existe au moins depuis Proust et Sainte-Beuve : en quoi un écrivain est-il une représentation de son personnage littéraire, et vice-versa*¹ ? » Daoud laisse confondre l'écrivain avec son personnage et invite à remesurer la responsabilité du lecteur qui doit choisir comment aborder l'œuvre littéraire. Le questionnement de Daoud souligne que l'identité n'est rien de prédéterminé, mais qu'elle est construite et reconstruite à partir des processus complexes motivés par la rencontre avec « l'Autre ».

Les fantômes

Nous avons déjà dit que le roman de Daoud laisse disparaître la frontière entre Albert Camus et le personnage de Meursault. Cet effacement peut s'expliquer par la volonté de montrer jusqu'à quel point l'écrivain répond de ses œuvres. À première vue, il n'est pas clair quel est l'attitude de Daoud dont le héros ne cesse de rappeler la culpabilité de Meursault. Comme Haroun éprouve de la rancune envers le meurtrier de son frère, il ne peut que mépriser son créateur, c'est-à-dire Albert Camus. Malgré cela, Haroun exprime aussi son admiration envers l'auteur dont l'écriture semble parfaite :

« *Son monde est propre, ciselé par la clarté matinale, précis, net, tracé à coups d'arômes et d'horizons*². »

Néanmoins, ce passage laudatif est suivi par un reproche semblable à ceux de Mostefa Lacheraf, Rachid Boudjedra ou Kassa Houari. On peut lire que Camus représente les Arabes comme un groupe vague dont le caractère correspond aux images stéréotypées qui se sont figées en caricature il y a des siècles. Le personnage de l'écrivain est accusé du meurtre et la notion de fantôme apparaît pour la première fois :

¹ KAPLAN, « "Meursault, contre-enquête" de Kamel Daoud ».

² DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, p. 13.

« La seule ombre est celle des “Arabes”, objets flous et incongrus, venus “d’autrefois”, comme des fantômes avec, pour toute langue, un son de flûte. Je me dis qu’il devait en avoir marre de tourner en rond dans un pays qui ne voulait de lui ni mort ni vivant. Le meurtre qu’il a commis semble celui d’un amant déçu par une terre qu’il ne peut posséder³. »

Les Arabes sont *« des fantômes venus d’autrefois »*, parce qu’ils restent en silence sans un vrai destin à accomplir. En même temps, c’est Albert Camus, rejeté par les morts ainsi que par les vivants, qui est décrit comme un spectre. Sans pays et sans parole, il déambule dans la terre de personne dont les frontières restent infranchissables. Plus loin dans le texte, le fantôme apparaît en tant que personnage concret et on peut deviner les traits de l’écrivain célèbre :

« C’est un homme que je croise souvent ici, il est jeune, a la quarantaine peut-être, l’air intelligent mais en rupture avec les certitudes de son époque⁴. »

« Il porte toujours la même veste usée aux coudes, cette même frange sur son front large, et a toujours ce regard glacé par la lucidité. Sans oublier sa cigarette⁵. »

En parlant du *« sourd-muet apparemment tuberculeux »* qui a *« l’air d’avoir des origines latines⁶ »*, Haroun évoque Albert Camus de la façon à laquelle nous ne sommes pas vraiment habitué. Le personnage d’écrivain ne possède aucun langage pour exprimer ses idées et il ne reste que *« son front de philosophe⁷ »* qui témoigne de son intelligence. Étant exilé, il est réclamé par le côté français aussi bien par le côté algérien :

« ...les meutes de chiens de lune ont commencé à se battre et se déchirer pour savoir si ton héros avait ma nationalité ou celle de ses voisins d’immeuble...⁸ »

Dans le passage sur la nationalité, Kamel Daoud montre comment la politique change la perception d’un écrivain et de son œuvre. Au moment où la politique s’empare de la littérature, l’écrivain devient un fantôme sans terre et sans parole, ainsi que « l’Autre » devient fantôme au moment où on lui refuse d’attribuer son vrai nom. Si les Arabes sont comparés aux fantômes au début du roman, le personnage de Camus se met bientôt à leur côté quand Haroun commente sa propre position :

« Ha, ha, je suis son Arabe. Ou alors, il est le mien⁹. »

³ DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, p. 13.

⁴ Ibid., p. 50.

⁵ Ibid., p. 68.

⁶ Ibid., p. 146.

⁷ Ibid., p. 127.

⁸ Ibid., p. 148.

⁹ Ibid., p. 68.

Haroun et Camus (Meursault) ne sont pas présentés comme les Arabes pour dire qu'ils partagent le même pays d'origine, mais pour dire qu'ils partagent le même destin – celui des dépayés, car il n'y a aucune frontière qui puisse délimiter cette notion floue :

« *C'est une nationalité, "Arabe", dis-moi¹⁰ ?* »

Les paroles de Haroun se transforme en confession d'une génération qui ne trouve pas leur place dans la société. De la même façon que Vendredi perd son nom, Moussa perd son nom et avec lui les autres algériens dont l'identité vacille entre la reconnaissance réclamée par leurs parents et l'indifférence de tous les autres :

« *Cette histoire – je me permet d'être grandiloquent – est celle de tous les gens de cette époque¹¹.* »

La comparaison gagne en valeur plus générale et Camus, Meursault, Moussa et les jeunes Algériens représentent les personnages dont l'identité semble menacée. Daoud lui-même dévoile une parallèle entre Meursault et la jeune génération de son pays :

« *L' "Etranger" de Camus est désormais un Algérien qui n'a pas de chagrin lors de l'enterrement de sa mère, tue un passant et va au café, faute de pouvoir aller à la plage¹².* »

L'oisiveté, la conséquence des besoins inassouvis, correspond avec l'identité vide. Leurs actes semblent gratuits, parce qu'ils ne reflètent aucune conviction intérieure (prenant en compte la critique de l'idéologie islamiste qui ne propose que des valeurs imposées et perverties). La déprivation physique donne naissance à la déprivation psychique qui mène jusqu'aux actes désespérés.

Dans le cas de Moussa, la situation est semblable, parce qu'il est privé de son vrai nom ce qui le met en anonymité, aussi bien qu'il est privé de sa parole ce qui le fait tomber dans l'oubli. Dans *L'Étranger*, l'identité se voit minimalisée jusqu'à la pure existence, puisque Moussa (l'Arabe) ne devient important qu'après sa disparition, en tant que manifestation de la mort. Il est donc victime de « l'Autre » qui cherche son identité au détriment des autres.

Ce qui concerne Albert Camus, Daoud montre qu'il faut le voir comme une personnalité complexe et nettement distinguer entre ses opinions, ses texte littéraires et les interprétations postérieurs :

« *Il y a une confusion incroyable (...) entre Meursault, entre Camus, entre le refus de Camus de prendre position durant la guerre d'Algérie, entre Meursault qui tue l'Arabe... Camus n'est pas*

¹⁰ DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, p. 148.

¹¹ Ibid., p. 71.

¹² DAOUD, « L' "Etranger" de Camus n'est plus le pied-noir », *Le Quotidien d'Oran*.

*uniquement un écrivain en Algérie, c'est aussi un personnage d'une polémique, d'une vision, d'une mémoire à la limite*¹³. »

D'où vient le personnage de fantôme et la confusion entre l'écrivain et son héros romanesque. Le roman veut « *essayer de sortir du cercle franco-algérien* » et montrer qu'il faut « *lire Camus comme un écrivain* »¹⁴. Daoud démontre que si on ne respecte pas l'indépendance de l'univers fictionnel, on risque de fausses interprétations et malentendus. Finalement, même si les personnages de Camus et Meursault ne sont pas séparés l'un de l'autre, ils ne dépassent jamais la fiction – Camus du roman ne veut remplacer Camus en chair et en os. *Meursault, contre-enquête* souligne son caractère fictionnel et renonce à donner l'illusion du réel. Cette conception se manifeste dans la question ironique de Haroun, adressée à son interlocuteur parisien et indirectement aussi à chaque lecteur :

« *Que voulez-vous que je vous dise, monsieur l'enquêteur, sur un crime commis dans un livre*¹⁵ ? »

L'univers romanesque permet d'introduire des personnages différents qui s'entremêlent sans nous vraiment fournir leur identité complète. Une sorte de voile couvre l'histoire de Haroun et nous nous rendons compte que les fantômes sont nombreux. À part Camus et les Arabes, Haroun compare aux fantômes aussi son père, son livre imaginaire et finalement soi-même¹⁶. À l'instar de Jean-Baptiste Clamence, il se tait sur son crime au début de l'histoire pour nous laisser prendre une position qui se voit bientôt bouleversée. L'acte de Meursault est relégué au second plan et nous renonçons à la culpabilité de l'individu, car nous devons reconnaître une faute de système. Le caractère fantomatique témoigne sur le déracinement qui est omniprésent dans le monde où on perd la liberté de l'expression et du corps. En accusant tout le monde, Daoud défend l'homme en tant qu'individu.

La Méditerranée

Le passage sur « *les meutes de chiens de lune* » indique que l'œuvre de Camus paraît être tordue à cause des revendications politiques. De l'autre côté, Haroun perd son crédit à cause des revendications de sa mère. En généralisant, nous pouvons dire que Daoud nous transmet la même idée que Camus : le système de société menace chaque individu et toute son œuvre. Les écrivains soutiennent cette idée avec le cadre géographique des romans dont nous avons

¹³ FRUCHON-TOUSSAINT, « L'écrivain algérien Kamel Daoud ».

¹⁴ DAOUD, « Meursault et l'arabe : une robinsonnade malheureuse ».

¹⁵ DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, p. 27.

¹⁶ Voir les pages 30, 132 et 148.

parlé dans le chapitre sur l'Algérie. Il reste pourtant à analyser le rôle de la mer de plus près, parce qu'elle nous esquisse une autre image de l'individu et son identité.

Nous avons déjà souligné l'importance de la corporalité chez Daoud aussi bien que celle de la plage, mais nous n'avons pas encore fait le pont entre ces deux éléments. À la plage, on se déshabille et on ne voit plus de différences entre les riches et les pauvres, on ne voit que la nature dont les hommes font partie. Voici comment Camus dépeint ce phénomène dans *l'Été à l'Alger* :

« Pour la première fois depuis deux mille ans, le corps a été mis nu sur des plages. Depuis vingt siècles, les hommes se sont attachés à rendre décentes l'insolence et la naïveté grecques, à diminuer la chair et compliquer l'habit. Aujourd'hui et par-dessus cette histoire, la course des jeunes gens sur les plages de la Méditerranée rejoint les gestes magnifiques des athlètes de Délos¹⁷. »

À la plage, les hommes gardent leur naturel, restent libres et profitent de la vie, dont les conditions sont extrêmement favorables en Méditerranée. Camus a rêvé d'une seule nation méditerranéenne qui serait liée par cette spécificité géographique, il a même présenté cette vision à la conférence à la Maison de la culture d'Alger en 1937. Pour Camus, la mer est le centre du peuple béni qui profite de la vie plus que les autres, elle est la première condition du bien-être :

« Mais Alger, et avec elle certains milieux privilégiés comme les villes sur la mer, s'ouvre dans le ciel comme une bouche ou une blessure¹⁸. »

Nous avons expliqué que le nom de Meursault contient la mer et le soleil, deux éléments qui déterminent son caractère, sa simplicité. En général, il semble que le paysage détermine le comportement des personnages des premières œuvres de Camus. Par conséquent, les Algériens sont gais et relaxés, tandis que les Praguais restent moroses :

« Quelques filles, dans un coin, fument et parlent avec gravité. Des hommes mangent, la plupart sans âge et sans couleur. Le garçon, un colosse au smoking grasseyé, avance vers moi une énorme tête sans expression¹⁹. »

La mer représente la force qui transforme les villes côtières en organismes vivants. Pourtant, Camus ne nous donne pas une image idéalisée d'Alger quand il le compare à « une bouche » et « une blessure ». Le capital est près de la source primordiale et il offre toute

¹⁷ CAMUS, *L'Été à Alger* in *Œuvres complètes 1*, p. 118–119.

¹⁸ *Ibid.*, p. 117.

¹⁹ CAMUS, *La Mort dans l'âme* in *Œuvres complètes 1*, p. 56.

la richesse du monde, mais il rend ses habitants heureux seulement sous la condition qu'ils en profitent au maximum. Même si Daoud décrit la ville comme « *la seule issue vers la mer et l'endroit le plus éloigné du désert* », elle joue un rôle plus négatif dans son œuvre, parce qu'elle est surtout « *un immense labyrinthe* » et « *le lieu du crime* »²⁰.

La personnification décrit Alger comme une prostituée avec « *les jambes ouvertes vers la mer*²¹ ». Cette vision traduit une certaine soumission des Algériens qui n'arrivent pas à sortir du passé. Comme la ville attend ce que la mer apporte, les habitants attendent l'avenir sans le moindre effort de le changer. Même si la mer représente la force qui pourrait provoquer un changement, rien ne se passe et elle ne reste qu'une fausse promesse – au moins pour les Algériens qui restent en léthargie :

« *On est confronté à la seule éternité qui nous soit accessible – la mer. Et là, vous êtes sans dieu, sans loi, sans tablette. Vous êtes là, et vous devez choisir : soit revenir et vous cacher, soit nager et accepter le monde*²². »

Selon Daoud, les Algériens choisissent la première variante – se cacher et se dégager de toute leur responsabilité. Ce comportement correspond avec la réflexion de Fanon :

« *L'indépendance a certes apporté aux hommes colonisés la réparation morale et consacré leur dignité. Mais ils n'ont pas encore eu le temps d'élaborer une société, déconstruire et d'affirmer des valeurs. Le foyer incandescent où le citoyen et l'homme se développent et s'enrichissent dans des domaines de plus en plus larges n'existe pas encore. Placés dans une sorte d'indétermination, ces hommes se persuadent assez facilement que tout va se décider ailleurs, pour tout le monde, en même temps*²³. »

Pour les Algériens, « *ailleurs* » veut dire l'autre côté de la mer. Kamel Daoud partage l'admiration pour la mer avec Camus et affirme avoir des vertiges « *quand [il est] dans une ville où la mer n'est pas là*²⁴ ». La mer symbolise un esprit ouvert, l'espace où l'individu se pose des questions et apprend ses limites. De l'autre côté, elle met les gens dans l'incertitude dont ils ont peur. Pour certains, elle se montre donc une frontière infranchissable, « *un mur avec des bordures molles, mouvantes*²⁵ ». Daoud exprime explicitement ce caractère ambigu de la mer dans l'interview avec Ali Baddou :

« *La mer est une ouverture, de l'autre côté, c'est un mur, c'est un mur de lamentations*²⁶. »

²⁰ DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, p. 31.

²¹ Ibid., 22.

²² BADDU. « Le désir de “vivre intensément” de Kamel Daoud ».

²³ FANON, *Les damnés de la terre*, p. 79.

²⁴ PARET et LORIN, « Le Contrôle Douanier de Kamel Daoud ».

²⁵ DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, p. 56.

²⁶ BADDU. « Le désir de “vivre intensément” de Kamel Daoud ».

Le fardeau postcolonial

L'Algérie est présentée comme une île d'où personne ne peut échapper, puisque la mer forme une forteresse impénétrable. On revient à l'histoire de Robinson et Vendredi, deux personnages coincés au milieu de la mer. Cette image de l'isolement réapparaît sous les traits différents aussi dans *Zabor* et *Arabe et le vaste pays de Ô* :

« ...moi, Robinson arabe d'une île sans langue, maître du perroquet et des mots...²⁷ »
« Je suis un Arabe, mais pour vous, il est difficile d'imaginer un Arabe seul sur une île inconnue servant à l'hypothèse d'une nouvelle interprétation du monde²⁸. »

Dans la deuxième œuvre citée, le narrateur développe cette métaphore en parlant d'une « île mentale²⁹ » qui reflète la position de l'individu qui renonce à la vision dominante de la société. Daoud utilise exactement la même expression pour décrire la disposition de Meursault avant son crime. Par conséquent, Meursault se voit classé parmi les personnages de Daoud qui se sentent opprimés et exclus – tel que Haroun dont la vie se limite à l'imitation de celle de son frère aîné. Meursault s'oppose à l'hypocrisie en général, Haroun s'oppose à la génération de ses parents, mais comme il n'y a personne qui les comprenne, les deux finissent par tomber dans la situation d'isolement. Semblables à des affranchis, ils ne peuvent pas s'identifier avec la majorité, parce qu'ils ressentent quelque chose de différent :

« Le Noir évolué, esclave du mythe nègre, spontané, cosmique, sent à un moment donné que sa race ne le comprend plus. Ou qu'il ne la comprend plus³⁰. »

Meursault et Haroun ne sont pas acceptés par la société, parce qu'ils ne l'acceptent pas. Ils ressemblent aux colonisés qui se révoltent contre leurs destins sans vraiment aboutir à leur liberté. Comme nous l'avons envisagé, on revient à la problématique de « l'Autre », celui qui ne partage pas exactement les mêmes valeurs :

« Être "l'Autre", c'est se sentir toujours en position instable, demeurer sur le qui-vive, prêt à être répudié et... faisant inconsciemment tout ce qu'il faut pour que la catastrophe prévue se produise³¹. »

« La catastrophe prévue » mentionnée ci-dessus pourrait être bien représentée par le meurtre de l'Arabe dans le cas de Meursault, et par le meurtre de Joseph dans le cas de Haroun. Nous avons déjà montré que le crime de Meursault correspond avec l'avis des colons

²⁷ DAOUD, *Zabor*, p. 45.

²⁸ DAOUD, *Arabe et le vaste pays de Ô* in *La préface du nègre*, p. 82.

²⁹ DAOUD, « Meursault et l'arabe : une robinsonnade malheureuse ».

³⁰ FANON, *Peau noire, masques blancs*, p. 31.

³¹ GUEX, *La Névrose d'abandon*, p. 35-36, cité par FANON, *Peau noire, masques blancs*, p. 81.

sur les Algériens, et en lisant l'œuvre de Fanon, nous retrouvons encore un autre point commun entre Meursault et les anciens colonisés – c'est l'harmonie avec la nature comparée aux « *Noces*³² » qui donnent « *le couple Homme-Terre*³³ ». Et même si nous ne sommes pas d'accord avec l'avis que Meursault n'a pas une vie intérieure (ce que nous avons déjà commenté), il est à noter aussi le passage suivant de Fanon dans lequel se reflète l'avis des juges de *L'Étranger* :

*« Il n'y a pas de vie intérieure chez le Nord-Africain. Le Nord-Africain au contraire se débarrasse de ses soucis en se jetant sur l'entourage. Il n'analyse pas »*³⁴.

Si nous nous focalisons sur le personnage de Haroun, nous retrouvons aussi des points communs avec les anciens colonisés. Il s'agit surtout de tout son effort qu'il fait afin de raconter son histoire et se faire reconnaître par son interlocuteur. Sa ressemblance avec Meursault accompagnée des allusions à Robinson et Vendredi sert à mettre en question les prétendues différences entre un Français et un Algérien :

*« L'homme n'est humain que dans la mesure où il veut s'imposer à un autre homme, afin de se faire reconnaître par lui. Tant qu'il n'est pas effectivement reconnu par l'autre, c'est cet autre qui demeure le thème de son action. C'est de cet autre, c'est de la reconnaissance par cet autre, que dépendent sa valeur et sa réalité humaines »*³⁵.

Ensuite, nous pouvons nous apercevoir que Haroun partage un problème concernant le physique. Il a l'impression de porter le corps de son frère mort ce qui rend impossible de développer une relation saine avec son propre corps. Il y a quelque chose de trop et il doit renoncer aux plaisirs du corps :

*« Dans le monde blanc, l'homme de couleur rencontre des difficultés dans l'élaboration de son schéma corporel. La connaissance du corps est une activité uniquement négatrice. C'est une connaissance en troisième personne »*³⁶.

La jeunesse et l'avenir

Tandis que Meursault retrouve le calme après sa condamnation, Haroun essaie de sortir de son isolement et accepte la volonté de sa mère. Il se montre même hostile envers les enfants et devient semblable à ses antagonistes, à la génération qui empêche aux jeunes d'être libres :

*« C'est honteux, mais j'éprouve de la haine à leur égard. Ils me volent quelque chose »*³⁷.

³² Nous citons le titre *Noces à Tipasa*.

³³ FANON, *Peau noire, masques blancs*, p. 123.

³⁴ FANON, *Les damnés de la terre*, p. 288.

³⁵ FANON, *Peau noire, masques blancs*, p. 195.

³⁶ *Ibid.*, p. 109.

³⁷ DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, p. 75.

Comme Haroun a été privé de son enfance, il en veut aux enfants qui ont plus de chance. Un des personnages de *Zabor* éprouve les mêmes sentiments et il paraît que, chez Daoud, les parents sont devenus les pires ennemis des jeunes :

« *Hadj Brahim détestait les enfants, l'enfance en général*³⁸... »

Dans l'œuvre de Daoud on retrouve souvent la problématique de la liberté – surtout en parlant de la disposition du corps de l'individu. Si les jeunes filles du quartier font des signes à Meursault³⁹, une scène pareille semble impossible dans l'univers de Haroun, car la religion et la surveillance de la part des autorités rendent les joies naturelles impossibles. Malgré les conditions propices de la Méditerranée Haroun ne profite ni du soleil ni de la mer – et même s'il espère de pouvoir enfin nager après son crime, la liberté ne vient pas et il continue à chercher sa vraie identité. Pour y arriver, il fallait un lieu « *où on se débarrasse de la gravité de l'uniforme, du temple, de la croyance, du parti et on va vers la mer*⁴⁰ ». À l'instar de Camus, Daoud pense qu'un tel endroit devrait être restauré en Méditerranée⁴¹.

La Méditerranée, identifiée avec la liberté et l'égalité, représente donc un idéal pour lequel on devrait lutter. Malheureusement, il y a des fantômes qui s'opposent à cette idée, parce qu'ils se nourrissent des mécontentements et de l'obscurantisme. Les souvenirs de l'époque coloniale forcent le peuple à se tenir à l'écart des anciens colons, même s'il désire partager leur richesse :

« *Ce que l'intellectuel réclame, c'est la possibilité de multiplier les affranchis, la possibilité d'organiser une authentique classe d'affranchis. Les masses, par contre, n'entendent pas voir augmenter les chances de succès des individus. Ce qu'elles exigent, ce n'est pas le statut du colon, mais la place du colon*⁴². »

Dans *Meursault, contre-enquête*, Haroun et sa mère occupent la maison qui « *appartenait à une famille de colons*⁴³ », quoiqu'ils gardent une rancune contre les Français. Leur position semble meilleure, mais Haroun reste insatisfait. Son rôle dans la société n'est pas clair et son enfance est perdue. Comme sa mère a désiré venger son fils, il désire venger soi-même – il méprise tout le monde plus jeune. En même temps, il cherche quelqu'un qui pourrait l'aider à sortir de son passé, à réapprendre à vivre et aimer. Dans le roman l'aide vient de Meriem qui lui rend visite pour apprendre plus sur la mort de Moussa. Meriem, cette femme « *libre, conquérante,*

³⁸ DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, p. 84.

³⁹ CAMUS, *L'Étranger*, p. 40.

⁴⁰ BADDOU, « Le désir de "vivre intensément" de Kamel Daoud ».

⁴¹ « *La méditerranée, j'aimerais bien qu'on la restaure. C'est un fantasme, je sais, mais c'est une belle croyance.* » BADDOU, « Le désir de "vivre intensément" de Kamel Daoud ».

⁴² FANON, *Les damnés de la terre*, p. 61.

⁴³ DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, p. 39.

*insoumise et vivant son corps comme un don*⁴⁴ » a donné de l'espoir à Haroun. Son image d'une jeune intellectuelle est liée avec la symbolique de la mer qui permet l'ouverture vers le monde.

Haroun affirme que Meriem représente « *un genre des femmes qui, aujourd'hui, a disparu dans [son] pays*⁴⁵ ». Elle est promesse d'un meilleur avenir, mais elle disparaît bientôt comme les autres et Haroun redevient aigri. Daoud nous présente l'histoire de l'Algérie à travers Haroun et Meriem pour dénoncer le manque de jeunes qui seraient résolus à aider leur pays à progresser. L'écrivain invite à sortir du passé et se tourner vers l'avenir :

« Selon Daoud, si l'algérien désire véritablement se remettre sur pieds, il lui faut sortir de cette impasse historique où il est piégé depuis des décennies. De même, les héros d'hier, fantômes immortels, sont contraints de laisser place aux héros d'aujourd'hui, à la relève⁴⁶. »

L'identité des jeunes Algériens paraît réduite à un ensemble des souvenirs transmis par leurs ancêtres, sans qu'ils puissent y ajouter leurs propres visions et projets. Le présent semble lié surtout avec le passé, tandis que l'avenir reste une notion vague et secondaire. Dans une telle situation les jeunes ne trouvent plus leur vocation – voici comment Haroun réagit à la phrase de l'officier :

« "Ton frère est un martyr, mais toi, je ne sais pas..." J'ai trouvé sa formule d'une incroyable profondeur⁴⁷. »

Il se rend compte qu'il ressemble à un fantôme qui se traîne sans but sur la terre, qu'il n'est qu'une ombre de la vie d'autrefois. L'enjeu principal n'est plus la perte de son frère, mais la quête de sa propre identité :

« Détrompe-toi, il ne s'agirait pas d'une contre-enquête sur le cas de ton Meursault, mais d'autre chose, de plus intime⁴⁸. »

Haroun cherche un moyen pour redéfinir sa propre existence, pour faire le pont entre sa jeunesse sans joie et sa vieillesse solitaire. Outre ses souvenirs, il possède surtout la langue en laquelle il fait confiance. Il parle à son interlocuteur, au lecteur, afin de reconstruire sa personnalité en trouvant les bonnes questions et les bonnes réponses. La langue représente la possibilité la plus simple pour échapper à l'oubli et l'anéantissement. Tandis qu'il affirme d'abord apprendre la langue pour « *parler à la place d'un mort*⁴⁹ », il avoue successivement l'apprendre aussi pour « *faire barrage entre le délire de [sa] mère et [lui]*⁵⁰ » et pour « *ordonner le monde avec [ses] propres mots*⁵¹ ».

⁴⁴ DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, p. 145.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ BAHY, *L'écriture de la subversion dans l'œuvre littéraire de Kamel Daoud*, p. 364.

⁴⁷ DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, p. 120.

⁴⁸ Ibid., p. 108.

⁴⁹ DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, p. 12.

⁵⁰ Ibid., p. 47.

⁵¹ Ibid., p. 47.

La langue

S'il existe un élément qui sait modifier ou compléter l'identité d'un individu, c'est vraiment la langue. En citant Haroun, « *une langue se boit et se parle, et un jour elle vous possède*⁵² », elle donne un immense pouvoir. Grâce à elle, l'homme peut se faire comprendre au moment de la rencontre avec « l'Autre ». Dans ce chapitre, nous analysons comment deux écrivains expriment ce pouvoir de la langue qui détermine le destin de leurs héros.

Les malentendus

Nous avons déjà montré que Meursault n'est pas capable de s'exprimer comme il voulait, aussi bien qu'il n'est pas capable de comprendre les gens autour de lui. Il a besoin d'un langage simple qui ne cache pas la vérité nue, mais il ne le trouve nulle part. Faute de pouvoir communiquer, il doit mourir, même s'il reste amoureux de la vie. L'incompréhension à cause de la tartufferie des autres représente l'axe principal autour duquel se développe tout le roman. D'ailleurs, la première formulation consciente de *L'Étranger* met en relief le caractère mensonger de la société de consommation :

« *Un homme qui a cherché la vie où on la met ordinairement (mariage, situation, etc.) et qui s'aperçoit d'un coup, en lisant un catalogue de mode, combien il a été étranger à sa vie (la vie telle qu'elle est considérée dans les catalogues de mode)*⁵³. »

La situation est différente dans *Le Malentendu*, parce que, à la différence de Meursault, Jan ne prend pas un langage simple pour parler à sa mère et il cache son origine. Malheureusement, cette dernière ne s'attend pas à un tel jeu, à la suite de quoi elle ignore l'identité de son fils et l'assassine. Le personnage ne meurt pas à cause du langage mensonger des autres, mais à cause de son propre langage qui sonne faux. Quand les personnages de Camus ne parlent pas la même langue simple, il y a, semble-t-il, toujours des malentendus qui mènent aux dénouements tragiques. L'écrivain montre que « *il ne faut jamais jouer*⁵⁴ », mais, au contraire, opter pour les mots les plus clairs.

Jacqueline Lévi-Valensi ainsi souligne que Tarrou, le personnage de *La Peste*, apprend que « *tout le malheur des hommes venait de ce qu'ils ne tenaient pas un langage clair*⁵⁵ ». Dans les romans cités, Camus prête beaucoup d'attention à la communication interpersonnelle,

⁵² DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, p. 17.

⁵³ CAMUS, *Carnets I*, p. 61, repris de FITCH, *Carnet critique in Albert Camus I*, p. 221.

⁵⁴ CAMUS, *L'Étranger*, p. 125.

⁵⁵ LÉVI-VALENSI, « Regards sur l'homme, lecture de l'œuvre », p. 6.

en particulier à l'hypocrisie présente dans cette communication. On peut distinguer une langue simple, naturelle et une langue compliquée, maniérée et fausse.

Le français et l'arabe

Chez Daoud, la division de la langue semble différente. D'abord, c'est parce que sa maîtrise dépend de l'éducation – il ne s'agit pas d'une capacité naturelle, mais d'une capacité acquise. Chez Daoud, plus on maîtrise la langue, plus on sait sur le monde. Vivre en harmonie avec la nature ne suffit pas, parce qu'il faut savoir la déchiffrer. La langue ne représente pas un obstacle, mais un moyen magique avec lequel on peut voir et comprendre plus. En second lieu, Daoud divise la langue différemment à cause de la situation contemporaine en Algérie, où il y a encore une forte dichotomie entre l'arabe et le français, dont nous avons parlé dans le premier chapitre. Par conséquent, dans *Meursault, contre-enquête*, on distingue surtout la langue arabe qui est considérée banale, inefficace et la langue française qui se montre poétique et révélatrice. Dans *Zabor ou Les psaumes* le héros désigne le français comme « *la langue de [son] sexe*⁵⁶ » et l'utilise pour son récit qui, un jour peut-être, « *pourrait maintenir les êtres en vie*⁵⁷ ». Haroun n'accorde pas un tel pouvoir au français, mais il le trouve aussi d'une grande importance, parce que seulement grâce à cette langue il arrive à parler à la place de Moussa pour lui rendre son identité. En même temps, il l'apprend aussi pour échapper au chagrin de sa mère et pour « *survivre*⁵⁸ », c'est-à-dire ne pas se faire décourager par son entourage.

Haroun compare le français à la maison dans laquelle ils vivent avec sa mère, à un « *bien vacant*⁵⁹ ». En prenant la langue de Meursault, il ne veut pas se croire supérieur à ses proches, il veut au contraire montrer que tout le monde est égal. Son histoire se met au même niveau que celle de Meursault, parce qu'elle reprend non seulement les mêmes personnages et les mêmes destinataires⁶⁰, mais aussi la même langue. Nous retrouvons donc une autre parallèle entre le roman de Daoud et les pensées de Fanon :

« *Le Noir Antillais sera d'autant plus blanc, c'est-à-dire se rapprochera d'autant plus du véritable homme, qu'il aura fait sien la langue française. Nous n'ignorons pas que c'est là une des attitudes de l'homme en face de l'Être. Un homme qui possède le langage possède par contrecoup le monde exprimé et impliqué par ce langage*⁶¹. »

⁵⁶ DAOUD, *Zabor*, p. 292.

⁵⁷ Ibid., p. 293.

⁵⁸ DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, p. 47.

⁵⁹ Ibid., p. 12.

⁶⁰ Le narrateur (aussi bien que l'écrivain) suppose que tout le monde est familiarisé avec le roman de Camus : « *Moi aussi j'ai lu sa version des faits. Comme toi et des millions d'autres.* » DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, p. 13.

⁶¹ FANON, *Peau noire, masques blancs*, p. 34.

La langue en général sert à comprendre le monde, la langue française sert à reprendre la parole à l'Autre. Daoud est fasciné par l'histoire de Vendredi, « l'Autre » privé de parole. L'écrivain retrouve ce personnage type dans le cas de l'Arabe de *L'Étranger* et essaie de retracer son point de vue, sa version des faits. Par conséquent, même si Robison et Meursault ne laissent aucune place à « l'Autre », celui dernier se voit quand même défendu par la littérature. Comme Michel Tournier décrit le monde de Vendredi, Kamel Daoud donne parole à Moussa/Haroun. Les écrivains modifient les histoires existantes et relancent la polémique déclenchée par Fanon – comment la langue détermine nos pensées et nos actes :

« Rien de plus sensationnel qu'un Noir s'exprimant correctement, car, vraiment, il assume le monde blanc. Il nous arrive de nous entretenir avec des étudiants d'origine étrangère. Ils parlent mal le français le petit Crusoë, alias Prospéro, se trouve alors à son aise. Il explique, renseigne, commente, leur prend leurs cours. Avec le Noir, l'ahurissement est à son comble ; lui, il s'est mis à la page. Avec lui, le jeu n'est plus possible, il est une pure réplique du Blanc⁶². »

Fanon utilise le terme d'Octave Mannoni, « *Prospéro* », pour désigner un Français qui aime montrer sa supériorité langagière. En même temps, il décrit la différence dans le comportement des Français dans la communication symétrique, c'est-à-dire entre deux partenaires égaux du point de vue linguistique. Malgré cela, il ne croit pas que la maîtrise d'une langue puisse vraiment changer le statut de « l'Autre », à ce qui s'oppose l'écriture de Daoud.

Daoud croit qu'il faut assumer l'autorité et contrôler la parole⁶³, parce que la littérature peut supprimer la distance géographique et aider à instaurer un dialogue entre les régions qui, jusqu'à nos jours, continuent à accentuer leurs différences au lieu de leurs similitudes.

Tandis que Fanon démontre l'inégalité, Daoud veut, à travers les personnages littéraires, illustrer l'égalité et la réciprocité. C'est pourquoi Haroun raconte son histoire – il croit qu'il va renouveler l'équilibre en donnant parole à Moussa :

« Cela fait des années que je t'attends et si je ne peux pas écrire mon livre, je peux au moins te le raconter, non ? Un homme qui boit rêve toujours d'un homme qui écoute. C'est la sagesse du jour à noter dans tes carnets... C'est simple : cette histoire devrait donc être réécrite, dans la même langue, mais de droite à gauche⁶⁴. »

⁶² FANON, *Peau noire, masques blancs*, p. 48.

⁶³ C'est Ashcroft qui parle de « *the assumption of authority, "voice", and control of the "word"* » qui est typique pour les auteurs postcoloniaux. ASHCROFT, *The empire writes back*, p. 96.

⁶⁴ DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, p. 16.

Il est sans doute que « *la précision, de “droite à gauche”, renvoie inévitablement à la langue arabe qui s’écrit dans le sens contraire du français*⁶⁵ ». Haroun garde son côté arabe tout en adoptant la langue de ses opposants, puisqu’il sait bien qu’il faut d’abord qu’on vous écoute pour se faire comprendre. Ce n’est qu’après que d’autres stratégies peuvent se développer.

Au début de ce chapitre, nous avons relevé l’importance accordée au langage par Haroun qui le compare à une potion magique. On retrouve la même métaphore chez Sartre qui décrit la situation de l’Africain à qui « *les mots blancs boivent sa pensée comme le sable boit le sang*⁶⁶ ». Pareillement, Fanon envisage le problème de cette influence langagière qui transforme « *le Noir* » en « *une pure réplique du Blanc* ». Le sous-chapitre suivant montre comment Daoud fait pour échapper au danger que son œuvre ne soit pas qualifiée d’une simple imitation.

Le dialogue avec le lecteur

Nous avons évoqué le personnage de Prospéro de Shakespeare qui symbolise la maîtrise du langage et la domination culturelle. *La Tempête* de Shakespeare a été plusieurs fois réécrite⁶⁷ pour proposer d’autres possibilités de lecture résultantes des changements socio-historiques. Nous avons dit que pour Daoud la langue représente un moyen magique avec lequel on peut voir et comprendre plus, mais un prospéro l’utilise aussi pour montrer sa domination. Cette domination illustre la situation dans les sociétés postcoloniales où plusieurs langues coexistent dont celle qui est européenne semble plus puissante que les autres. Pour entrer en dialogue avec « l’Autre » (dans ce cas-ci avec les anciens colons), il faut donc approprier sa langue.

Nous savons que Haroun y arrive et raconte son histoire en français, mais nous savons aussi que le vieil homme a dû attendre longtemps pour trouver quelqu’un qui l’écoute. Nous pouvons lire cela comme un reproche adressé au monde occidental qui fait preuve de mauvaise volonté pour communiquer avec « l’Autre ». Pareillement, Haroun reproche à Meursault qu’il cherche Moussa « *non pas tant pour le rencontrer que pour ne jamais l’avoir à le faire*⁶⁸ ». Haroun souligne qu’il n’aurait pas dû tout raconter si Meursault était entré en dialogue avec lui et sa famille :

« *Tout ceci pour te dire qu’on n’a jamais pu croiser le meurtrier, le regarder dans les yeux ou comprendre ses motivations*⁶⁹. »

Finalement, Haroun rompt ce cercle vicieux dans lequel les Algériens et les Français tournent sans vraiment se rencontrer, quoiqu’il ne cesse de se montrer surpris que son interlocuteur

⁶⁵ KAPLAN, « “Meursault, contre-enquête” de Kamel Daoud ».

⁶⁶ SARTRE, *Orphée noire*, p. XVIII.

⁶⁷ Par exemple par Aimé Césaire, George Lamming, Gloria Naylor, Suniti Namjoshi ou Margaret Atwood.

⁶⁸ DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, p. 15.

⁶⁹ DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, p. 55.

soit vraiment intéressé à son récit⁷⁰. Il commence son monologue qui oscille entre la confession et la persuasion pour illustrer la relation ambiguë entre le monde dit occident et le monde dit arabe. Surtout en décrivant l'injustice faite à sa famille, Haroun s'approche du style de Clamence, dont la narration pourrait être donnée comme exemple de l'idée exprimée dans le discours antidogmatique de Zabor :

« Rien, aucune histoire de la création ne veut accepter un autre comme parent ou proche ou né du même ventre autour du même feu ancien. Rien, sauf une jalousie féroce et une envie irréductible de raconter les choses en premier, avec une seule version, et sans jamais s'interrompre pour donner la parole aux autres et laisser les gens se divertir de la différence⁷¹. »

La Chute ne laisse aucune place aux autres et prend le langage comme un moyen de manipulation. L'éloquence de Clamence sert à dissimuler sa culpabilité en cherchant des points faibles de son interlocuteur. Encore une fois, les mots brouillent la réalité et trompent le destinataire. Un bon exemple de cette stratégie représente le passage suivant dans lequel Clamence d'abord conteste la formule pour la finalement défendre soi-même :

« L'essentiel, en somme, est de pouvoir se fâcher sans que l'autre ait le droit de répondre. "On ne répond pas à son père », vous connaissez la formule ? Dans un sens, elle est singulière. À qui répondrait-on en ce monde si non à ce qu'on aime ? Dans un autre sens, elle est convaincante. Il faut bien que quelqu'un ait le dernier mot⁷². »

Le locuteur anticipe les objections et les utilise pour soutenir son idée. Il ne laisse à son interlocuteur aucune possibilité de réagir et on ne peut plus parler d'un dialogue, puisqu'il ne fait que prolonger son monologue narquois.

Cette forme de narration est reprise par Daoud afin que le lecteur ait de la sympathie pour Haroun dès le début. Les premiers chapitres racontent l'histoire de Moussa et la vie de Haroun ne suscite que de la compassion. Haroun n'est pas si malin que Clamence, parce qu'il utilise moins d'antithèses pareilles à celle citée ci-dessus, pourtant, il développe son histoire de la façon que son crime paraisse inévitable :

« Tu sais comment j'ai obtenu le travail ? Je vais te l'avouer : j'avais crevé les pneus de bicyclette d'un autre ouvrier, pour pouvoir me présenter plus tôt que lui et prendre sa place. Eh oui ! La faim. Je ne veux pas jouer la victime, mais la dizaine de mètres qui séparait notre taudis de la maison du colon nous a coûté des années de marche entravée, alourdie, comme dans un cauchemar, de boue et de sables mouvants⁷³. »

⁷⁰ Par exemple à la page 36 : « je me demande qui t'envoie et comment tu m'as retrouvé ».

⁷¹ DAOUD, *Zabor*, p. 213.

⁷² CAMUS, *La Chute*, p. 41.

⁷³ DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, p. 40. Le même procédé apparaît aussi à la page 38 : « Tu veux la vérité ? Je vais rarement voir ma mère aujourd'hui. »

D'abord, Haroun pose la question à laquelle il ne peut répondre que lui-même, ensuite, il fait l'aveu qui est tout de suite justifié par le contexte de l'époque, et finalement, il s'en sert pour introduire l'autre histoire qui le représente comme une victime. Néanmoins, avec le temps, son ironie vise à lui-même et il devient difficile à décider s'il s'agit d'un personnage positif ou négatif (surtout quand le lecteur apprend du meurtre de Joseph) :

« *Je crois que le colonel avait décidé que je devais vivre la honte de ma lâcheté supposée. Il croyait que j'allais en souffrir. Il se trompait, bien sûr. Ha, ha ! J'en ris jusqu'à aujourd'hui*⁷⁴. »

Le caractère équivoque correspond au message principal de l'œuvre qui refuse la conception manichéenne du monde. Nous pouvons parler d'une « *double co-énonciation* » qui vise le public européen et en même temps le public autochtone, « *à qui on tend un miroir* »⁷⁵. Tandis que le premier peut s'identifier avec le Parisien, le second peut se reconnaître en Haroun. À côté de deux types de destinataires, il y a surtout deux textes venus des milieux différents – le roman canonique de la littérature française et le premier roman d'un auteur algérien qui n'a pas le français comme sa langue maternelle. En choisissant *L'Étranger* comme hypotexte, Daoud montre qu'il est possible de relire un texte mondialement connu pour illustrer les différences et similitudes entre deux cultures qui n'arrivent pas à se comprendre. La littérature devrait ainsi servir d'intermédiaire qui permet la compréhension et le respect.

Toutefois, cela suppose une complicité du lecteur. De la même façon que Haroun évolue d'un personnage passif dirigé par sa mère en un personnage qui assume sa culpabilité, l'interlocuteur (et le lecteur) se transforme d'un simple récepteur en un complice et coauteur. Haroun répète que personne ne s'intéressait à Moussa et que tout le monde (le lecteur) le tue encore en lisant le célèbre livre sans se poser la question de son identité. C'est aussi pourquoi Daoud choisit la forme de dialogue qui accentue « le toi » afin de rappeler au lecteur que c'est lui qui est responsable de l'interprétation des textes.

La deuxième personne aussi renforce la polarité entre l'Europe et l'Afrique, puisqu'elle indique l'interlocuteur d'origine parisienne. Les adjectifs possessifs délimitent deux côtés pour donner l'illusion que leurs mondes ne s'entrelacent pas :

« *D'une certaine manière, ton Caïn a tué mon frère pour... rien*⁷⁶ ! »

⁷⁴ DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, p. 121.

⁷⁵ MOURA, *Littératures francophones*, p. 111.

⁷⁶ DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, p. 67.

La mise en italique dans la phrase souligne l'importance des adjectifs et la distinction entre les mondes des protagonistes. En même temps, le texte contient des passages qui laissent deviner que cette division est largement artificielle :

« *Arabe, je ne me suis jamais senti arabe, tu sais. C'est comme la négritude qui n'existe que par le regard du Blanc. (...) Il a donc fallu le regard de ton héros pour que mon frère devienne un « Arabe » et en meure⁷⁷.* »

Toutefois, c'est le lecteur qui doit se poser la question si l'un des personnages est « plus sien » que l'autre, c'est-à-dire accepter ou refuser la vision binaire du monde.

Entre l'oral et l'écrit

Outre la deuxième personne, le lecteur se voit impliqué par d'autres procédés. Parlant du postcolonialisme, Jean-Marc Moura distingue quatre degrés d'une appropriation linguistique⁷⁸. Le degré zéro reprend la tradition littéraire européenne sans réserve, le premier degré exprime une autre vision du monde et combine souvent deux langues au sein de la même œuvre, le second degré met en œuvre des processus paratextuels et développe la mise en contexte pour transmettre la spécificité culturelle sans alourdir le texte, le troisième degré concerne d'autres médias que la littérature. Chez Daoud, nous retrouvons plusieurs mots arabes qui sont intégrés dans le texte ce qui correspond au second degré défini par Moura. Voici la liste des noms communs repris de l'arabe dont l'utilisation est souvent accompagnée d'une brève explication du narrateur :

Chahid – martyr (p. 15) ;
gaouri – Français obèse, voleur de sueur et de terre (p. 26, 33) ;
roumi/roumia – étranger/une étrangère (p. 26, 44, 54) ;
echedda fi Allah – Dieu est mon soutien (p. 30) ;
armala – veuve (p. 49) ;
haïk, djellaba – vêtements (p. 52) ;
haram – illicite (p. 61) ;
djounoud – soldats algériens (p. 90, 111).

Les derniers quatre noms ne sont pas expliqués explicitement, mais leur contexte permet à un lecteur non-arabophone de les comprendre. Les mots accentuent la polarité entre la France et l'Algérie, aussi bien qu'entre l'histoire et le passé (« un chahid » désigne un Algérien mort durant la guerre de libération).

⁷⁷ DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, p. 70 et 71.

⁷⁸ MOURA, *Littératures francophones*, p. 98–100.

La plupart des mots arabes sont en italique pour accentuer leur différence et avertir le lecteur. Celui dernier doit faire plus d'attention et intégrer les mots dans son système langagier et revivre donc l'expérience du narrateur qui a dû apprendre le français pour comprendre le récit consacré à son frère. En plus, le lecteur apprend plus sur l'histoire de l'Algérie et s'engage à communiquer avec une culture différente :

« Dans l'œuvre postcoloniale, l'absence de traduction et la mise en contexte visent à manifester la différence culturelle. (...) [Et] ce processus engage le lecteur à s'investir activement dans les horizons étrangers où ces mots et expressions ont cours⁷⁹. »

L'italique signale un élément sémantiquement plus riche. Nous avons déjà parlé des passages repris de l'œuvre camusienne qui gagnent une signification double, puisqu'ils concernent deux personnages principaux en même temps. Avec les mots arabes, la situation semble pareille, parce qu'ils représentent la langue propre au narrateur, mais la langue étrangère au lecteur.

Finalement, il y a encore le troisième groupe de mots mis en italique – il s'agit des mots en français qui expriment les idées principales de l'œuvre. Dans ce cas-ci, l'amplification du sens concerne les niveaux individuel et collectif qui correspondent à l'histoire de Haroun et à l'histoire de toute l'humanité, illustrée par les fréquentes allusions aux mythes. Voici la liste des passages contenant les mots français mis en relief (sans compter les phrases reprises de Camus) :

Haroun dit que les expressions de Meursault « sont [son] *bien vacant* » (p. 12) ;

Haroun veut la justice « *des équilibres* » (p. 16) ;

Haroun décrit « les journées *avec rumeurs* sur [son] père, les journées *sans*, consacrer à fumer, à se disputer avec M'ma » (p. 20) ;

Haroun parle du général Létang qui « a *fécondé* » je jardin oranais (p. 22) ;

Haroun décrit le meurtre comme « [*leur*] secret, à M'ma et [lui] » (p. 42) ;

Haroun présente le français comme « la *langue* » qui est « riche, imagée » (p. 47) ;

Haroun dit que son corps ressemble à « la *trace* du mort » (p. 51) ;

Haroun compare l'histoire de Meursault à « *L'Iliade* sur un bout de trottoir » (p. 65) ;

Haroun dit qu'il a « *vu* (...) *un homme* » à la plage et que son histoire « ressemble à un récit des origines » dans lequel « *ton* Caïn [= un Européen] a tué [*son*] frère » (p. 66 et 67) ;

Haroun affirme qu'étant « *Arabe*, [il ne s'est] jamais senti arabe » (p. 70) ;

Haroun souligne que Meursault est « *ton* héros [= un Européen] » (p. 73) ;

Haroun dit qu'il n'a pas fait un assassinat « mais une *restitution* » (p. 86) ;

Haroun dit qu'il ne raconte pas son histoire « pour être absous *a posteriori* ou [se] débarrasser d'une quelconque mauvaise conscience » (p. 97) ;

⁷⁹ MOURA, *Littératures francophones*, p. 103.

Haroun met en doute la vision binaire à l'aide des termes « *avant* » et « *après* » (p. 119) ;
Haroun se moque de l'aveuglement de sa mère illustré par la phrase « *je le savais* » (p. 122) ;
Haroun souligne l'importance de tout ce qui est « *écrit* » (p. 138) ;
Haroun utilise le mot « *tourment* » quand il parle de l'amour (p. 139).

Nous pouvons constater que les mots en italique mettent en valeur les sujets que nous avons repris pour structurer notre travail. L'italique accentue la problématique des relations franco-algériennes (*équilibres, fécondé, restitution*), de l'identité (*trace, Arabe, tourment*) et de la langue (*bien vacant, langue, écrit*). Tout est amplifié par les personnages romanesques qui forment un espace plein d'oppositions (*avec/sans, mon/ton, avant/après*) où le lecteur prend difficilement sa position. Pourtant, la stratégie narrative basée sur la forme de dialogue le pousse à s'engager à communiquer avec « l'Autre ». Comme nous avons déjà dit, le lecteur français prend le rôle de l'interlocuteur actif, tandis que le lecteur algérien doit faire face à l'autocritique graduée par Haroun. Le narrateur souligne qu'il ne faut pas traiter les sujets « *a posteriori* », mais s'occuper du présent et éviter toute la passivité qui résulte de ce qui a été « *avant* » ou de ce qui pourrait être « *après* ». C'est pourquoi Daoud introduit la forme de dialogue qui insiste sur hic et nunc.

L'insistance sur l'espace d'énonciation représente un trait typique des œuvres postcoloniales qui révoquent des expériences collectives « *pour faire jouer un passé (perdu et mythifié) contre un présent d'aliénation et/ou pour expliquer, voire orienter une situation actuelle et problématique*⁸⁰. » Mais à la différence de la plupart des œuvres postcoloniales, *Meursault, contre-enquête* ne veut pas témoigner de l'autonomie d'une culture nationale (c'est-à-dire algérienne), mais montrer la nécessité de poursuivre le dialogue avec « l'Autre », quoiqu'il soit l'ancien envahisseur, afin d'échapper au passé excessivement glorifié. Il ne s'agit pas de contester l'héroïsme de ses ancêtres, il s'agit de mettre en garde contre le dogmatisme dont les représentants refusent tout ce qui est moderne ou libéral.

Malgré son refus du conservatisme, Daoud ne va pas contre les traditions, parce qu'il révoque les mythes des origines pour retrouver la liberté à l'intérieur de l'homme. Sisyphe et Caïn représentent la tradition partagée par toute l'humanité qui traite la question de la responsabilité individuelle. Daoud revient jusqu'à l'époque de l'oralité pour décrire le comportement interpersonnel de l'homme qui paraît de plus en plus problématique au fur et à mesure que l'écriture se développe.

⁸⁰ MOURA, *Littératures francophones*, p. 135.

Le narrateur souligne que personne ne voulait l'écouter en tant que victime, tandis que Meursault est devenu célèbre grâce à son livre en tant que meurtrier. Haroun a dû apprendre à parler français pour comprendre les autres, mais cela paraît encore insuffisant comme il n'arrive pas à se faire comprendre par les autres. Étant donné que Haroun ne peut pas écrire un livre, c'est à l'interlocuteur (au lecteur) de l'aider en lui donnant la parole pour qu'il puisse « *au moins (...) raconter*⁸¹ » son histoire. Au début, Haroun pense que l'écrit ne peut pas dire plus que l'oral et entre dans une polémique avec son interlocuteur :

« *Vas-y, remets-toi donc à lire, même si tout est écrit dans ma tête*⁸². »

Mais avec le temps, il se rend compte que c'est l'écrit qui ordonne le monde, et que c'est prédit par un écrivain, et « *pas par un dieu quelconque*⁸³ », comment la situation de l'individu change.

Haroun relève l'importance de la littérature et démontre qu'elle est la raison pour laquelle son frère a perdu son identité. Lui-même, il continue néanmoins à raconter sans écrire, ce qui se montre complètement vain au moment où il apprend que ses interlocuteurs sont « *un sourd-muet apparemment tuberculeux* » et « *un jeune universitaire à l'œil sceptique* »⁸⁴. Finalement, il paraît que l'écrit, traditionnellement associé à l'Occident, remporte sur l'oral, traditionnellement associé à l'Orient. Par conséquent, Daoud rejoint les auteurs postcoloniaux qui introduisent des personnages dont la relation correspond à celle entre Prospéro et Caliban (ou Robinson et Vendredi), car Meursault communique sa version des faits à des millions de lecteurs, tandis que Haroun n'y arrive pas et reste coincé sur son île – cette fois représenté sous la forme d'un bar sombre.

Pour échapper au même destin, Daoud profite de la forme écrite et valorise son moyen spécifique, l'italique. À la différence de Camus, il s'intéresse plutôt à la communication entre deux cultures différentes, ce qui se traduit par l'étymologie des noms introduits dans le livre et par la mise en relief graphique⁸⁵. Ses personnages mettent en valeur la forme de dialogue oral qui forme un contraste avec les procédés de l'écrivain. Daoud utilise plusieurs mots arabes pour accentuer la rencontre de deux cultures dont la symbolique traverse toute l'œuvre, aussi bien pour impliquer le lecteur dont l'activité semble cruciale. C'est celui dernier qui décide comment lire la deuxième personne dans le roman, c'est-à-dire à qui s'adresse Haroun : Est-ce que c'est seulement au personnage du Parisien ? Ou bien parle-t-il au lecteur ? Et ne s'adresse-t-il pas

⁸¹ DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, p. 16.

⁸² Ibid., p. 17.

⁸³ Ibid., p. 138.

⁸⁴ Ibid., p. 146.

⁸⁵ Selon Kyloušek, il s'agit de deux procédés typiques pour le roman *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* de Tournier. KYLOUŠEK, *Le Roman mythologique de Michel Tournier*, p. 44 et 47.

plutôt à Meursault ? Ou bien directement à Camus ? Nous avons essayé de montrer que toutes ses destinataires sont concernés et c'est le lecteur qui doit redistribuer la responsabilité.

Nous avons trouvé que Daoud invite le lecteur au dialogue afin de repenser la notion d'identité dont la définition semble particulièrement difficile en Algérie. Son livre propose une autre lecture de *l'Étranger* pour modifier nos concepts traditionnels. Il ne s'agit pas seulement du meurtre gratuit qui est traditionnellement au centre d'intérêt de la critique, mais surtout de la privation de nom et de nationalité qui provoque beaucoup d'amertume chez le personnage de Haroun. Après nos analyses, il paraît que les deux romans comparés parlent de l'incompréhension, puisque Haroun se voit exclu de la société pareillement à Meursault. Le glissement du sens entre les romans repose sur les différentes raisons de cette expulsion, car tandis que Meursault provoque un scandale et éveille l'attention des journaux, Haroun tombe dans l'oubli et ne trouve aucun juge. Tandis que Meursault se montre indifférent envers les conventions sociales, la société se montre indifférente envers le comportement de Haroun. Tandis que tout le monde veut entendre les regrets et les reproches de Meursault, personne ne veut rien entendre de Haroun. C'est pourquoi celui dernier parle de l'absurdité de sa situation et désire raconter son histoire. Finalement, Haroun trouve son auditoire dans un jeune universitaire et un sourd-muet, mais il est improbable que ces interlocuteurs puissent l'aider à retrouver l'équilibre qu'il a perdu après son crime. Il lui faut un livre et un lecteur qui accepte la littérature comme un dialogue éternel, un exercice de liberté dont l'expression ne se limite pas aux frontières géographiques.

Conclusion

La littérature dispose de ce pouvoir extraordinaire qui permet aux personnages une sorte d'immortalité, puisqu'ils renaissent à chaque nouvelle lecture. En même temps ils n'ont pas nécessairement les mêmes qualités, car leurs paroles peuvent être lues différemment selon l'époque et son contexte. Notre travail analyse les livres venus des époques différentes dont le contenu doit refléter ce décalage. Le roman de Camus a paru avant l'Indépendance de l'Algérie et contient des éléments qui correspondent à l'époque coloniale, surtout quand on parle du choix des personnages dont les noms témoignent des origines françaises. Pourtant, il est déplacé de reprocher à Camus qu'il n'introduit pas plus de personnages algériens, parce que le héros principal s'oppose à la morale des autres, c'est-à-dire des colons. En plus, nous avons vu que, dans quelques passages, Meursault ressemble à l'image d'un colonisé conçue par les fonctionnaires français pendant l'époque coloniale.

Il faut souligner que *l'Étranger* pose la question si nos paroles et nos actes correspondent avec nos vrais sentiments sans vouloir faire la différence entre les nationalités et les sexes. Il n'empêche que le lecteur a le droit de récupérer les éléments qui proposent une lecture modifiée d'après ses expériences, surtout quand il s'agit d'une lecture permettant de repenser sa propre identité.

Kamel Daoud valorise le personnage de l'Arabe (Moussa) pour introduire le sujet de la rencontre avec « l'Autre ». Son roman souligne que l'individu définit sa propre identité par rapport à son entourage qui lui attribue certaines qualités indépendamment de sa volonté. Le narrateur s'oppose surtout à la notion d'Arabe, infligé à son frère, qui met l'individu au niveau impersonnel, abstrait et supprimable. Dans ce sens, Daoud fait suite à la critique postcoloniale et confirme notre prémisse que son roman décrit la relation franco-algérienne pour dénoncer une sorte d'injustice.

Néanmoins, *Meursault, contre-enquête* se focalise sur le présent et refuse une vision manichéenne divisant les personnages en vilains Européens et bons Algériens. À l'exception de Meriem, on ne retrouve aucun personnage incontestablement positif. Haroun revit le destin de Meursault, car il devient victime et meurtrier en même temps. Sa narration imite celle de Clémence qui accuse lui-même afin de trouver un interlocuteur qui va partager sa culpabilité. D'une façon, Haroun refait le même crime que Meursault pour que le lecteur doive juger les deux. D'abord, étant poussé à rejoindre le côté Meursault, il peut se sentir coupable du passé colonial et sympathiser avec Haroun, mais finalement, il trouve que celui dernier devient meurtrier et n'offre qu'une fausse alternative.

S'il n'y a pas un vrai héros, cela ne veut pas dire que le roman ne propose aucune solution pour échapper au cercle vicieux. Comme sa critique ne vise pas tant ce qui a été fait plutôt que ce qui n'a pas été fait, Haroun montre qu'il est inutile de ressasser l'histoire et dénonce la passivité. D'un côté il relève que Meursault, pareillement à Robinson, refuse de communiquer avec le représentant d'une autre culture, de l'autre côté il reproche la rigidité aux Algériens dont le discours se limite à la révolution et la religion.

Selon Haroun, la dénomination de « l'Autre » (Arabe, Vendredi) témoigne de l'eurocentrisme peu disposé à entrer en dialogue avec les cultures différentes, ce qui se reflète aussi dans les rôles attribués aux autochtones dans les livres canoniques. Il parle de l'ignorance avec laquelle tout le monde accepte la mort de l'Arabe (Moussa) et met en cause la lecture unilatérale qui renforce les stéréotypes. En plus, le narrateur souligne l'importance du langage à cause duquel Moussa a perdu son identité et rejoint donc la critique postcoloniale qui place la domination langagière au centre de ses études.

Malgré cela, la langue française permet de rencontrer « l'Autre » et changer l'avenir en retrouvant l'identité perdue. Dans le roman de Daoud, le français sert à assurer une communication symétrique pour coexister dans le présent. Cette coexistence des cultures différentes est malheureusement troublée non seulement par le désintérêt des Européens, mais aussi par la résignation des Algériens qui valorise le passé au détriment du présent, voir de l'avenir. Haroun n'arrive pas à s'abstraire de la haine enracinée dans son milieu familial et prolonge une querelle de clocher, car il ne tue pas vraiment pour se venger, mais pour se libérer de sa mère. À la fin, il est clair que les deux meurtres sont futiles, parce que Meursault ne trouve aucune justification raisonnable pour son crime, aussi bien que Haroun ne trouve pas toujours de liberté.

Pourtant, Meursault subit un changement et éprouve une sorte d'indifférence qui lui rend réconcilié, tandis que Haroun reste toute la vie dans la même impasse. Cette différence entre les protagonistes reflète le glissement du sens entre les œuvres sur lequel se focalise notre travail. Meursault essaie de profiter de la vie, et même s'il est parfois forcé d'exprimer des sentiments qu'il ne ressent pas, il continue à vivre en harmonie avec ses besoins physiques, quoiqu'il n'arrive pas toujours à les dominer. Après le meurtre, il se trouve dans une situation où il ne peut plus rejeter les conventions sociales sans risquer la peine capitale. Il s'y oppose quand même et se révolte face au prêtre pour finalement retrouver une nouvelle indifférence, celle qui permet d'accepter sa propre mort. Haroun, par contre, ne peut jamais agir selon ses propres besoins physiques, puisqu'il doit renoncer à son corps pour jouer un autre et remplacer son frère mort et son père perdu.

Chez Camus, la société veut écouter Meursault qui choque avec son opposition aux conventions, tandis que chez Daoud, personne ne veut écouter Haroun qui ne trouve pas assez de force pour s'opposer à son entourage. Meursault est condamné pour ne pas dire plus qu'il ne ressent au vrai, mais Haroun perd sa liberté depuis le début à cause de son rôle social. Ainsi, Daoud montre l'injustice présente dans le pays postcolonial, où l'individu conçoit son identité avec difficulté. Le texte gagne en valeur générale et propose une suite au « mythe de la rencontre » qui traduit aussi la relation littéraire entre le centre et la périphérie.

Le centre se distingue par un grand nombre d'œuvres canoniques qui déterminent les mouvements littéraires, la perception de la littérarité et l'esthétique dominante. Daoud choisit une de ces œuvres pour proposer une lecture alternative qui pourrait rapprocher la périphérie du centre et élargir le dialogue qui devrait un jour mener jusqu'à l'effacement des frontières littéraires. Pour entrer en dialogue, Daoud écrit en français qui représente en Algérie la langue qui n'appartient ni aux anciens colons, ni aux anciens colonisés. Il parle du « *bien vacant* » qui est disponible et qui devrait être ranimé pour chasser les fantômes du passé dont les ombres paralysent le présent.

Le français reste pourtant une langue européenne liée à l'eurocentrisme auquel Daoud s'oppose. Afin d'y arriver, il met en œuvre plusieurs stratégies. D'abord, c'est la valorisation secondaire⁸⁶ du personnage de l'Arabe, dont la nouvelle dénomination conteste la division simpliste basée sur la couleur de la peau. En plus, le prénom Moussa renvoie au personnage biblique dont l'histoire relie les traditions chrétienne et musulmane, il accentue la racine commune et favorise la compréhension mutuelle. Ensuite, le vocabulaire arabe incorporé dans le texte fait apprendre au lecteur les particularités locales et l'incite à découvrir plus sur l'Algérie et sa situation contemporaine. La forme de dialogue implique l'activité du lecteur dont le rôle consiste à repenser sa conception de la littérature, surtout en relation avec l'onomastique et l'intertextualité. Le lecteur prend ses responsabilités, parce qu'il doit distinguer entre les personnages réels (les écrivains), les personnages de *l'Étranger* et les personnages de *Meursault, contre-enquête*.

Les relations complexes reflètent les tentatives des auteurs postcoloniaux dont l'écriture veut sortir de la périphérie et retrouver l'autonomie culturelle en valorisant le régional à la lumière de l'universel⁸⁷. De l'autre côté, le personnage de Meursault semble dévalorisé et

⁸⁶ Le terme désigne « toute promotion d'un personnage jusque-là maintenu au second plan ». GENETTE, *Palimpsestes*, p. 484.

⁸⁷ « *Deperiferizace a vytváření kulturní autonomie téměř vždy provází dialektické přehodnocování národního (partikulárního) ve světle univerzálního, stejně tak jako zhodnocování univerzálního uvnitř partikulárního.* » KYLOUŠEK, *Vliv vztahu mezi centrem a periferií* in KOVÁŘ, *Příspěvky k mezinárodní teorii literatury*, p. 108.

perd surtout son aspect innocent. Cette transformation ne semble pas pourtant si controversable, puisque le texte attribue les mêmes défauts au personnage en apparence opposé. Haroun s'accuse lui-même et le roman se montre critique surtout envers la société algérienne dont les structures pétrifiées empêchent le progrès.

Notre travail montre que Daoud représente un auteur postcolonial qui retravaille le roman canonique pour rompre une sorte d'isolation littéraire de son pays. En même temps, l'écrivain critique la société algérienne et refuse de chercher des excuses dans le passé. Son récit invite à relire *l'Étranger* et y trouver les parallèles avec l'époque contemporaine. Le personnage de Haroun montre que l'incompréhension et le manque de communication restent les problèmes les plus graves. À l'instar de Camus, Daoud défend la liberté corporelle et les besoins naturels de l'homme, aussi bien qu'il condamne l'hypocrisie. Mais à la différence de Camus, Daoud prête plus d'attention à la religion et les relations intergénérationnelles.

Meursault, contre-enquête propose une relecture de *l'Étranger*, et des œuvres canoniques en général, pour illustrer la nécessité de maintenir le dialogue entre les cultures différentes. En relisant *l'Étranger*, nous avons trouvé que le personnage principal représente une sorte de prototype d'un colonisé algérien comment l'imaginait les colons. Par conséquent, les reproches adressés à Meursault de la part de Haroun semblent absurdes, même si la mort de l'Arabe (Moussa) reste injustifiable. Ce paradoxe n'empêche que l'œuvre de Camus peut être relue et repensée afin de redéfinir les rôles des personnages, des lecteurs et des individus en général. L'entreprise littéraire de Daoud souligne donc l'importance de la littérature au second degré qui est capable de retravailler les récits canoniques pour valoriser leur contenu dans le contexte des événements d'aujourd'hui. Dans notre cas, *Meursault, contre-enquête* réagit aux relations problématiques entre les Européens et les Maghrébins, dont les identités se mettent souvent en opposition sans vraiment chercher les raisons pourquoi. Le roman s'arrête sur cet usage et propose un large débat pour que chaque représentant puisse retrouver son rôle dans le monde sans se heurter aux préjugés.

Sources

Bibliographie

ASHCROFT, Bill. *The empire writes back : theory and practice in post-colonial literatures*. New York : Routledge, 2002. 283 p.

BAHI, Yamina. « L'écriture de la subversion dans l'œuvre littéraire de Kamel Daoud ». Thèse de doctorat en science des textes littéraires, Université d'Oran 2 Mohamed Ben Ahmed, 2011, 386 p.

CAMUS, Albert. *La Chute*. Paris : Gallimard, 1997. 183 p.

CAMUS, Albert. *L'étranger*. Paris : Gallimard, 1984. 192 p.

CAMUS, Albert. *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard, 2008. 1480 p.

CHAULET-ACHOUR, Christine. *Albert Camus, Alger*. Biarritz : Atlantica, 1998. 217 p.

DAOUD, Kamel. « L' "Etranger" de Camus n'est plus le pied-noir », *Le Quotidien d'Oran*, le 7 avril 2006.

DAOUD, Kamel. « La misère sexuelle du monde arabe », *The New York Times*, le 12 février 2016.

DAOUD, Kamel. « Kamel Daoud et les "fantasmes" de Cologne, retour sur une polémique », *Le Monde*, le 19 février 2016.

DAOUD, Kamel. *La préface du nègre, Le Minotaure 504 et autres nouvelles*. Arles : Actes Sud, 1995. 139 p.

DAOUD, Kamel. *Meursault contre-enquête*. Arles : Actes Sud, 2014. 160 p.

DAOUD, Kamel. *Zabor ou Les psaumes*. Arles : Actes Sud, 2017. 336 p.

DODU, Brigitte. « Meursault, contre-enquête : des livres contre le Livre », *Littératures africaines et paysage*, n° 39, 2015. Pages 173–176.

FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris : La Découverte, 2002. 311 p.

FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Les Éditions du Seuil, 1952. 239 p.

FITCH, Brian T. *Albert Camus 3 : sur La Chute*. Paris : Minard (*La revue des lettres modernes*), 1970. 312 p.

FITCH, Brian T. *L'Etranger d'Albert Camus : un texte, ses lecteurs, leurs lectures*. Paris : Larousse, 1972. 173 p.

- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil, 1982. 578 p.
- GUY, Chantal. « Meursault, contre-enquête : frères ennemis », *La Presse*, le 24 novembre 2014.
- KAPLAN, Alice. « “Meursault, contre-enquête” de Kamel Daoud », *Contreligne*, juin 2014.
- KYLOUŠEK, Petr. *Le Roman mythologique de Michel Tournier*. Brno : Masarykova universita, 2004. 158 p.
- KYLOUŠEK, Petr. « Vliv vztahu mezi centrem a periferií na označení literárních směrů – případ francouzsko-kanadské literatury » in KOVÁŘ, Jaroslav. *Příspěvky k mezinárodní teorii literatury*. Brno : Barrister & Principal, 2012. Pages 103–110.
- LÉVI-VALENSI, Jacqueline. « Regards sur l’homme, lecture de l’œuvre », *Europe : Albert Camus*. Paris : Europe, 1999. Pages 3–8.
- LÉVI-VALENSI, Jacqueline. *Les critiques de notre temps et Camus*. Paris : Garnier, 1970. 192 p.
- MAUROIS, André. *De Proust à Camus*. Paris : Perrin, 1963. 346 p.
- MOURA, Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : PUF, 1999. 174 p.
- PINGAUD, Bernard. *L’Étranger d’Albert Camus*. Paris : Gallimard, 1992. 224 p.
- PISTER, Danielle. « Meursault, contre-enquête : les miroitements d’un texte », *Études littéraires africaines*, n° 39, 2015. Pages 168–173.
- PLANCHE, Jean-Louis. « Une jeunesse algéroise : Albert Camus 1914-1940 », *Europe : Albert Camus*. Paris : Europe, 1999. Pages 17–39.
- SAID, Edward W. *Orientalism*. London : Penguin, 1995. 396 p.
- SARTRE, Jean-Paul. « Orphée noir » in SENGHOR, Léopold Sédar. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Paris : PUF, 1969. 227 p.
- TODD, Olivier. « Pourquoi Camus ? », *Europe : Albert Camus*. Paris : Europe, 1999. Pages 178–183.
- VIALLANEIX, Paul. « “L’incroyance passionnée” d’Albert Camus », *Albert Camus 1 : autour de L’Étranger*. Paris : Minard, 1968. Pages 179–197.
- VIGGIANI, Carl A. « Notes pour le futur biographe d’Albert Camus », *Albert Camus 1 : autour de L’Étranger*. Paris : Minard, 1968. Pages 200–218.

Webographie

BADDOU, Ali. « Le désir de “vivre intensément” de Kamel Daoud », *Drôle d’endroit pour une rencontre* [émission radio]. France 3, le 5 mai 2017. Disponible sur :

<https://www.youtube.com/watch?v=Y06-dbj5iDg> (consulté le 5 novembre 2017).

DAOUD, Kamel. « Meursault et l’arabe : une robinsonnade malheureuse » [enregistrement vidéo]. Yale University, le 9 novembre 2015. Disponible sur :

<https://www.youtube.com/watch?v=oF5kWeLGRv8> (consulté le 6 novembre 2017).

FRUCHON-TOUSSAINT, Catherine. « L’écrivain algérien Kamel Daoud », *Littérature sans frontières* [émission radio]. Radio RFI, le 18 mai 2014. Disponible sur :

<http://www.rfi.fr/emission/20140518-ecrivain-algerien-kamel-daoud-meursault-garcia-marquez/> (consulté le 5 novembre 2017).

PARET, Thierry et LORIN, Linda. « Le Contrôle Douanier de Kamel Daoud », *Le Contrôle Douanier de Nova* [émission radio]. Radio Nova, le 6 mai 2014. Disponible sur :

<http://www.nova.fr/radionova/30635/episode-le-controle-douanier-de-kamel-daoud?page=32> (consulté le 6 novembre 2017).

Résumé

Tato diplomová práce se zaměřuje na romány autorů pocházejících ze dvou různých epoch, v jejichž tvorbě se nutně projevuje odlišná geopolitická a sociokulturní situace. Zatímco se však společnost časem proměňuje, literární texty zůstávají neměnné, a tak je na ně v každé době nahlíženo z jiného úhlu pohledu. Kamel Daoud ve svém díle *Meursault, contre-enquête* valorizuje postavu zavražděného Araba ze slavného románu Alberta Camuse, čímž poukazuje na možnost různých přístupů k četbě kanonických textů. Konkrétně se Daoud zaměřuje na onomastiku literárních děl, v níž se často odráží eurocentrické vidění světa, a navazuje tak například na dílo Michela Tourniera, v jehož pojetí se zpochybňují určitá stereotypní schémata západní společnosti. *Meursault, contre-enquête* se totiž zakládá na silné intertextualitě, která vyžaduje paralelní četbu románu *l'Étranger*, jejímž výsledkem je další alternativa, jak si vyložit příběh, jenž se stal téměř novodobým mýtem. Na základě komparativního přístupu, jenž je podepřen lexikální analýzou jednotlivých pasáží, diplomová práce popisuje tuto alternativu a odpovídá na otázku, zda mezi oběma romány dochází k výraznému posunutí hodnot, které se předpokládá již s ohledem na změnu vypravěče a polemický ráz názvu Daoudova románu. Mimo ověření této hypotézy se práce rovněž snaží objasnit, jaké další možnosti interpretace Camusova textu se nabízejí při četbě hypertextu, který se určitým způsobem snaží doplnit to původně nevyřčené, záměrně či nezáměrně vynechané.

Vzhledem k vytyčenému cíli se práce opírá o díla, která pocházejí z raného období tvorby obou spisovatelů, a která tedy mají časově blízko k analyzovaným románům *l'Étranger* a *Meursault, contre-enquête*. Základním východiskem je terminologie Gérarda Genetta, jednoho ze zakladatelů teorie intertextuality (případně transtextuality), přičemž je kladen důraz na pojem transvalorizace. Důležitým zdrojem je dále dílo Frantze Fanona, který se řadí mezi zakladatele postkoloniálních studií, z jejichž okruhu jsou citováni i další vybraní autoři, zejména však Bill Ashcroft. Práce se snaží držet roviny literárních textů (doplněné o rozhovory se spisovateli) a pouze v úvodu se v krátkosti věnuje mimoliterárním faktům, jež dokládají možnou motivaci Camusovy rané filosofie.

První kapitola stručně představuje obě díla, načež následuje kapitola věnovaná Alžírsku, která popisuje ambivalentní vztah mezi touto zemí a Camusem. V druhé kapitole je také nastíněno hlavní téma celé Daoudovy tvorby, jehož základy lze nalézt v historicko-geografickém kontextu země, a to sice setkání dvou jedinců různého sociokulturního původu. Další kapitola se již soustředí na čistě textovou analýzu, přičemž klade důraz na jednotlivé postavy a jejich případnou transformaci. Jedná se o centrální část práce, která kopíruje kompozici Daoudova

románu, jenž nejprve upíná pozornost k postavě Meursaulta, načež přechází v kritiku současného stavu alžírské společnosti. Za začátku je tak nejdříve analyzována postava Camusova románu, jejíž charakter se zdá být v rozporu s obrazem, který nám předkládá Daoudův vypravěč, Haroun, a teprve poté jsou představeny další důležité postavy, jejichž role jsou v Daoudově fikčním světě uzpůsobeny autorovu kritickému postoji k současné podobě života v Alžírsku. Závěrečná kapitola věnovaná jazyku jednak odhaluje spisovatelovu techniku, která nutí čtenáře k aktivní práci s textem, jednak poodhaluje další prvky, jež odkazují k tradici postkoloniální kritiky.

Komparací dvou zmíněných románů a dalších raných textů spisovatelů pak vychází najevo, že Daoud navazuje na postkoloniální kritiku, jejímž cílem je minimalizovat rozdíly mezi tzv. literárním centrem a literární periferií. Román *l'Étranger* je vyobrazen jako příklad dominance západního světa, mezi jehož hlavní mocenské nástroje patří jazyk, potažmo písmo. Závažné je především vyobrazení Evropana jakožto člověka, který odmítá naslouchat příslušníkovi jiné kultury, což Daoud demonstruje na již zmíněném onomastickém systému Camusova románu, v němž důsledkem silné typizace zaniká individuálnost představitele mimoevropského společenství. Tato neochota přistoupit k rovnocennému dialogu představuje největší výtku adresovanou evropskému čtenáři.

Detailnější analýza a lexikální rozbor však rovněž odhalují, že terčem kritiky se stává i alžírská společnost, která se na základě textu jeví jako strnulá a pro jedince svazující. Oba texty tak spojuje téma individuální volnosti, jež je v obou románech znemožněna nátlakem okolí. Zatímco se však Meursault stává obětí společenských konvencí založených na přetvářce, Haroun je obětí obecného nezájmu. Prvně jmenovaný je společností jaksí zveličen, jelikož působí jako bezcitný cynik, druhý je naopak znicotněn, poněvadž je jeho aktům odeprána jakákoliv hodnota. Tento rozdíl se zdá být zásadní, protože v protikladném postavení postav nově lépe vyniká fakt, že Meursault představuje nositele určitého názoru, a nikoliv nihilistu bez pevného hodnotového žebříčku.

Vztah mezi postavami Meursaulta a Harouna je přesto protikladný jen do určité míry, a to výhradně v Daoudově verzi. Camusovy rané texty jasně naznačují, že Meursault symbolizuje především oběť, člověka naivního a přirozeného, který žije v souladu s přírodou. Pokud je tedy v Daoudově románu ze začátku postaven do role agresora a viníka, jedná se o paradoxní rozpor s původní myšlenkou hypotextu. V úvodu Daoudova románu je Meursault představen jako záporná postava utvářející kontrast s mluvčím nevinné oběti, s postupem času ale vychází najevo, že Haroun je rovněž vrahem, tudíž i on přechází do role záporné postavy, čímž

dochází k vystupňování paradoxu, v rámci kterého se ze dvou původně v zásadě kladných postav stávají postavy záporné.

Celý děj románu *Meursault, contre-enquête* se odehrává na pozadí koloniální zkušenosti, která determinuje určité napětí mezi západním a východním světem. Zmíněná degradace charakteru postav překvapivě zmírňuje tuto polarizaci, která je jinak posilována vypravováním Harouna, jež upozorňuje na přetrvávající problémy ve vzájemné komunikaci. Přepsání kanonického díla tak neslouží jen ke zdůraznění rozdílů mezi jednotlivými kulturami, nýbrž také ke zdůraznění určité společné tradice, o kterou se lze opřít při budování nových vztahů oproštěných od všech negativních předsudků pramenících z pohnuté minulosti. Právě vzájemnost se odráží ve výběru jmen postav, jejichž podoba odkazuje ke společným kořenům lidstva, v důsledku čehož tak dochází k jasnému vymezení vůči románu *l'Étranger*, jehož postavy, byť nezáměrně, naopak zdůrazňují odlišnosti napříč etniky.

Tato diplomové práce dokazuje, že *Meursault, contre-enquête* nabízí alternativní četbu slavného románu *l'Étranger*, přičemž však neužívá jednostranného postupu, který by převrátil původní hodnoty užitím plošné negace. Byť je postava Meursaulta prezentována v negativním světle, staví se postupně na úroveň ostatních postav, které se z morálního hlediska nejeví nikterak lépe. Podstatná je především paralela s postavou Harouna, který páchá naprosto stejný zločin, jenž symbolicky prodlužuje násilí započaté kdysi v minulosti. Navzdory očekávání, kritický tón Daoudova románu ve finále ani necílí toliko bývalých kolonizátorů, jakožto spíše současných Alžírčanů, kterým je vyčítáno až patologické prodlévání v minulosti, jež je v některých případech podporováno silnou náboženskou vírou, která oslabuje osobní zodpovědnost jedince. Román se postupně stává jakýmsi hledáním identity v postkoloniálním světě, kde je váha jednotlivce zpochybňována ze strany cizích, stejně tak jako blízkých a nejbližších.

Jako zvláště přínosné se jeví objevení paralely mezi pasážemi z díla Frantze Fanona a dějem románu *l'Étranger*. Podobnost mezi popisy zločinu ukazuje, že Meursault přebírá určité rysy, jež byly v období kolonialismu přisuzovány obyvatelům alžírské národnosti. Ukazuje se tedy, že tvůrčí přepracování kanonických děl umožňuje nalézt souvislosti, jež by se jinak hledaly velmi složitě, a že vybízí k novým interpretacím, jež by se jinak mohly s odstupem času jevit jako nadbytečné, a tudíž nepotřebné. Potvrzuje se, že literární díla jsou založena na vzájemné závislosti, která spočívá v neustálé komunikaci, jež je udržuje v lidském povědomí a jež jim umožňuje procházet rozličnými obdobími, aniž by ztrácela na aktuálnosti.