

La tragique quête de sens de Haroun dans *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud

Elena Chudzia-Conde

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences du programme de
Maîtrise en lettres françaises

Département de français
Faculté des arts
Université d'Ottawa

Table des matières

Résumé	iv
Remerciements	v
Introduction	1
Chapitre premier	13
Analyse des procédés littéraires et stylistiques dans le roman <i>Meursault, contre-enquête</i>	13
Intertextualité : définition théorique et évolution du concept	14
L'apport théorique de Gérard Genette	17
<i>Retour sur le titre, la page couverture et l'épigraphe</i>	19
<i>Analyse des composantes hypertextuelles présentes dans le roman <i>Meursault, contre-enquête</i></i>	22
<i>Liens intertextuels du roman <i>Meursault, contre-enquête</i> avec <i>La Chute</i></i>	26
<i>Les prénoms bibliques dans <i>Meursault, contre-enquête</i> et leur valeur anthroponymique</i>	29
Composantes narratologiques et diégétiques	30
La transfictionnalité comme approche théorique	35
<i>Meursault, contre-enquête comme suite allographe de <i>L'Étranger</i></i>	38
<i>Meursault, contre-enquête comme prolongement de <i>L'Étranger</i></i>	39
<i>Expansions parallèles</i>	44

<i>Expansions virtuelles</i>	45
<i>Versions</i>	46
<i>Entre réalité et fiction</i>	48
Chapitre deuxième	51
L'absurde et la révolte	51
L'absurde et la révolte chez Albert Camus	52
<i>L'absurde dans L'Étranger</i>	59
L'absurde et la révolte tels que vécus par Haroun dans <i>Meursault, contre-enquête</i>	64
<i>Le thème de la mort</i>	71
<i>Le thème de la marginalité</i>	73
Chapitre troisième	79
L'ethos dans Meursault, contre-enquête	79
<i>Ethos et littérature</i>	81
<i>L'ethos dans la rhétorique classique</i>	84
<i>Reconstruire l'ethos préalable grâce à l'ethos discursif</i>	90
<i>L'ethos préalable d'Albert Camus et de Kamel Daoud</i>	95
<i>Le « je » dans la construction de l'ethos discursif</i>	105
Conclusion	112
Bibliographie	120

Résumé

Après la publication de *Meursault, contre-enquête* en France en 2014, Kamel Daoud, écrivain algérien d'expression française, s'est vu propulsé sur la scène littéraire internationale. Son roman, qui se veut à la fois une réponse et un hommage à *L'Étranger* d'Albert Camus, sera traduit en plus de vingt-cinq langues. Dans le roman de Camus, Meursault abat sans états d'âme un Arabe dont on ne connaîtra jamais l'identité. Non seulement l'Arabe sera-t-il mort dans l'anonymat le plus total, mais le roman de Camus donne l'impression que Meursault sera davantage condamné pour *ce qu'il est* plutôt que pour *ce qu'il a fait*. Le point de départ de *Meursault, contre-enquête* naît de cette injustice flagrante contre laquelle se révoltera Haroun, frère de l'Arabe assassiné et narrateur du récit. Dans cette thèse, nous examinons les procédés littéraires – soit l'intertextualité, l'hypertextualité et la transfictionnalité – utilisés par Kamel Daoud pour mettre en scène la quête de son héros. En outre, nous analysons comment se manifestent l'absurde et la révolte chez le narrateur du roman de Daoud. Enfin, nous voyons par quels moyens Haroun reconstruit l'ethos préalable de l'Arabe et parvient, au-delà du récit premier de Camus, à donner une identité à l'Arabe de *L'Étranger*, entreprise transfictionnelle vers laquelle tend tout le roman, même si dans la foulée, Haroun se plaît à mettre à l'avant-scène sa propre image de soi.

Remerciements

Tout d'abord, je profite de cet espace qui m'est donné pour remercier ma directrice de thèse, Madame Mawy Bouchard, qui m'a toujours poussée à donner le meilleur de moi-même en n'exigeant rien de moins que l'excellence. Nos discussions fréquentes, sa fiabilité, ses suggestions toujours pertinentes et la précision pointilleuse de ses relectures ont rendu mes recherches et mon travail des plus passionnants car je me savais portée par la confiance qu'elle mettait en moi.

Qu'il me soit permis de remercier également Madame May Telmissany d'avoir gentiment accepté de faire partie du comité. Sa grande expertise sur les auteurs de culture arabe a été des plus appréciées. Merci également à Monsieur Michel Fournier, que j'ai eu la chance d'avoir comme professeur dans plusieurs cours et qui a su capter toute mon attention par son érudition et son dynamisme contagieux.

J'aimerais également faire part de ma profonde gratitude et de mes remerciements les plus chaleureux au Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) d'avoir cru en mon projet de recherche et de m'avoir octroyé une généreuse bourse.

Merci à ma sœur aînée Catherine qui m'a, depuis toujours, encouragée à me surpasser dans toutes les sphères de ma vie. Ses conseils m'ont été des plus précieux car ils balisaient mes recherches. Nos discussions souvent houleuses, mais constructives, me remettaient sur le droit chemin et me donnaient le goût d'aller plus loin et de ne jamais baisser les bras. Je tiens aussi et surtout à remercier ma mère qui a toujours été à mes côtés dans les moments les plus difficiles depuis le décès de mon père. Sa présence sereine et bienveillante m'a rassurée dans les moments de doute et de découragement qui sont le corollaire obligé de tout effort intellectuel intensif. Et surtout, depuis que je suis enfant,

elle m'a montré l'importance des études pour que je développe un sens critique et analytique.

Et pour terminer, un merci tout particulier à mon cher père – grand amoureux de la littérature et des langues – de m'avoir initiée à la lecture, à la musique et aux arts en général dès mon plus jeune âge. Il n'est plus là aujourd'hui pour m'entendre, mais je sais qu'il serait fier que j'aie poursuivi son legs en m'intéressant aux lettres qu'il aimait tant.

Introduction

Contrairement aux épopées gréco-romaines qui décrivaient des héros infaillibles symbolisant la quintessence d'un idéal à atteindre, la nature même de l'art romanesque et de la prose modernes est de mettre en scène des personnages communs, voire des anti-héros dépourvus des qualités attachées aux grands protagonistes épiques ou légendaires. Miguel de Cervantès est l'un des premiers auteurs à coucher sur papier un protagoniste qui défie les codes poétiques qui avaient cours jusqu'alors. En effet, pour l'écrivain espagnol, Don Quichotte se devait de représenter un être vivant d'illusions et d'idéaux surannés dans un monde où la vie est inexorablement vouée à l'échec, un peu comme si Cervantès entrevoyait, en ces temps de crépuscule médiéval où s'esquisse déjà le déclin de l'empire espagnol, toute l'absurdité de l'existence humaine. Cette conception du monde, dont la source de symbolisation ruissellera sur la pensée occidentale des siècles à venir, trouve l'une de ses expressions privilégiées dans l'émergence des cadres formels et thématiques du roman. L'art du roman, tel qu'innové par Cervantès, pose, comme le rappelle Milan Kundera, trois questions fondamentales : « Qu'est-ce que l'identité d'un individu ? Qu'est-ce que la vérité ? Qu'est-ce que l'amour ?¹ » Ces trois questions constituent en effet, comme nous le verrons ultérieurement, la pierre angulaire du roman faisant l'objet de la présente thèse, soit *Meursault, contre-enquête*².

Le genre du roman s'avère le véhicule par excellence par lequel peuvent se déployer des procédés littéraires et des styles d'écriture hétéroclites. À cet égard, la littérature

¹ Milan Kundera, *Le rideau*, Paris, Gallimard, 2005, p. 146.

² Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, Arles, Actes Sud, 2014 [2013], 153 p.

regorge d'exemples de suites, de continuations et de réécritures³. C'est dans cette filiation littéraire que s'inscrit le roman *Meursault, contre-enquête* de l'écrivain algérien Kamel Daoud, qui s'est donné pour ambition de se réapproprier *L'Étranger*⁴ et d'autres œuvres camusiennes comme *La Chute*⁵, auxquelles il rend hommage par le truchement de différents procédés littéraires et de contraintes oulipiennes, d'effets de miroir et de jeux de détournement. En s'intéressant à *L'Étranger* d'Albert Camus, Kamel Daoud s'est livré à un pari risqué, puisque les thèmes abordés et les enjeux de ce roman avaient tout le potentiel de susciter des polémiques aussi bien en France qu'ailleurs dans le monde arabe. L'auteur se joue en effet des conventions et fait preuve d'insolence avec son écriture atypique en brouillant le fil ténu qui sépare Camus du narrateur de *L'Étranger*. *Meursault, contre-enquête* se pose en miroir de l'œuvre de Camus car son roman semble être l'autre face de la même pièce en prolongeant explicitement le texte de *L'Étranger*. L'auteur algérien insuffle une tonalité et un rythme vibrants à sa fiction et à son héros par la quête de justice qui anime son narrateur pendant soixante-dix ans. La mort de l'Arabe assassiné dans *L'Étranger* sert de révélateur à une soif de justice insatiable que jamais le narrateur n'étanchera car il ne se fait plus d'illusions ni sur lui-même, ni sur la société à laquelle il appartient.

³ Mentionnons que déjà les Dialogues de Platon étaient empreints de références à des textes antérieurs. Pensons, en outre, à la multitude de suites, de continuations et de réécritures qui se sont inspirées des mythes, des épopées et des tragédies grecques – donnons l'exemple de Simone Bertière, qui a récemment publié *Le roman d'Ulysse* (2017) dans lequel elle propose une suite à *L'Odyssée* d'Homère – ou plus tard du cycle arthurien. Mentionnons que plusieurs contes comme *Le Petit Chaperon rouge* ou *La Belle et la Bête* se sont aussi prêtés à des exercices de réécriture. Citons, en guise de dernier exemple, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* de Michel Tournier, qui se pose en variante de *Robinson Crusoé*.

⁴ Voir Albert Camus, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942, 186 p.

⁵ Voir Albert Camus, *La Chute*, Paris, Gallimard, 1997 [1956], 123 p.

Dans *Meursault, contre-enquête*, Haroun, le frère de l'Arabe dépourvu de nom dans *L'Étranger*, n'a qu'un but : redonner une identité à l'Arabe mentionné à vingt-cinq reprises dans le roman de Camus. En s'attaquant ainsi à cette œuvre majeure de Camus, Kamel Daoud réhabilite à sa façon les acteurs absents du discours officiel de l'Histoire et montre, par ce fait, que celui-ci est réversible. Le héros du roman de Kamel Daoud, Haroun, se refuse à la fatalité historique voulant que son frère n'ait représenté qu'un pavé jeté dans la cour de l'Histoire. Il décide par conséquent de s'emparer du langage de l'« autre », donc du *roumi* (appellation donnée aux Français par les Algériens) comme arme, aussi bien pour narrer la vie misérable de sa famille, que pour évoquer à travers une myriade de métaphores la réalité de son pays telle qu'il la perçoit et la ressent. En effet, alors que selon Roland Barthes *L'Étranger* s'inscrit dans le paradigme du « degré zéro » de l'écriture en cela qu'il dévoile une parole transparente où les phrases sont rythmées par la psychologie d'un narrateur désincarné, il appert que le roman de Daoud met au contraire en scène un narrateur assoiffé de justice et de liberté, qui, paradoxalement, malgré qu'il écrive en français, privilégie néanmoins les codes et le rythme de la langue arabe. Cette écriture de *droite à gauche*, selon les mots de l'auteur⁶, vise à fausser les pistes socio-culturelles en rappelant au lecteur que même s'il épouse la langue française et sa culture⁷, la perspective arabe postcoloniale lui permet de dévoiler le voyage initiatique de son héros et de redonner une identité à l'Arabe, figure emblématique de l'ensemble du peuple algérien, même si la quête éperdue du narrateur se battant contre des moulins à vent débouchera sur un autre meurtre aussi absurde que celui de l'Arabe dans *L'Étranger*.

⁶ Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, op. cit., p. 16.

⁷ Daoud affirme que la langue française lui a permis d'avoir accès à une autre vision du monde plus large lui permettant de décrire certaines réalités auxquelles la langue arabe ne lui donne pas accès car trop proche du sacré.

En choisissant de s'exprimer en français, Kamel Daoud cherche à s'approprier la sensibilité de cette langue. La langue de Molière lui permet de s'accaparer des armes de l'« autre » pour mieux se battre symboliquement dans cette querelle mémorielle. Bien que l'écriture française de l'auteur algérien soit empreinte de sa propre culture, il utilise à ses fins ce *bien vacant* qu'est la langue française. Pour lui, elle ne représente pas un butin de guerre, mais un espace universel dans lequel s'engouffrer pour exprimer son ressenti. En fait foi cette citation de l'auteur : « La langue française me fascinait comme une énigme au-delà de laquelle résidait la solution aux dissonances de mon monde.⁸ »

En tant qu'Algérien écrivant en français, Daoud réconcilie les deux rivages de la Méditerranée. Il s'inscrit, en outre, dans la filiation des auteurs postcoloniaux comme Rachid Boudjedra⁹ et d'autres écrivains maghrébins, pour qui remettre en question l'ordre établi constitue un impératif catégorique.

Meursault, contresaintre-enquête s'apparente à une arène où se confrontent différents procédés stylistiques et narratifs labyrinthiques qui se fondent les uns dans les autres en une parfaite symbiose. L'auteur a raté de peu le Goncourt de 2014 : quatre voix contre six¹⁰. Il s'est d'ailleurs exprimé publiquement là-dessus : « Le jury a raté une occasion historique de s'ouvrir vers le reste du monde car dans le Maghreb, ce prix était très attendu et déjà perçu comme un message très lourd de sens.¹¹ » Toutefois, il sera récompensé six mois plus tard par le Goncourt du premier roman : « Vous êtes, je crois, un chroniqueur

⁸ Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, op. cit., p. 129.

⁹ Rachid Boudjedra est un écrivain d'expression française et arabe né en 1941 en Algérie. Il est connu pour avoir écrit plusieurs poèmes, essais et romans.

¹⁰ Le prix Goncourt a en effet été décerné à Lydie Salvayre pour son roman *Pas pleurer* (paru en 2014 aux éditions du Seuil) portant sur la guerre d'Espagne.

¹¹ [ANONYME], « Lydie Salvayre, lauréate surprise du Goncourt devant Daoud et Foenkinos », *L'Express*, 15 novembre 2014, article consulté en ligne le 9 septembre 2017 et disponible à l'adresse suivante : https://www.lexpress.fr/actualites/1/actualite/lydie-salvayre-prix-goncourt-pour-pas-pleurer_1618983.html

abondant et un écrivain rare. Avec *Meursault, contre-enquête* vous vous exposez à la corne acérée du taureau. Le taureau au front bas, pieux, bête et méchant – vous l’avez frôlé et vous êtes sur la liste noire.¹² » Ces mots ont été prononcés par Régis Debray lors de la remise de son prix pour *Meursault, contre-enquête*. Le roman de cet auteur engagé et polémique soulève ainsi de nombreuses questions sensibles. Daoud, qui vit et travaille en Algérie, s’est fait plusieurs ennemis quant à ses positions vis-à-vis de la religion et du régime de Bouteflika. Il a d’ailleurs souvent fait l’objet de critiques acerbes, d’insultes et même d’une fatwa lancée par un imam qui a appelé à sa mort pour apostasie :

Si la charia islamique était appliquée en Algérie, la sanction serait la mort pour apostasie et hérésie. Il a mis le Coran en doute ainsi que l’islam sacré; il a blessé les musulmans dans leur dignité et a fait des louanges à l’Occident et aux sionistes. Il s’est attaqué à la langue arabe. Nous appelons le régime algérien à le condamner à mort publiquement, à cause de sa guerre contre Dieu, son Prophète, son Livre, les musulmans et leurs pays¹³.

Toutefois, Kamel Daoud a bénéficié d’un soutien sans faille sous forme de pétitions (aussi bien dans son pays qu’en France) condamnant sans équivoque les propos de l’imam¹⁴. Mentionnons que le roman de Daoud a été reçu favorablement et perçu par la critique non pas seulement comme objet littéraire mais aussi comme une autre façon d’entrevoir la relation de l’Algérie avec la France, la mémoire et l’héritage de la colonisation¹⁵. Comme le dit si bien l’auteur :

¹² Voir le discours complet de Régis Debray sur le site des éditions Acte Sud : <https://www.actes-sud.fr/kamel-daoud>

¹³ Marion Cocquet, « Kamel Daoud sous le coup d’une Fatwa », *Le Point*, 17 décembre 2014, article consulté en ligne le 2 octobre 2017 et disponible à l’adresse suivante : http://www.lepoint.fr/culture/kamel-daoud-sous-le-coup-d-une-fatwa-17-12-2014-1890421_3.php

¹⁴ Mohammed Aissaoui, « Fatwa sur Kamel Daoud : des pétitions pour soutenir le romancier », *Le Figaro*, 18 décembre 2014, article consulté en ligne le 2 octobre 2017 et disponible à l’adresse suivante : <http://www.lefigaro.fr/livres/2014/12/18/03005-20141218ARTFIG00249-fatwa-sur-kamel-daoud-des-petitions-pour-soutenir-le-romancier.php>

¹⁵ Voir Sébastien Lapaque, « Meursault, contre-enquête de Kamel Daoud : une réécriture de Camus », *Le Figaro*, 16 octobre 2014, article consulté en ligne le 3 octobre 2017 et disponible à l’adresse suivante : <http://www.lefigaro.fr/livres/2014/10/16/03005-20141016ARTFIG00015--meursault-contre-enquete-de-kamel-daoud-une-reecriture-de-camus.php> ; Macha Séry, « Kamel Daoud double Camus », *Le Monde*, 25 juin 2014, article consulté en ligne le 3 octobre 2017 et disponible à l’adresse suivante :

Ce n'est pas un pamphlet, la charge politique du texte fait corps avec sa puissance littéraire et je suis très heureux, d'ailleurs, de le voir traduit dans des pays comme le Vietnam ou la Chine, qui se moquent bien de nos querelles de famille. Mais je mesure depuis septembre à quel point la France est elle aussi travaillée par cette histoire, la blessure fantôme que la colonisation et l'indépendance ont laissée¹⁶.

Quand on lui demande pourquoi il a écrit *Meursault, contre-enquête*, Kamel Daoud se défend d'avoir voulu régler des comptes ou faire un procès à Camus. Alors que la plupart des gens y voient une attaque envers la colonisation ou même la décolonisation, lui, soutient :

J'ai rêvé d'une suite à *L'Étranger* pour parler de ma condition par le biais d'un personnage. Pas pour régler un compte. Et c'est difficile d'expliquer cela. Tous s'attendent à ce qu'on parle de Camus ou de Meursault pour en faire le procès ou pour s'en faire l'avocat. Tous parleront de décolonisation, de guerre, de mémoire, de réponse, de justice à faire. Y compris mon personnage. Sauf que j'ai rêvé comme un homme victime d'une colère qui le mènera à la lucidité puis à la révolte. Pas pour pasticher Camus mais pour que Camus me serve à trouver une réponse à mes interrogations. Je n'ai pas voulu revisiter *L'Étranger* mais en faire ma condition et en éclairer mon chemin. Je ne l'ai pas écrit pour répondre à la France mais pour répondre à mon besoin d'imaginer les livres, de les réécrire, à mon envie de donner sens, à mon ambition de prendre voix et de prêter voix¹⁷.

Les critiques littéraires ne tarissent pas d'éloges à l'égard de Daoud, parlant de lui comme de celui qui a créé de nouveaux ponts entre les deux rivages d'une même mer. Cette écriture aiguisée comme un sabre se joue des carcans et fait de la transgression l'acte de foi d'une écriture engagée. Pour Daoud, l'écriture est devenue un espace qu'il occupe avec ses fantasmes et sa soif de liberté.

Dans la présente thèse, nous tentons de répondre à la question suivante : comment Kamel Daoud parvient-il à mettre en scène la quête existentielle du héros de son roman *Meursault, contre-enquête* ? Pour répondre à cette question, nous subdivisons la thèse en

https://www.lemonde.fr/livres/article/2014/06/25/kamel-daoud-double-camus_4445128_3260.html ; Hassina Mechaï, « Kamel de Dadoud, sur les traces de Camus », *Le Point*, 28 septembre 2014, article consulté en ligne le 3 octobre 2017 et disponible à l'adresse suivante :

http://afrique.lepoint.fr/culture/kamel-daoud-sur-les-traces-de-camus-28-09-2014-1867354_2256.php

¹⁶ Marion Cocquet, « La fabuleuse enquête de *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud », *Le Point*, 5 novembre 2014, article consulté en ligne le 7 octobre 2017 et disponible à l'adresse suivante :

http://www.lepoint.fr/culture/la-fabuleuse-aventure-de-meursault-contre-enquete-05-11-2014-1878982_3.php

¹⁷ Entretien avec Kamel Daoud conduit par Paule Constant et organisé par *Le Centre des écrivains du Sud*, 27 novembre 2014, disponible en ligne à l'adresse suivante :

<http://www.pauleconstant.com/EESA&I/EES271114I.pdf>

trois chapitres. Le premier chapitre porte sur les procédés littéraires qu'emploie Kamel Daoud dans son roman *Meursault, contre-enquête* pour asseoir la quête existentielle de son narrateur. Nous analysons tout d'abord certains des éléments paratextuels, tels que le titre, l'image sur la page couverture et l'épigraphe, qui laissent pressentir la quête aventureuse d'un narrateur tourné vers le passé. Nous verrons ensuite que Daoud se sert à la fois de l'intertextualité, de l'hypertextualité ainsi que de la transfictionnalité, créant ainsi une scénographie singulière. Alors que son roman se veut une « transfiction » de *L'Étranger* en ce qu'il en propose une suite allographe, le cadre narratif, pour sa part, est calqué sur celui de *La Chute* et relève, de ce fait, de l'intertextualité. En effet, tout comme dans *La Chute*, dans *Meursault, contre-enquête*, Haroun, le narrateur, raconte à un interlocuteur, dont on ne connaîtra jamais l'identité, la tragique histoire de son frère, c'est-à-dire de l'Arabe assassiné dans l'anonymat et l'indifférence. En outre, la présence de nombreux extraits où s'enchevêtrent pastiche et parodie de *L'Étranger* nous permet d'affirmer que Daoud fait appel à l'hypertextualité pour mieux se rapprocher du récit original de Camus. Enfin, nous proposons, dans ce premier chapitre, une analyse textuelle portant sur les composantes narratologiques et diégétiques de *Meursault, contre-enquête*, comme les temps de verbes et la structure de la narration, qui contribuent à donner sa musicalité à l'histoire et à en établir les paramètres.

Le deuxième chapitre porte, pour sa part, sur certains des grands thèmes philosophiques qui traversent le roman de Daoud et qui trouvent écho dans l'œuvre camusienne. Ainsi, nous revenons d'abord sur le cycle camusien de l'absurde et de la révolte, puis nous voyons comment, plus précisément, s'exprime l'absurde dans *L'Étranger*. Ensuite, nous tentons d'illustrer la façon dont se manifestent l'absurde et la

révolte dans *Meursault, contre-enquête*. Enfin, comme les thèmes de la mort et de la marginalité sont des thèmes centraux autant chez Camus que chez Daoud en cela qu'ils découlent directement de la situation d'absurde que vivent les deux narrateurs, il apparaît qu'ils font partie intégrante de notre analyse.

Finalement, dans notre troisième et dernier chapitre, nous abordons plus spécifiquement la notion d'ethos. En effet, en voulant redonner une identité et une dignité à son frère, la quête de Haroun s'inscrit dans une entreprise de reconstruction de l'ethos préalable de l'Arabe. En outre, nous voyons que par son ethos discursif, ce n'est pas seulement l'image de l'Arabe que Haroun reconstruit, mais également la sienne, quand il nous dévoile sa vision du monde et son rapport à la transcendance.

Pour atteindre les objectifs de la thèse, nous avons eu recours aux cadres théoriques de la narratologie et de la rhétorique, qui nous ont fourni plusieurs concepts et notions permettant de mettre en lumière les grandes articulations du roman de Daoud. Gérard Genette et Richard Saint-Gelais proposent un ensemble d'outils notionnels ayant trait à la paratextualité, l'intertextualité, l'hypertextualité et la transfictionnalité indispensables à notre démarche. En outre, en ce qui concerne la notion d'ethos, les travaux de Ruth Amossy, dont les recherches s'appuient sur l'argumentation et l'analyse du discours, nous ont permis d'accéder à une vaste compréhension des stratégies visant à construire l'image de soi dans le discours, et ce, de l'Antiquité à nos jours. Ainsi, à travers les travaux d'Amossy, ce sont les idées d'Aristote, de Cicéron et Quintilien, autant que celles de Chaïm Perelman ou de Dominique Maingueneau (qui s'est intéressé, dans plusieurs de ses écrits, à la place de l'ethos dans les textes littéraires), qui ont approfondi nos analyses.

Comme l'ensemble de la thèse porte sur différents romans liés à l'œuvre d'Albert Camus, il est bien entendu que nous en avons consulté l'ensemble de ses œuvres, même si pour notre analyse nous nous appuyons principalement sur *L'Étranger*, *La Chute*, *Le Mythe de Sisyphe* ainsi que sur *L'Homme révolté*. En outre, étant donné que le roman *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud constitue l'objet même de ce travail, nous y faisons très souvent référence¹⁸. Nous avons également consulté *Mes indépendances*¹⁹, des chroniques publiées par Daoud entre 2010 et 2016 sur différents sujets de l'actualité, tant algérienne qu'internationale. Ses chroniques nous apparaissent importantes en ce qu'elles nous renseignent sur les préoccupations aussi bien politiques que sociales ou religieuses qui nourrissent sa pensée. Nous nous sommes par ailleurs appuyés sur de nombreux commentateurs qui se sont penchés sur l'œuvre camusienne, comme Roger Grenier²⁰, qui a d'ailleurs côtoyé Camus²¹, Olivier Todd²² et Alice Kaplan qui a publié un important essai sur *L'Étranger*²³. Cette dernière s'est d'ailleurs rendue en France pour consulter les archives de Gallimard²⁴ et a ensuite effectué un voyage en Algérie où elle s'est entretenue avec différentes personnes qui détenaient des dossiers d'archives sur Camus. Elle a également visité le quartier où Camus a vécu son enfance et a profité de son séjour pour s'entretenir avec Kamel Daoud qu'elle a rencontré là où il habite à Oran²⁵. Elle a aussi obtenu une aide précieuse de Roger Grenier, qui a été son conseiller littéraire et son mentor

¹⁸ La première version de *Meursault, contre-enquête* a été publiée aux éditions algériennes Barzakh en 2013. Pour les fins de notre travail, nous n'utiliserons que la version de 2014 éditée aux éditions françaises Actes Sud.

¹⁹ Voir Kamel Daoud, *Mes indépendances*, Arles, Actes Sud, 2017, 464 p.

²⁰ Voir Roger Grenier, *Albert Camus, soleil et ombre*, Paris, Gallimard, 1987, 341 p.

²¹ Lorsque le jeune Roger Grenier croise la route de Camus, il devient journaliste à *Combat*.

²² Voir Olivier Todd, *Albert Camus, une vie*, Paris, Gallimard, 1996, 856 p.

²³ Voir Alice Kaplan, *En quête de L'Étranger*, Paris, Gallimard, 2016, 332 p.

²⁴ Alban Cerisier, éditeur et archiviste chez Gallimard, grand connaisseur de l'histoire de la publication de *L'Étranger*, a mis plusieurs documents à sa disposition.

²⁵ Alice Kaplan, *En quête de L'Étranger*, op. cit., p. 235.

pendant vingt ans²⁶. Kaplan s'est entretenue avec Catherine Camus, fille d'Albert Camus, qui l'a autorisée à consulter des documents inédits²⁷.

Depuis la parution de *Meursault, contre-enquête* en 2013 aux éditions algériennes Barzakh et en 2014 aux éditions françaises Actes Sud, nombreuses ont été les critiques et les recensions du roman des deux côtés de l'Atlantique aussi bien du côté de la presse électronique que de l'imprimé²⁸. Alors que certains auteurs comme Mustapha Harzoune²⁹, John Richards³⁰ ou encore Matthew Lamb³¹ en ont proposé des comptes rendus, d'autres, comme nous le verrons ci-dessous, se sont commis dans des analyses plus pointues, en analysant le roman maghrébin sous différents prismes des plus intéressants. Par exemple, Sarah Horton a abordé pour sa part la question de l'absurde tel qu'il se présente dans le roman de Daoud, ainsi que le thème de la solidarité qui revêt différentes formes (solidarité filiale, solidarité envers le genre humain, etc.), bien que ce mot ne soit jamais prononcé par l'auteur³². Son analyse s'avère utile pour notre travail puisqu'elle nous rappelle que le meurtre, pour Camus, brise le lien de solidarité qui unit les humains entre eux. Or, à la fois Meursault et Haroun commettront un meurtre et s'isoleront, par ce fait, de la communauté des hommes. Par ailleurs, nous empruntons la même voie que d'autres auteures comme Lia Brozgal et Brigitte Dodu qui ont, dans leurs analyses respectives, mis de l'avant toute la confusion propre au récit de Daoud. Alors que Lia Brozgal voit le roman de l'auteur

²⁶ *Ibid.*, p. 252.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Voir Thierry Perret au sujet de la réception du livre en Algérie puis ensuite en France. Thierry Perret, « Le contre-Meursault et ses lectures », *Études littéraires africaines*, n° 39, 2015, pp. 162-168.

²⁹ Mustapha Harzoune, « Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête* », *Hommes et Migrations : Les Paris des migrants*, n° 1308, 2014, p. 195.

³⁰ John Richards, "A country squeezed between heaven and earth, Inroads", *A Journal of Opinion*, n° 37, 2015, p. 119.

³¹ Matthew Lamb, "After Camus, the plot thickens", *The Australian*, 28 novembre 2015, p. 22.

³² Voir Sarah Horton, « Solidarity and the Absurd in Kamel Daoud's *Meursault, contre-enquête* », *Journal of French and Francophone Philosophy*, vol XXIV, n° 2, 2016, pp. 286-303.

algérien comme une sorte de « remake postcolonial » subversif (pensons notamment à toute l’ambiguïté des noms utilisés par Haroun pour nommer son propre frère), qui résonne à la fois sur le plan local (algérien) et universel³³, Brigitte Dodu explore les « jeux analogues » qui unissent les livres de Daoud et de Camus (double sens des noms, des événements et effets de symétrie avec l’œuvre de Camus, etc.)³⁴. En effet, selon Dodu, « les deux fictions cheminent à la rencontre et à l’encontre l’une de l’autre³⁵ ». Dans la même logique, Danielle Pister s’est employée à relever les jeux de mimétisme que l’on retrouve dans *Meursault, contre-enquête*³⁶ et Assia Belhabib a pour sa part exploré les métaphores présentes dans le roman algérien (nous retiendrons en particulier la métaphore de la « mer » et de la « mère », etc.)³⁷. Enfin, d’autres, comme Jeffrey Issac, ont insisté sur le fait qu’en racontant l’histoire de son frère, Haroun, le narrateur, en a profité pour raconter en même temps la sienne, c’est-à-dire son rapport à Moussa, à Meursault et à l’Algérie³⁸. Nous pensons également que la mort de l’Arabe sert de tremplin à la réflexion du narrateur, qui semble s’inscrire dans un projet plus vaste. De façon générale, les différents analystes s’accordent pour dire que le roman de Daoud peut être lu comme une allégorie de la situation politique et sociale en Algérie.

Nous pensons que notre approche est novatrice et qu’elle se veut – très modestement – une contribution aux études abordant l’œuvre de Daoud et, à travers

³³ Lia Brozgal, “The Critical Pulse of the *Contre-enquête*: Kamel Daoud on the Maghrebi Novel in French”, *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 20, n° 1, 2016, pp. 37-46.

³⁴ Brigitte Dodu, « Meursault, contre-enquête : des livres contre le Livre », *Études littéraires africaines*, n° 39, 2015, pp. 173 -176.

³⁵ *Ibid.*, p. 174.

³⁶ Danielle Pister, « Meursault, contre-enquête : les miroitements d’un texte », *Études littéraires africaines*, n° 39, 2015, pp. 168-173.

³⁷ Assia Belhabib, « Le mal de mère. Le sanctuaire de la restitution dans *Meursault contre-enquête* de Kamel Daoud », *La Méditerranée au pluriel. Cultures, identités, appartenances*, n° 36, 2017.

³⁸ Jeffrey Isaac, « Camus on Trial », *Dissent Magazine*, 2016, p. 145.

l'intérêt que nous portons aux cadres formels et narratologiques de son roman, aux théories de l'intertextualité et de la transfictionnalité. En outre, nous estimons que d'étudier la façon dont se manifestent l'absurde et la révolte dans *Meursault, contre-enquête* s'avère un angle d'analyse original pouvant permettre une meilleure préhension de l'ethos du narrateur et de son rapport au monde. En effet, étant donné que le roman *Meursault, contre-enquête* n'a été publié qu'en 2014 en France, rares sont les monographies qui lui ont été consacrées à ce jour. Par ailleurs, bien que les travaux qui ont été effectués sur le sujet présentent tous des points de vue enrichissants, nous pensons toutefois que notre thèse apportera un éclairage nouveau sur cette immense mosaïque textuelle qu'est *Meursault, contre-enquête*, dont l'écriture gracieuse et sautillante contraste avec l'esprit tourmenté du narrateur.

Chapitre premier

Analyse des procédés littéraires et stylistiques dans le roman *Meursault, contre-enquête*

Le présent chapitre s'attardera à analyser les principaux procédés littéraires et les composantes narratives de *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud. Nous verrons que le roman de l'auteur algérien prend ses distances face à l'écriture blanche et à la parole transparente de *L'Étranger* pour mieux épouser un style où se dévoile une parole virulente que viennent calmer de façon intermittente des effusions lyriques. Dès lors, il apparaît que *Meursault, contre-enquête* se présente comme une suite de *L'Étranger* mettant en scène une quête de justice et d'identité qui se dessine sous le signe d'une double émancipation face à l'aporie faisant du narrateur aussi bien le prisonnier de la société coloniale que de la société algérienne postcoloniale. En effet, Daoud se sert abondamment de l'intertextualité, de l'hypertextualité ainsi que de la transfictionnalité, faisant ainsi de son roman un récit-palimpseste dont la gaieté anarchique des créations verbales participe de sa démarche poétique et scripturale. L'originalité de son livre, qui cherche à s'affranchir de l'hypotexte

qu'est *L'Étranger* d'Albert Camus, réside dans ces trois différents procédés³⁹ qui se chevauchent et mettent en scène un cadre dialogique et polysémique singulier. Par exemple, le cadre narratif du roman de Daoud relève de l'intertextualité en cela qu'il est calqué sur celui de *La Chute* de Camus; en outre, les nombreux extraits pastichés de *L'Étranger* tels que l'incipit et les dernières lignes du roman s'inscrivent dans l'hypertextualité; enfin, le fait que le roman de Daoud se veuille un prolongement fictionnel de *L'Étranger*, dont il propose une lecture postcoloniale afin de rétablir un équilibre entre deux versions d'une même histoire, relève de la transfictionnalité. Ainsi, par cet exercice, Daoud montre que loin d'être un épigone de *L'Étranger*, son roman existe par lui-même en tant qu'œuvre unique. Dans les lignes qui suivent, nous ferons un tour d'horizon des théories qui nous permettent d'affirmer que divers procédés narratologiques sont enchâssés dans la matrice narrative du roman de Kamel Daoud.

Intertextualité : définition théorique et évolution du concept

La notion d'intertextualité, que l'on peut définir de façon générale comme « l'élucidation du processus par lequel tout texte peut se lire comme l'intégration et la transformation d'un ou de plusieurs autres textes⁴⁰ », a été élaborée dans les années 1960 par la philologue, psychanalyste et écrivaine française d'origine bulgare Julia Kristeva et ne saurait être dissociée de la notion de littérarité présentée par Roman Jakobson. La notion de littérarité

³⁹ Il serait difficile de définir avec exactitude la catégorie générique à laquelle appartient *Meursault, contre-enquête* tant les frontières entre les différents genres littéraires semblent poreuses. En effet, la structure narratologique de ce roman se veut empreinte de fragments qui puisent leur source narratologique dans le genre théâtral, romanesque, voire dans différents mythes. Dans notre travail de recherche, nous n'aborderons pas cette confusion des genres littéraires, mais nous pensons qu'il est toutefois important de souligner à quel point ce roman se veut un amalgame complexe et novateur de toutes sortes d'armatures textuelles.

⁴⁰ Pierre-Marc de Biasi, « Théorie de l'intertextualité », *Encyclopédie Universalis*, document consulté le 27 octobre 2017 et disponible en ligne à l'adresse suivante : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-de-l-intertextualite/>

a exercé une influence féconde sur les esprits en ce qu'elle a participé à la construction d'une épistémologie littéraire : la poétique. Dans l'ouvrage *Théorie de la littérature* publié en 1965, Tzvetan Todorov traduit et diffuse les idées des formalistes russes, dont Jakobson, Victor Chklovski et Iouri Tynianov.

Julia Kristeva propose alors une définition assez vaste du concept d'intertextualité. En 1967, Kristeva publie un article, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », qui sera repris en 1969 dans le recueil *Semeïotikè, recherches pour une sémanalyse* et dans lequel elle affirme que tout texte « se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte⁴¹ ». Les citations, les différentes formes de plagiat, les allusions, sans compter les parodies ou les pastiches sont autant d'éléments de l'intertextualité. De fait, dans son roman, Daoud a fréquemment recours à la parodie et au pastiche, qui tendent à se confondre l'un dans l'autre. Plus généralement, la théorie de Kristeva laisse sous-entendre que tout texte dit « nouveau » est en réalité un intertexte, puisque tout écrit est le produit de la somme des connaissances qu'un auteur a acquises au cours de sa vie à travers ses différentes lectures. Toutefois, nous verrons que cette définition quelque peu extensive de l'intertextualité sera remise en question par les recherches ultérieures, notamment celles de Gérard Genette.

D'un mot, puisque rien ne se crée *ex nihilo*, tout texte est un intertexte. Pour Kristeva, le texte littéraire constitue la somme d'autres textes, codes ou formules dont l'origine est souvent opaque ou non identifiable. Aussi Philippe Sollers affirme-t-il, tout comme Kristeva, que « tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la

⁴¹ Citation de Kristeva tirée de Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 28.

fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur⁴² ». En effet, dans le roman *Meursault, contre-enquête*, Daoud propose une intrigue dans laquelle se trouvent superposés différents intertextes qui trouvent une résonance dans *L'Étranger* et dans *La Chute* de Camus. Cette définition de l'intertextualité, qui remet en question le caractère immuable du texte littéraire, énonce que tout texte est imprégné des textes qui l'ont précédé et s'avère par conséquent hétérogène – postulat qui trouve son origine dans les écrits du théoricien russe Mikhaïl Bakhtine.

Dans un autre article intitulé « Une poétique ruinée », qui se veut une préface à l'édition française de *La Poétique de Dostoïevski* parue en 1970, Kristeva définit le concept de dialogisme bakhtinien et lui insuffle un vent nouveau en tenant compte des spécificités du contexte français des années 1970, où jaillissent alors différentes théories littéraires (notamment la théorie de l'énonciation élaborée par Émile Benveniste)⁴³. Dans cette préface, Kristeva expose les similitudes autour desquelles s'articulent la théorie de Bakhtine et les idées psychanalytiques de Jacques Lacan qui prévalaient alors en France; elle cherche, par conséquent, à faire une synthèse du concept de polyphonie et de la psychanalyse⁴⁴. Toutefois, bien que dialogisme et intertextualité soient des notions analogues, l'intertextualité, dans son acception française traditionnelle, renvoie au postulat selon lequel le texte littéraire porte en lui les traces indélébiles d'une énonciation antérieure ou synchronique.

L'intertextualité a évolué de concert avec l'expansion des études sur la psychanalyse et la sémiotique au cours des années soixante et est devenue aujourd'hui l'une

⁴² Voir Pierre-Marc de Biasi, « Théorie de l'intertextualité », *op. cit.*

⁴³ Irina Tylkowski, « La conception du dialogue de Mikhail Bakhtine et ses sources sociologiques (l'exemple des *Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski [1929]*) », *Cahiers de praxématique*, 2013, pp. 51-58.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 53.

des pierres d'angle des travaux littéraires, en ce qu'elle a contribué à élucider les zones d'ombre inhérentes à la fiction. Dans les lignes qui suivent, nous aborderons la définition de l'intertextualité proposée par Gérard Genette, qui sera retenue à des fins d'analyse dans le cadre de cette thèse.

L'apport théorique de Gérard Genette

Gérard Genette, contrairement à plusieurs de ses prédécesseurs, propose une définition plus restrictive de l'intertextualité. En effet, alors que pour des théoriciens comme Julia Kristeva ou Roland Barthes l'intertextualité recouvrait toute forme de relation ou de réminiscence entre les textes littéraires, Genette la circonscrit à une relation de coprésence ou à un énoncé qui apparaît de façon implicite ou explicite, c'est-à-dire à la citation, l'allusion ou le plagiat.

Genette distingue cinq relations transtextuelles : l'architextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'intertextualité et l'hypertextualité. La notion de transtextualité, conceptualisée dans l'ouvrage *Palimpsestes, La littérature au second degré* paru en 1982, désigne de façon générale tout phénomène textuel par lequel un auteur cherche à dépasser les limites d'une œuvre et à en élargir les horizons. L'originalité théorique de Genette consiste à distinguer ce qu'il appelle hypertextualité et intertextualité, qui sont toutes deux des manifestations de la *transtextualité* ou *transcendance textuelle*, c'est-à-dire tout ce qui met en relation un texte avec d'autres textes⁴⁵. Aussi définit-il le *type de relation transtextuelle* nommé intertextualité en ces mots : « Je le définis pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte

⁴⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7.

dans un autre.⁴⁶ » La définition de l'intertextualité proposée par Genette se veut, par conséquent, plus limitative que celle de Kristeva, qui estimait que toute forme de réminiscence littéraire est par essence un effet intertextuel.

En effet, alors que l'intertextualité se veut une relation de coprésence entre les textes, l'hypertextualité se définit plutôt par la transformation ou l'imitation d'un ou de plusieurs textes : « C'est donc lui que je rebaptise désormais hypertextualité. J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire.⁴⁷ » Genette affirme que la relation de *dérivation* par transformation ou imitation est l'une des relations hypertextuelles les plus usitées.

Selon Genette, la parodie, le travestissement et le pastiche sont les genres hypertextuels par excellence. Genette propose une classification structurale plutôt que fonctionnelle des différents phénomènes hypertextuels. Alors que les notions de parodie et de pastiche ont été trop souvent confondues par la critique traditionnelle, Genette s'efforce de les distinguer et spécifie que la parodie relève de la transformation, tandis que le pastiche se veut un procédé d'imitation⁴⁸. Si le pastiche se déploie dans la mimésis du texte original, il appert que la parodie, comme l'affirme Catherine Dousteysier-Khoze, transforme un texte⁴⁹.

Dans les lignes qui suivent, nous verrons quelques exemples d'intertextualité et d'hypertextualité tirés de *Meursault, contre-enquête*. Notre analyse reposera, pour

⁴⁶ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁹ Catherine Dousteysier-Khoze et Floriane Place-Verghnes, *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, Berne, Peter Lang, 2006, p. 303.

l'essentiel, sur les concepts tels que définis par Gérard Genette. Mais tout d'abord, survolons la notion de paratextualité dans le roman de Daoud.

Retour sur le titre, la page couverture et l'épigraphe

Pour Gérard Genette, la paratextualité comprend ce qui suit : « Titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces; avertissements, avant-propos, etc.; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes; illustrations; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire [...].⁵⁰ » Le titre du roman de Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, constitue un hommage à Albert Camus, l'auteur de *L'Étranger*, en ce qu'il présuppose le caractère universel du livre de Camus dont il dit que l'écriture *donne à l'air des angles de diamant*⁵¹. En effet, *L'Étranger* a été traduit dans plus d'une quarantaine de langues et demeure encore à ce jour l'un des livres en langue française les plus lus au monde. Comme l'affirme Alice Kaplan, « la lecture de *L'Étranger* tient du rite d'initiation. Partout dans le monde, ce livre accompagne le passage à l'âge adulte et la découverte des grandes questions de la vie⁵² ». Aussi, poursuit-elle :

Chaque fois que je parle de *L'Étranger*, que ce soit en public ou en cours, je constate que tout le monde a lu le roman – généralement deux fois. Le débat qui s'ensuit est toujours éclairé, souvent même enflammé. Peut-on dire que Meursault illustre la condition humaine ? Mérite-t-il notre compassion ? Pourquoi cette absence de larmes à l'enterrement de sa mère et, à la fin du roman, pourquoi espère-t-il que de nombreux spectateurs viendront assister à son exécution et l'accueillir avec des cris de haine⁵³?

⁵⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 10.

⁵¹ Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, op. cit., p. 14.

⁵² Alice Kaplan, *En quête de L'Étranger*, op. cit., p. 7.

⁵³ *Ibid.*, p. 7-8.

Le titre du roman *Meursault, contre-enquête* évoque d'emblée et sans ambiguïté que l'histoire qui va nous être racontée va enfin apporter un éclairage nouveau sur un célèbre crime qui a eu lieu sur une plage il y a très longtemps, puisqu'il n'y a qu'un seul Meursault et que son nom est ancré dans l'imaginaire littéraire des générations qui se sont succédé depuis la parution du livre de Camus. Ainsi, avant même de prendre connaissance de la quatrième de couverture, un simple aperçu du titre donne au futur lecteur un avant-goût de la trame narrative. Par ailleurs, notons l'importance que revêt la virgule dans le titre du roman de Daoud. En intitulant son roman *Meursault, contre-enquête*, et en plaçant la virgule expressément après « Meursault », Daoud a voulu signifier à ses lecteurs que son roman serait non seulement évocateur de *L'Étranger*, mais aussi et surtout que son intrigue s'engagerait sur une autre voie. De fait, le « contre-enquête » suppose non pas tant une réécriture qu'une suite à l'œuvre originale de Camus pour apporter un éclairage factuel nouveau, sous forme d'enquête policière, à une vieille histoire. Notons toutefois que bien qu'une *enquête* soit menée tout au long du récit, presque à la manière d'un pèlerinage, nous ne pouvons considérer ce livre comme un roman policier au sens générique du terme.

Par ailleurs, l'image sur la page couverture du roman présente également un aspect paratextuel. On peut voir que l'objectif de l'appareil photo a capté toute la charge symbolique de l'image d'un homme errant en solitaire sur une plage et laissant derrière lui les traces de ses pas que les flots n'ont pas encore effacées. Il se dirige d'un pas ferme vers l'inconnu car l'indifférence du monde qui l'entoure face au crime commis contre son frère l'éloigne de la froideur de ses contemporains. Des traces de pas d'une multitude d'autres gens jonchent le sable à côté des siennes. Cet homme a préféré ne pas poser son pied sur la trace des autres car la quête qui l'habite l'isole du reste de la société dans laquelle il évolue.

Cette quête est existentielle car elle vise à redonner une identité, une nationalité et une parole à un Arabe à qui elles ont été confisquées. De même que le titre du roman de Daoud nous interpelle en ce qu'il fait un clin-d'œil à un protagoniste mondialement connu, de même le choix de l'image sur la première de couverture nous renvoie sur les lieux du crime, c'est-à-dire cette plage d'Alger écrasée par un soleil de plomb là où un criminel a mis un terme à la vie d'un homme et, par là-même, a scellé le destin d'un autre qu'il a condamné à errer.

La citation mise en exergue dans le roman *Meursault, contre-enquête* constitue, en outre, un élément qui s'inscrit dans la paratextualité. Elle se lit comme suit : « L'heure du crime ne sonne pas en même temps pour tous les peuples. Ainsi s'explique la permanence de l'histoire. » Cette épigraphe, tirée des *Syllogismes de l'amertume* (1952) d'Emil Cioran, laisse entrevoir au lecteur l'une des thématiques du roman, c'est-à-dire les crimes commis sous le régime colonial et ceux commis au moment de la Guerre d'Indépendance par le Front de libération nationale. Dans son roman, Daoud aborde, lui aussi, comme Camus dans *Les Justes* et *L'Homme révolté*, cet enjeu philosophique qu'est la justification morale, idéologique ou politique du crime. Ce problème insoluble prend place dans le récit de Daoud lorsque le personnage de Haroun, après avoir tué un Français, s'entretient avec un colonel de l'armée de Libération qui le questionne quant à la nature de son crime et affirme qu'il lui aurait fallu tuer le Français avec ses frères pendant la Guerre d'Indépendance et non quand il l'a fait, car il y a une différence entre *tuer et faire la guerre*⁵⁴ : « À l'époque on tuait beaucoup, je te l'ai dit, c'étaient les premiers jours de l'Indépendance. Durant cette période étrange, on pouvait tuer sans inquiétude; la guerre était finie mais la mort se

⁵⁴ Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, op. cit., p. 119.

travestissait en accidents et en histoires de vengeance. Et puis, un Français disparu dans le billage ? Personne n'en parlât.⁵⁵ » À ce propos, Kaplan rappelle que si Haroun « avait tué le *roumi* quelques jours plus tôt, en pleine guerre, il aurait goûté le triomphe d'un héros révolutionnaire. Au lieu de quoi il n'est qu'un banal meurtrier⁵⁶ ». Pour d'autres, tuer au bon moment revêt une légitimité morale; en revanche, rappelons que pour Camus, un meurtre reste un meurtre et rien ne saurait le justifier, que ce soit la guerre, la révolution, ou la vengeance.

Analyse des composantes hypertextuelles présentes dans le roman Meursault, contre-enquête

Qui ne connaît pas cette phrase célèbre de *L'Étranger* : *Aujourd'hui maman est morte*. Ces mots capitaux sont, d'une certaine manière, les prémices de la condamnation de Meursault et ont marqué l'inconscient collectif de millions de lecteurs. Daoud s'amuse en commençant son roman par un pastiche satirique relatant ce qui relève d'un non-événement : « Aujourd'hui, M'ma est encore vivante.⁵⁷ » On ressent ici la lassitude, l'habitude, mais aussi la finitude de l'être humain. Ces mots de Daoud sous-tendent une relation d'intimité, de proximité entre le narrateur et sa mère. Leurs vies sont indissolublement liées depuis la disparition de Moussa. Comme Haroun n'a pas reçu de message officiel lui annonçant la mort de sa mère, il suppose qu'elle ne peut être que vivante même s'il ne l'a pas vue depuis très longtemps.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁵⁶ Alice Kaplan, *En quête de L'Étranger*, op. cit., p. 233.

⁵⁷ Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, op. cit., p. 11.

Brigitte Dodu rappelle que « Daoud intègre, dans son roman, de la citation en italiques au parallélisme appuyé, des séquences de *L'Étranger*, confondant Haroun et Meursault dans la même marginalité⁵⁸ ». Les dernières lignes de *L'Étranger* sont reprises intégralement par Daoud pour mieux accentuer la ressemblance entre les deux protagonistes, Meursault et Haroun, qui, bien que frères ennemis dans la première partie du roman, finissent par ne faire qu'un, car en fin de compte, tous deux ont commis un crime et sont étrangers à leur société respective. Cette situation se traduit par un extrait textuel quasi identique. Dans les dernières lignes de *L'Étranger*, l'aumônier rend visite à Meursault :

Il a essayé de changer de sujet en me demandant pourquoi je l'appelais 'monsieur' et non pas 'mon père'. Cela m'a énervé et je lui ai répondu qu'il n'était pas mon père : il était avec les autres. 'Non, mon fils, a-t-il dit en mettant la main sur mon épaule. Je suis avec vous. Mais vous ne pouvez pas le savoir parce que vous avez un cœur aveugle. Je prierai pour vous.' Alors, je ne sais pas pourquoi, il y a quelque chose qui a crevé en moi. Je me suis mis à crier à plein gosier et je l'ai insulté et je lui ai dit de ne pas prier. Je l'avais pris par le collet de sa soutane. Je déversais sur lui tout le fond de mon cœur avec des bondissements mêlés de joie et de colère. Il avait l'air si certain, n'est-ce pas ? Pourtant, aucune de ses certitudes ne valait un cheveu de femme [...]. Oui, je n'avais que cela. Mais du moins, je tenais cette vérité autant qu'elle me tenait. J'avais eu raison, j'avais encore raison, j'avais toujours raison. [...] Qu'importait que Marie donnât aujourd'hui sa bouche à un nouveau Meursault ? Comprendait-il donc, ce condamné et que du fond de mon avenir... J'étouffais en criant tout ceci. Mais, déjà, on m'arrachait l'aumônier des mains et les gardiens me menaçaient. Lui, cependant, les a calmés et m'a regardé un moment en silence. Il avait les yeux pleins de larmes. Il s'est détourné et il a disparu⁵⁹.

Les dernières lignes du roman de Daoud, où l'auteur n'a modifié que quelques mots pour adapter son discours à la fois à son récit et au contexte religieux de l'Algérie (remplacement du prêtre – « le père » – par l'imam ou « El-Cheikh » – présenté comme un « guide » – et utilisation du tutoiement de la part de ce dernier, par opposition au vouvoiement du prêtre dans *L'Étranger*, le « fils » dans *L'Étranger* qui devient le « frère »

⁵⁸ Brigitte Dodu, « Meursault, contre-enquête : des livres contre le Livre », *Études littéraires africaines*, n° 39, 2015, p. 175.

⁵⁹ Albert Camus, *L'Étranger*, op. cit., p. 183-184.

dans le roman de Daoud, Marie qui devient Meriem, etc.), montre que l'auteur s'est amusé à entremêler pastiche et parodie :

Il a essayé de changer de sujet en me demandant pourquoi je l'appelais 'Monsieur' et non pas 'El-Cheikh'. Cela m'a énervé je lui ai répondu qu'il n'était pas mon guide, qu'il était avec les autres. 'Non, mon frère, a-t-il dit en mettant la main sur mon épaule, je suis avec toi. Mais tu ne peux pas le savoir parce que tu as un cœur aveugle. Je prierai pour toi.' Alors, je ne sais pas pourquoi, quelque chose a crevé en moi. Je me suis mis à crier à plein gosier et je l'ai insulté et je lui ai dit qu'il n'était pas question qu'il prie pour moi. Je l'ai pris par le col de sa gandoura. J'ai déversé sur lui tout le fond de mon cœur, joie et colère mêlées. Il avait l'air si sûr de lui, n'est-ce pas ? Pourtant, aucune de ses certitudes ne valait un cheveu de la femme que j'ai aimée [...] Oui, je n'avais que cela. Mais au moins, je tenais cette vérité autant qu'elle me tenait. J'avais eu raison, j'avais encore raison, j'aurais toujours raison. [...] Qu'importait que Meriem donnât aujourd'hui sa bouche à un autre que moi ? Comprendait-il donc, ce condamné, que du fond de mon avenir... J'étouffais en criant tout ceci. Mais, déjà, on m'arrachait l'imam des mains et mille bras m'avaient enserré pour me neutraliser. L'imam, cependant, les a calmés et m'a regardé un moment en silence. Il avait les yeux pleins de larmes. Il s'est détourné et il a disparu⁶⁰.

Ces derniers extraits des deux romans sont peut-être ceux dans lesquels se manifeste avec le plus de prégnance la convergence symbolique des deux protagonistes. Cette dernière partie, reprise dans son intégralité, s'avère un hommage à l'œuvre camusienne, qui exerce une fascination féconde sur l'auteur algérien. Il convient aussi de souligner que le roman *Meursault, contre-enquête* comporte environ le même nombre de caractères que *L'Étranger*⁶¹, ce qui constitue une contrainte oulipienne permettant à Daoud de géométriser son récit. Par ailleurs, *Meursault, contre-enquête* et *L'Étranger* comptent les deux 33 000 mots⁶².

Kamel Daoud n'hésite pas à utiliser le pastiche à de nombreuses reprises dans *Meursault, contre-enquête* pour mieux se rapprocher de Camus. Dans l'extrait suivant, tiré de *L'Étranger*, le juge d'instruction souhaite s'entretenir avec Meursault : « Huit jours

⁶⁰ Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, op. cit., p. 150-152.

⁶¹ Thierry Poyet, *Kamel Daoud, Meursault, contre-enquête : Pour relire L'Étranger de Camus*, article consulté le 7 septembre 2017 et disponible à l'adresse suivante : <http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/kamel-daoud/review/1919385-kamel-daoud-meursault-contre-enquete-pour-relire-l-etranger-de-camus>

⁶² Alice Kaplan, *En quête de L'Étranger*, op. cit., p. 232.

après, au contraire, le juge d'instruction m'a regardé avec curiosité. Mais pour commencer, il m'a seulement demandé mon nom et mon adresse, ma profession, la date et le lieu de ma naissance.⁶³ » Dans *Meursault, contre-enquête*, le pastiche de cet extrait de *L'Étranger* se présente sous la forme suivante : « Un officier de l'armée de Libération a quand même fini par me recevoir. Il m'a posé quelques questions en me regardant avec curiosité; nom, adresse, profession, date et lieu de naissance.⁶⁴ » Ainsi, dans le roman de Daoud, nous pouvons noter que le « juge d'instruction » devient un « officier de l'armée de Libération ». Autre exemple que l'on retrouve dans *L'Étranger* : « Tout de suite après mon arrestation, j'ai été interrogé plusieurs fois. Mais il s'agissait d'interrogatoires d'identité qui n'ont pas duré longtemps.⁶⁵ » Cet extrait devient chez Daoud : « On m'a interrogé plusieurs fois. Mais il s'agissait d'interrogatoires d'identité qui n'ont jamais duré longtemps.⁶⁶ » Comme dans *L'Étranger*, Daoud fait ressortir l'absurdité de l'interrogatoire que subit le narrateur et tourne en dérision le système de justice, marchant ainsi dans les pas de Camus⁶⁷.

Notons que Daoud se sert habilement des jeux de miroir pour accentuer le dédoublement entre son roman et celui de Camus. Le lecteur est désarmé par des oppositions aussi inattendues que révélatrices : « M'ma » par opposition à « Maman », « vivante » par opposition à « morte », « *el roumi* » par opposition à « l'Arabe », Haroun qui déteste le « café au lait » par opposition à Meursault qui en raffole, Haroun qui craint la mer par opposition aux sensations voluptueuses des baignades dans la mer de Meursault, meurtre de l'un commis sous l'influence de la « lune » à deux heures du matin, par

⁶³ Albert Camus, *L'Étranger*, op. cit., p. 99.

⁶⁴ Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, op. cit., p. 117.

⁶⁵ Albert Camus, *L'Étranger*, op. cit., p. 99.

⁶⁶ Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, op. cit., p. 117.

⁶⁷ Notons que Camus chérissait tout particulièrement la littérature kafkaïenne. Dans une certaine mesure, la deuxième partie de *L'Étranger* entretient des liens intertextuels avec *Le Procès* de Franz Kafka, dans lequel ce dernier propose une critique de l'inhumanité des sociétés bureaucratiques modernes.

opposition au meurtre de l'autre commis sous l'influence du « soleil » à deux heures de l'après-midi. D'ailleurs, toute la symbolique entourant le soleil taraude le narrateur au fil du récit, car c'est en partie en raison de la brûlure du soleil que Meursault tue l'Arabe et fait basculer par le fait même la vie de Haroun en le condamnant à errer à la recherche du corps de son frère et à vivre pour cette quête improbable. Brigitte Dodu note à juste titre que « *Meursault, contre-enquête* comble les lacunes de *L'Étranger* par de fausses gémellités qui basculent vers de nouveaux dédoublements, lesquels puisent sans frontière dans d'autres livres, dans l'Histoire, la mémoire, la mythologie et les ressources potentiellement infinies de l'imagination romanesque⁶⁸ ».

Liens intertextuels du roman Meursault, contre-enquête avec La Chute

En plus de commencer son roman à la manière de *L'Étranger*, Daoud ajoute une autre dimension à sa narration, une sorte de décor qui servira de toile de fond au récit, cette fois-ci directement calquée sur *La Chute* de Camus. Rappelons que dans *La Chute*, le narrateur, qui écrit à la première personne, se confie à un compatriote rencontré dans un bar, le *Mexico-City*, à Amsterdam. Le protagoniste, Jean-Baptiste Clamence, raconte son histoire et livre ses états d'âme, un peu à la manière d'une confession, à un interlocuteur dont on ne connaîtra jamais l'identité et qui demeurera muet tout au long du roman. La « chute » se réfère aussi bien à la *chute physique* du corps d'une femme dans l'eau, qu'à la déchéance morale et à la descente aux enfers de Clamence qui se montre lâche en continuant son

⁶⁸ Brigitte Dodu, « Meursault, contre-enquête : des livres contre le Livre », *op. cit.*, p. 175.

chemin comme s'il n'avait rien vu ni entendu, ce qui provoquera une longue errance de pénitent dans les brumes d'Amsterdam.

Dans le livre de Daoud, Haroun, le frère de l'Arabe, qui s'avère à la fois le protagoniste et le narrateur, se confie également à un homme, dans un bar d'Oran, le *Titanic*, et ce, depuis les toutes premières lignes du livre comme dans *La Chute*. À ce titre, Kaplan précise que Daoud « écrit à la première personne mais son Haroun évoque moins Meursault que Clamence, le narrateur indigné de *La Chute*⁶⁹. » Cet inconnu est également anonyme et muet, à la différence près qu'à de nombreuses reprises, Daoud laisse supposer qu'il pourrait s'agir d'un universitaire qui enquêterait sur toute l'affaire entourant le meurtre de l'Arabe.

À l'instar de Clamence qui commet un crime de lâcheté en ne venant pas au secours d'une femme qui se jette dans l'eau, Haroun commet également l'irréparable en tuant un Français qu'il ne connaissait pas afin de venger la mort de son frère. Bien que sa quête consistant à restituer une dignité à son frère soit noble et légitime, tous ses bons sentiments se fracassent sur l'autel du crime. C'est d'ailleurs à partir de ce moment que Haroun commence à s'identifier à Meursault. Comme le narrateur de *La Chute*, il est amené à expier sa faute en vivant en marge de la société et en noyant sa lucidité dans l'alcool. Haroun, tout comme Clamence, pourrait être décrit comme un cynique désabusé.

Dans les premières pages de *La Chute*, le protagoniste utilise d'emblée un niveau de langue soutenu, ayant ainsi recours aux codes d'une certaine classe sociale de la société française d'alors. On peut remarquer en filigrane les traces de l'élocution d'un avocat rompu à l'art oratoire :

⁶⁹ Alice Kaplan, *En quête de L'Étranger*, op. cit., p. 232.

Puis-je, monsieur, vous proposer mes services, sans risquer d'être importun ? Je crains que vous ne sachiez vous faire entendre de l'estimable gorille qui préside aux destinées de cet établissement. Il ne parle, en effet, que le hollandais [...]. Mais je me retire, monsieur, heureux de vous avoir obligé. Je vous remercie et j'accepterais si j'étais sûr de ne pas jouer les fâcheux. Vous êtes trop bon [...]. Mais permettez-moi de me présenter : Jean-Baptiste Clamence, pour vous servir. Heureux de vous connaître⁷⁰.

Dans *Meursault, contre-enquête*, le tutoiement est utilisé afin de donner un ton plus familier au discours, même si Daoud tend à imiter par moments le langage châtié de Clamence dans *La Chute*. Cela dit, le cadre narratif du roman de Daoud demeure fidèle à celui de *La Chute* :

Je veux dire que c'est une histoire qui remonte à plus d'un demi-siècle. Elle a eu lieu et on en a beaucoup entendu parler. Les gens en parlent encore, mais n'évoquent qu'un seul mort – sans honte vois-tu, alors qu'il y en avait deux, de morts. [...] Je sais, tu es impatient de poser le genre de questions que je déteste mais je te demande de m'écouter avec attention, tu finiras par comprendre⁷¹.

Toutefois, aussi bien dans *Meursault, contre-enquête* que dans *La Chute*, l'auteur avoue au lecteur, sur un ton ironique, que celui que l'on croyait être un interlocuteur muet n'est en réalité qu'un produit de son imagination. Dans *Meursault, contre-enquête*, le narrateur annonce : « Le bar va fermer et tous attendent que nous vidions nos verres. Dire que le seul témoin de notre rencontre est un sourd muet que j'ai pris pour un enseignant et qui n'a d'autre plaisir que de découper des journaux et de fumer des cigarettes.⁷² » Dans *La Chute*, l'extrait suivant, où Clamence semble monologuer, montre que celui que nous pensions être un interlocuteur anonyme est en réalité une illusion : « Alors, racontez-moi, je vous prie, ce qui vous est arrivé un soir sur les quais de la Seine, et comment vous avez réussi à ne jamais risquer votre vie.⁷³ »

⁷⁰ Albert Camus, *La Chute*, op. cit., p. 7-11.

⁷¹ Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, op. cit., p. 11-12.

⁷² *Ibid.*, p. 153.

⁷³ Albert Camus, *La Chute*, op. cit., p. 123.

L'existence de Haroun s'inscrit dans un déterminisme temporel, car ce sont deux dates fatidiques qui marquent un point tournant dans sa vie : la mort de son frère lorsqu'il a sept ans et le meurtre du Français alors qu'il a vingt-sept ans. Comme dans *La Chute*, où Clamence s'engouffre dans un abyme mental après avoir côtoyé la mort, l'assassinat du Français par Haroun l'entraîne dans une chute sans fin. En tout état de cause, nous pouvons avancer que la structure de *La Chute* est imbriquée à celle de *Meursault, contre-enquête*, qui entretient avec elle une relation intertextuelle, et ce, malgré le fait que *La Chute* ne fasse partie ni du cycle de l'absurde ni du cycle de la révolte.

Les prénoms bibliques dans Meursault, contre-enquête et leur valeur anthroponymique

L'onomastique tend à donner un ensemble d'informations découlant du nom des protagonistes afin de mieux comprendre leur place dans la diégèse. C'est justement l'omission du nom de « l'Arabe » dans *L'Étranger* qui pousse le narrateur de *Meursault, contre-enquête* à restituer une identité nominale à son frère assassiné sur une plage. Dans le roman de Daoud, les noms des protagonistes, en particulier ceux du narrateur et de son frère, revêtent une symbolique religieuse, qui n'est pas sans rappeler celle qu'utilise Camus dans *La Chute*. Ces allusions à des personnages bibliques relèvent ici de l'intertextualité. En effet, dans *La Chute*, le protagoniste s'appelle Jean-Baptiste Clamence. Le nom « Jean-Baptiste » évoque celui de Jean le Baptiste, personnage biblique majeur qui clamait la venue du Sauveur (d'où le « Clamence » qui vient du latin « clamare », qui signifie « crier »). De fait, dans *La Chute*, le protagoniste clame son histoire à qui veut l'entendre comme pour se libérer d'un fardeau inexpiable. Dans *Meursault, contre-enquête*, on

apprend que « l'Arabe », celui qui est mentionné plusieurs fois dans *L'Étranger* sans toutefois être doté d'une identité nominale propre, s'appelle Moussa, Moïse dans la Bible, le prophète qui conduisit les israélites hors d'Égypte. Le nom Haroun évoque celui d'Aaron, frère du prophète Moïse. Notons que dans l'Ancien Testament, Aaron est nommé grand-prêtre par Moïse et devient le porte-parole de ce dernier, à l'instar de Haroun qui devient le porte-voix de son frère Moussa; il explique d'ailleurs dans les premières pages du roman qu'il a appris le français, donc la langue du colonisateur, pour parler à la place du mort, « continuer un peu ses phrases⁷⁴ ». Dans *Meursault, contre-enquête*, Haroun a pour mission de rééquilibrer sur la balance de l'Histoire une situation d'injustice en nous présentant la crudité du monde qui l'entoure. Par ces métaphores religieuses qui trouvent écho dans les textes fondateurs des trois grandes religions monothéistes, Daoud traduit ici son désir d'appartenir à une culture universelle qui transcende les clivages culturels et historiques ayant longtemps divisé les enfants de la Méditerranée. Comme le disait si bien Camus : « Chaque fois qu'une doctrine a rencontré le bassin méditerranéen, dans le choc d'idées qui en est résulté, c'est toujours la Méditerranée qui est restée intacte, le pays qui a vaincu la doctrine.⁷⁵ »

Composantes narratologiques et diégétiques

Dans *Meursault, contre-enquête*, Daoud se sert d'une narration discontinue pour faire pénétrer le lecteur dans le labyrinthe de son histoire⁷⁶. Contrairement à *L'Étranger*, où la

⁷⁴ Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, op. cit., p. 12.

⁷⁵ Roger Grenier, *Albert Camus, ombre et soleil*, op. cit., p. 32.

⁷⁶ Beya Dhraïef, « Réécrire en relisant Camus à travers Daoud », Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris II, article consulté le 24 novembre 2017 et disponible en ligne à l'adresse suivante : <http://tropics.univ-reunion.fr/fileadmin/Fichiers/tropics/Numero3/Reecriture/07-Dhrahief-1.pdf>

narration suit une structure linéaire débutant avec la mort de la mère de Meursault et culminant sur sa propre mort, dans *Meursault, contre-enquête*, Daoud s'ingénie à déconstruire cette structure en commençant son récit binaire par la fin et en le jalonnant de prolepses et d'analepses⁷⁷ : « Ce n'est pas une histoire normale. C'est une histoire prise par la fin et qui remonte vers son début.⁷⁸ » *Meursault, contre-enquête* se compose de chapitres qui n'ont pas tous la même longueur et qui ne possèdent pas de titre (hormis une sous-section du chapitre XIII qui est intitulée « Meriem »). Contrairement à *L'Étranger* où règne une certaine cohésion temporelle, dans *Meursault, contre-enquête*, le texte est fragmenté du début à la fin. Ce schéma discursif, qui traduit l'irrespect de la structure chronologique, ne fait que suivre les tendances facétieuses de son tempérament, qui se manifestent par ailleurs tout au long du récit par de nombreuses interjections.

En effet, les premières pages du livre se déroulent dans le bar alors que Haroun explique à un interlocuteur inconnu sa longue et tragique quête d'absolu. Daoud utilise différents temps de verbes afin d'asseoir la temporalité de son histoire. Alors qu'il se sert de la narration ultérieure (imparfait et passé simple), il semble néanmoins privilégier le présent de l'énonciation à plusieurs reprises dans le récit. À titre d'exemple, lorsque Haroun est assis au bar, qui sert de scène à sa narration, il monologue face à un interlocuteur muet qu'il s'amuse à prendre à témoin par le truchement du tutoiement pour mieux l'inviter à entrer dans ses confidences : « Je tiens à ce que tu retiennes l'essentiel quand tu enquêtes sur un crime : qui est le mort ? Qui était-il ? Je veux que tu notes le nom de mon frère, car c'est lui qui a été tué en premier et que l'on tue encore.⁷⁹ » Le narrateur met ici la table

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, op. cit., p. 12.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 21.

pour inviter cet interlocuteur, qui est en fait le narrataire, à entrer dans sa confession sous forme de soliloque. Ce faisant, Haroun convie le lecteur à faire partie de l'histoire et use de toute une panoplie de procédés rhétoriques qui ne laissent guère place au mystère entourant sa quête. Haroun semble plus disposé à nous livrer ses états d'âme et à nous faire entrer de plain-pied dans son histoire, que Meursault, qui, lui, relate les événements de son existence de façon désincarnée. Par l'entremise de son personnage Haroun, Daoud place le lecteur dans un univers romanesque complexe aussi bien que dans une réalité crue qui n'épargne pas sa société : « Le pays est d'ailleurs jonché de mots qui n'appartiennent plus à personne et qu'on aperçoit sur les devantures des vieux magasins, dans les livres jaunis, sur des visages ou transformés par les tranches créoles que fabrique la décolonisation.⁸⁰ »

Dans *L'Étranger*, Camus situe son récit dans un espace temporel différent en ce qu'il utilise le passé composé comme temps prédominant de la narration. Ce temps de verbe lui permet de mettre en scène un narrateur aux antipodes du héros traditionnel, un anti-sujet qui dépeint lui-même ses gestes, ses habitudes et sa conduite de façon froide et distante comme s'il parlait de quelqu'un d'autre, rendant ainsi le lecteur perplexe. Dès les premières lignes, il plonge dans son histoire sans mise en contexte, contrairement à Haroun qui, lui, se présente et nous dévoile sa quête. Si nous pouvons affirmer que Camus a employé le passé composé au lieu du passé simple dans son roman pour rompre avec la tradition littéraire romanesque⁸¹, il appert par ailleurs que le passé composé (qui est un temps marquant un arrêt dans l'action) est la pierre angulaire autour de laquelle se cristallisent l'action et les gestes d'un protagoniste dénué de tout sentiment. Ainsi, l'écriture de

⁸⁰ *Ibid.*, p. 12.

⁸¹ En effet, rappelons que selon Roland Barthes, l'écriture serait un ensemble de signes et de symboles qui consisterait en l'usage d'un langage particulier. Aussi le passé simple s'inscrit-il dans la plus pure tradition littéraire et parvient à redonner forme à une réalité éclatée.

L'Étranger apparaît comme étant une suite d'énoncés syntaxiques indépendants, reflétant ainsi l'autarcie narrative du récit. C'est un peu comme si Meursault avait créé un monde autonome, seulement tributaire de sa propre psychologie.

L'utilisation du passé composé dans *L'Étranger* procède d'une écriture neutralisante⁸², le passé simple étant le temps naturel de la narration. Comme l'affirme Roland Barthes : « Par son passé simple, le verbe fait implicitement partie d'une chaîne causale, il participe à un ensemble d'actions solidaires et dirigées [...], le passé simple est un mensonge manifesté; il trace le champ d'une vraisemblance qui dévoilerait le possible dans le temps même où elle le désignerait comme faux.⁸³ » Aussi ajoute-t-il que le passé simple est « l'expression d'un ordre; grâce à lui, la réalité n'est ni absurde ni mystérieuse.⁸⁴ » L'utilisation du passé composé symbolise l'essence intrinsèque de Meursault car revêtant la forme de l'absurde. Par ce tour de force, Albert Camus nous plonge dans un univers absurde en mettant en scène un personnage totalement détaché de la réalité et imperméable au monde qui l'entoure. Par conséquent, *L'Étranger* dévoile un type d'écriture qui s'apparente à une véritable révolution copernicienne marquant une nouvelle ère dans l'histoire du roman, en ce qu'il brise les codes instaurés par la tradition littéraire. À cet égard, Roland Barthes affirme :

Voici une autre solution : créer une écriture blanche, libérée de toute servitude à un ordre marqué du langage [...]. Toutes proportions gardées, l'écriture au degré zéro est au fond une écriture indicative ou si l'on veut amodale [...]. La nouvelle écriture neutre se place au milieu de ces cris et de ces jugements, sans participer à aucun d'eux; elle est faite précisément de leur absence, mais cette absence est totale, elle n'implique aucun refuge, aucun regret; on ne peut donc dire que c'est une écriture impassible; c'est plutôt une écriture innocente [...]. Cette parole transparente inaugurée par *L'Étranger* de Camus, accomplit un style de l'absence qui est presque une absence idéale du style; l'écriture se réduit alors à une sorte de mode négatif dans lequel les caractères sociaux ou mythiques d'un langage s'abolissent au profit d'un état neutre et inerte de la forme⁸⁵.

⁸² Maurice-Georges Barrier, *L'art du récit dans L'Étranger d'Albert Camus*, A. G. Nizet, Paris, 1966 [1962], p. 11.

⁸³ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1964, p. 46-47.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 48.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 67.

Selon Barthes, l'écriture blanche ressuscite certaines des caractéristiques du classicisme, en ceci qu'elle instrumentalise les mots et le langage; cette écriture neutre n'est en revanche au service d'aucune idéologie dominante⁸⁶. La spontanéité de ce temps de verbe, bien que n'ayant pas l'aura du passé simple en littérature, se rapproche davantage d'un monologue où l'oralité règne en maître. Notons que Camus a également recours au discours indirect libre, qui est d'ailleurs utilisé par tous les intervenants du système judiciaire, lui permettant ainsi de mettre en lumière l'absurdité même du caractère conventionnel et de la codification du langage propre au système de justice. Le discours indirect libre offre également l'occasion au narrateur de témoigner de son indifférence envers les représentants de la magistrature qui semblent incapables de comprendre son être intrinsèque. Le procès que subit Meursault dans *L'Étranger* s'inscrit dans la même lignée que ces monuments de la littérature que sont le *Pantagruel* de François Rabelais et *Le Procès* de Franz Kafka, où les auteurs se livrent à une critique en règle du système de justice.

Dans un même souffle, Alice Kaplan note que Camus, lors de son passage à New York, après la sortie de *L'Étranger* en France, a mis la main sur la version anglaise de *L'Étranger* traduite par Stuart Gilbert, où il y note plusieurs problèmes, dont la surabondance de guillemets (qui traduisent l'utilisation du discours direct). Il remarque par ailleurs que le niveau de langue a été rehaussé. À ce sujet, Kaplan argue :

Alors que Camus a choisi le discours indirect pour établir une distance entre Meursault et le lecteur – pour nous priver de dialogue direct – Gilbert semble préférer le dialogue et crée ainsi une tout autre atmosphère. Comme beaucoup de traducteurs de talent confrontés à une innovation littéraire radicale, Gilbert souhaite que *The Stranger* se lise agréablement dans un anglais idiomatique. Or, il en modifie tellement le style que tout lecteur francophone tombant sur sa traduction en ressort atterré⁸⁷.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 68.

⁸⁷ Alice Kaplan, *En quête de L'Étranger*, op. cit., p. 209.

Notons que la version anglaise de Gilbert a quelque peu dénaturé l'esprit premier de l'œuvre, où l'utilisation d'un langage minimaliste et transparent devait servir à mettre en scène un personnage dénué de toute émotion qui évoluait dans un monde absurde. Comme le dit d'ailleurs Kaplan, alors que dans sa version française originale Camus dépeint un être indifférent, dans la traduction anglaise de Gilbert, le personnage semble plus indécis⁸⁸.

Par conséquent, si Camus, par l'utilisation du passé composé et surtout du discours indirect, a voulu créer une atmosphère particulière à l'aide d'un langage saccadé, réduit au minimum, Daoud, quant à lui, malgré sa plume subversive, demeure fidèle à une certaine tradition romanesque lorsqu'il utilise des temps de verbe comme le passé simple et l'imparfait, temps par excellence de la narration.

La transfictionnalité comme approche théorique

Dans son texte *La fiction à travers l'intertexte* publié en 2001, Richard Saint-Gelais propose ce qu'il appelle la théorie de la transfictionnalité, qu'il définit comme « le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable, ou partage d'univers fictionnel⁸⁹ ». En d'autres termes, la transfictionnalité est un procédé qui permettrait à des personnages ou à des intrigues de transcender les limites et la clôture narrative d'une œuvre originale – que ce soit par le truchement de l'écriture autographe (du même auteur) ou allographe (d'un autre auteur).

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011, p. 1.

Saint-Gelais ajoute également qu'il y a présence de la transfictionnalité « lorsque des éléments fictifs sont repris dans plus d'un texte [...]. Ces éléments fictifs sont le plus souvent des personnages [...] »⁹⁰. Ainsi, les transfictions couvrent un spectre assez vaste dont font partie les suites et les continuations et ont le plus souvent comme fonction de combler les ellipses que le texte original a créées. Bien que le phénomène de la transfictionnalité n'ait fait l'objet d'une étude épistémologique qu'à partir des XX^e et XXI^e siècles, l'on constate que les premières traces de ce procédé remontent à l'Antiquité et au Moyen-Âge (par exemple, il était fréquent pour plusieurs auteurs de prolonger l'existence fictionnelle de certains personnages issus du cycle arthurien). Toutefois, il importe de mentionner que le mot *texte* pour Saint-Gelais ne se rapporte pas qu'à l'univers littéraire, mais comprend aussi le cinéma et les différents types de paralittératures comme la bande dessinée.

Alors que l'intertextualité repose sur des relations de coprésence entre les textes (comme l'allusion, le plagiat, la citation, etc.), la transfictionnalité met en relation différents textes à partir d'un même univers fictionnel dont on transforme un certain nombre de données diégétiques afin de prolonger une intrigue préalable. Selon Saint-Gelais, il y a transfictionnalité lorsque des éléments de fiction apparaissent dans plus d'un texte et qu'on se trouve face à une expansion d'une intrigue initiale, comme c'est le cas dans *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud. Par ailleurs, Saint-Gelais ajoute que « la transfictionnalité travaille l'identité de l'intérieur, en proposant des entités qui ne sont ni tout à fait autres, ni tout à fait les mêmes : nouvelle ambiguïté, que certains écrivains ne se privent pas d'exploiter »⁹¹. En effet, si dans son roman Daoud reprend le personnage de

⁹⁰ *Ibid.*, p. 19-20.

⁹¹ *Ibid.*, p. 22.

l'Arabe tel qu'il est d'abord présenté dans *L'Étranger*, c'est pour lui donner une toute nouvelle épaisseur identitaire (en ce qu'il racontera son histoire et celle de sa famille avant et après son meurtre) qui n'existait pas dans le roman de Camus. En mentionnant l'Arabe, Camus a ouvert une brèche par laquelle pourra s'insinuer Daoud. Dans l'ensemble, Daoud ne modifie pas l'histoire de *L'Étranger*, même si, comme nous le verrons, il se permet l'ajout (par l'intermédiaire d'incises transfictionnelles), voire la modification de certains faits. En effet, pour l'essentiel, il s'attarde à rajouter de la chair à ce qui n'était à la base qu'un nom sclérosé et opaque, celui de l'Arabe. Dans *Meursault, contre-enquête*, nous apprenons qui était cet Arabe, comment il était de son vivant et comment sa famille a réagi à sa disparition soudaine. Selon Saint-Gelais, les transfictions allographes sont celles qui posent le plus d'enjeux sur le plan narratologique, contrairement aux fictions autographes qui sont produites par la plume d'un même auteur. En effet, les suites et les continuations ne sont généralement pas reçues de la même manière selon qu'il s'agit du même auteur ou non, en cela que les continuations et les suites allographes tendent à être critiquées pour avoir voulu tirer profit du succès du livre original.

D'un point de vue conceptuel, Saint-Gelais reste fidèle à la définition des suites et variations de Gérard Genette, et affirme que les continuations donnent un dénouement à un récit inachevé, tandis que les suites transcendent la clôture narrative d'une histoire que l'on croyait achevée⁹². En outre, Saint-Gelais maintient que si l'hypertextualité se veut une relation de transformation ou d'imitation entre les textes (un texte A et un texte B), la transfictionnalité s'avère une relation de migration de données diégétiques. Toutefois,

⁹² *Ibid.*, p. 76.

soutient-il, certains textes qui, traditionnellement, étaient lus comme des hypertextes peuvent également être interprétés dans une perspective transfictionnelle.

Meursault, contre-enquête comme suite allographe de L'Étranger

Comme nous l'avons vu plus haut, les transfictions transcendent la clôture narrative d'une œuvre originale (ou d'un hypotexte selon la terminologie de Gérard Genette) et prolongent certains aspects de l'espace diégétique de celle-ci. Saint-Gelais affirme que de « donner à un récit un prolongement, c'est remettre en question les limites que se fixait l'œuvre originale. Un tel geste ne saurait être innocent dans une culture qui fonde sur l'idée de clôture sa conception de l'œuvre comme totalité autonome, possédant une forme déterminée, instaurant son propre code et déployant un réseau de sens spécifique⁹³ ». Du point de vue de la réception, Kamel Daoud, en s'attaquant à cette œuvre magistrale qu'est *L'Étranger*, a, d'une certaine façon, joué le tout pour le tout. Son œuvre aurait pu être vilipendée par la critique, tout simplement passer inaperçue, ou, au contraire, être favorablement accueillie, comme cela a été le cas, d'autant plus que ce dernier, en tant qu'Algérien, a offert une perspective non seulement originale, mais aussi plus intimiste.

Saint-Gelais ajoute :

Par-delà la diversité des procédés, des relations temporelles et même des postures (respectueuse, ludique, parodique...), une même pulsion paraît animer les continuateurs, celle de procurer aux histoires ou aux mondes fictifs des développements en tout genre. Faut-il en conclure [...] que la dynamique transfictionnelle [...] serait le résultat de forces déjà actives dans le récit original – et l'expansion, le destin inévitable et comme naturel de la fiction⁹⁴?

⁹³ *Ibid.*, p. 71.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 123.

Daoud présente un point de vue nouveau sur l'une des œuvres les plus marquantes de la Modernité occidentale et réactive, par le fait même, le réseau de significations dans lequel s'inscrit *L'Étranger*, se taillant ainsi une place dans une double éternité littéraire. Par le biais de son œuvre transfictionnelle, Daoud fait pénétrer ses lecteurs dans les particularités de l'univers algérien, un peu comme s'il s'était servi de *L'Étranger* comme tremplin pour leur faire découvrir toute une facette des réalités coloniales et postcoloniales propres à l'Algérie. Par ailleurs, Saint-Gelais affirme que « l'incomplétude des mondes fictifs dispose des zones dont le continuateur pourra choisir de lever l'indétermination⁹⁵ ». En mentionnant l'Arabe vingt-cinq fois sans toutefois en dire plus à son sujet, nous pourrions affirmer que Camus a ouvert une fenêtre sur toute l'immensité d'un monde fictionnel propice à une exploitation future de ce thème. Plus largement, tout roman possède une autonomie propre qui l'affranchit de l'autorité discursive de son auteur; par conséquent, c'est un peu comme si le texte littéraire flottait dans un monde fictif et évanescent à la portée de tous. Tantôt, un auteur pourrait décider de ne pas y toucher, tantôt un autre pourrait décider d'en faire une réécriture, voire de le réactualiser ou d'en faire une suite.

Meursault, contre-enquête comme prolongement de L'Étranger

Dans *Meursault, contre-enquête*, l'Arabe constitue le point de départ et le pivot autour duquel s'articulent les différents axes qui prolongent le récit de Camus. Alors que dans *L'Étranger* nous ne savons rien sur l'Arabe et encore moins sur sa famille, dans son roman, Daoud plonge ses lecteurs dans cet univers où la famille de l'Arabe a prééminence dans

⁹⁵ *Ibid.*, p. 124.

l'ensemble du récit. Haroun, le frère de l'Arabe, entame une quête de sens avec toute la rage et la volonté de sa jeunesse pour redonner à son frère un nom, une nationalité⁹⁶ et une légitimité omises dans le roman de Camus. Il en veut au meurtrier qui est devenu célèbre alors que son frère aurait pu bénéficier lui aussi d'une certaine célébrité si le meurtrier avait daigné lui donner un nom. Le narrateur de *Meursault, contre-enquête* veut donner une autre perspective à cette histoire et décrire l'Arabe tel qu'il était réellement pour tous ceux qui l'aimaient. Ce dernier avait en effet une mère, un frère cadet, des amis et un travail (il était porte-faix au port d'Alger et s'habillait toujours en bleu de chauffe pour aller travailler). Haroun brosse également un portrait physique de son frère dont il dit qu'il était tellement grand qu'il touchait presque les nuages. Il était aussi maigre avec un corps noueux car ne mangeant pas toujours à sa faim. De fait, en perdant son frère, et sa mère son fils, ils perdent non seulement un être aimé, mais également un substitut du père absent car c'est lui qui gagnait le pain qui les nourrissait, mais surtout, ils devront désormais vivre sans cette représentation de l'image de force et d'autorité qui traditionnellement incombe au père de famille.

Alors que Meursault ne parle guère de sa mère et qu'elle est pratiquement absente de son histoire, elle semble être la cause de sa condamnation car il sera accusé de ne pas avoir pleuré à son enterrement. Pour Haroun, au contraire, sa mère est omniprésente. Elle le prive de tous les plaisirs auxquels ont droit les enfants : son seul devoir c'est de trouver le corps de son frère en enquêtant sans relâche du matin au soir. Elle lui a confisqué sa naïveté enfantine. La mère de Haroun a perdu son mari il y a bien longtemps. Il a abandonné sa famille pour aller travailler on ne sait où, « un mari avalé par les airs, un fils avalé par

⁹⁶ Comme le mentionne Haroun, « Arabe » n'est pas une nationalité. Voir Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, *op. cit.*, p. 148.

les eaux⁹⁷ ». Elle a « l'art de rendre vivants les fantômes et, inversement, d'anéantir ses proches, de les noyer sous ses monstrueux flots d'histoires inventées⁹⁸ ».

Dans *Meursault, contre-enquête*, Daoud se sert d'une métaphore homonymique pour décrire la mère du narrateur, qui, à l'instar de la mer traîtresse qui emporte et engloutit tous ceux qui s'y aventurent, s'accapare de l'existence tout entière de son fils Haroun. Parlons également de l'analogie entre le « mal de mer » et le « mal de la mère » de Haroun, qui ne se remettra jamais d'avoir été « privée de la chair de sa chair⁹⁹ », Moussa, qui a été assassiné sur une plage déserte d'Alger sans que jamais on ne retrouve son corps. Elle ressent une nausée qui jamais ne s'estompera car la mer, pense-t-elle, a emporté son fils dans ses flots opaques¹⁰⁰. Cette mère souffre du pire mal qui soit et ne pense qu'à la vengeance qui, seule, pourra alléger son mal de vivre. Cette mère qui interdit à son autre fils, le plus jeune, d'approcher de la mer qui pourrait le lui prendre. Pensons également à la métaphore entre la « mère » et la « mère-patrie », comme le note Danielle Pister :

[...] Reprenant les lectures postcoloniales de *L'Étranger*, le récit se fait métaphore de la colonisation française et de sa fin. M'ma, qui parle comme les prophètes, prédit à une parente supposée de Meursault : 'La mer vous mangera tous!' La mère finit par incarner l'histoire de l'Algérie depuis ses origines car, en vieillissant, son visage prend les traits de tous ses aïeux¹⁰¹.

Les propos de la mère de Haroun ne sont pas sans rappeler, en outre, la traversée de la Mer Rouge dans *l'Exode*, lorsque la mer, après s'être ouverte miraculeusement devant Moïse et son peuple, se referme brusquement sur les poursuivants.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 46.

⁹⁹ Assia Belhabib, « Le mal de mère. Le sanctuaire de la restitution dans *Meursault contre-enquête* de Kamel Daoud », *La Méditerranée au pluriel. Cultures, identités, appartenances*, n° 36, 2017.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Danielle Pister, « Meursault, contre-enquête : les miroitements d'un texte », *op. cit.*, p. 171.

Moussa reste, tout au long du roman, le noyau dur de la diégèse. Son fantôme est présent tout au long de l'histoire comme une présence obsédante dont on ne peut faire abstraction car Moussa bénéficie du statut du fils immuable que rien ne saurait remplacer. Déjà de son vivant, il était le maître des lieux, le fils aîné, celui qui remplaçait le père. Même mort, il continue à exercer un pouvoir sur sa mère et sur son frère qui ne savent comment composer avec sa perte. Il impose sa loi du fait de son statut au sein de la famille. Sa mère et son frère deviennent des pions de second ordre qui, bien que vivants, s'avèrent n'être que l'ombre de Moussa. Leur existence n'a de sens que parce qu'il a existé, parce qu'il incarnait l'autorité, parce qu'il était lui, Moussa, fils aîné donc détenteur de l'autorité et héritier du nom. Il est le socle de l'histoire, celui à travers lequel se définissent les autres. Crier au monde la vérité sur sa mort devient impératif car ce n'est que par cette révélation que leur existence pourra être justifiée. Haroun, qui a toujours vécu dans l'ombre de son frère, ne peut s'épanouir pleinement et devenir l'homme qu'il aurait aimé être. Oscillant entre le royaume des morts et celui des vivants, Moussa s'est approprié le corps de son frère qui est ainsi incapable d'exister par lui-même.

La mère de Haroun ne pouvant plus investir le corps de Moussa, décide de s'accaparer celui de Haroun : « Ma mère, par conséquent, m'imposa un strict devoir de réincarnation. Elle me fit ainsi porter, dès que je fus un peu plus costaud, et même s'ils m'étaient trop grands, les habits du défunt...¹⁰² » Cette mère qui fait de lui le prolongement de son frère : « [...] la moindre écorchure m'était reprochée comme si j'avais blessé Moussa lui-même.¹⁰³ » Ainsi, comme le soutient Haroun : « M'ma m'a transmis ses peurs et Moussa son cadavre. Que veux-tu qu'un adolescent fasse, ainsi piégé entre la mère et la

¹⁰² Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, op. cit., p. 51.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 52.

mort¹⁰⁴ ? » Cette mère qui lui fait arpenter les rues de la ville à la recherche d'indices sur son frère, couple étrange déambulant dans cette ville comme des ombres déchaînées en quête du moindre indice, cette mère qui harangue au passage celle qu'elle croyait être la mère du meurtrier de son fils.

La rencontre de Meriem, jeune fille qui écrit un livre sur l'assassinat de l'Arabe et qui enquête sur sa mort, vient bouleverser la vie de Haroun qui va vivre les premiers émois de l'amour. Une sous-section du chapitre XIII s'intitule « Meriem », seule exception au roman qui ne comporte aucun autre sous-titre. Cet honneur est accordé à celle qui lui a fait découvrir la douceur pétillante du véritable amour. L'amour a toujours été pour Haroun quelque chose de mystérieux, d'absolu. Meriem représente l'incandescence de l'innocence et de la beauté. Le temps que dura leur idylle, il se sentait comme dans un paradis perdu suspendu au-dessus de la réalité dans laquelle il vivait. Meriem est la vie dans toute sa plénitude. Lui qui ne vivait que parmi les morts, ressuscite soudain à travers le visage et les gestes de celle qui représente son premier amour. Elle est belle, indépendante, intelligente et sûre d'elle. Il s'accroche à elle, mais sait qu'il ne pourra pas la garder; son histoire familiale est trop lourde et il sent dès le début qu'elle ne pourra composer avec le fardeau que sa mère et lui traînent, que jamais elle ne pourra s'immiscer dans ce couple improbable que forment mère et fils. Cette mère possessive, qui dès les premiers instants, ressent envers elle cette méfiance qu'on éprouve envers les intrus qui menacent notre univers. Cette universitaire instruite et libre, qui veut faire une thèse sur l'histoire de l'Arabe, n'a pas sa place dans leur monde. Pour Haroun, le sort en est jeté : dès qu'elle frappe à la porte et qu'il la voit, il est déjà trop tard pour lui. Meriem capture son cœur dès

¹⁰⁴ *Ibid.*

le premier regard et il pressent déjà que cet amour sera douloureux car sans lendemain. Dans cette transfiction qu'est *Meursault, contre-enquête*, Meriem, bien qu'étant un personnage secondaire, occupe néanmoins un rôle central puisque c'est elle qui révèle à Haroun et à sa mère l'histoire de la mort de Moussa. Ils sont perturbés par le récit qui leur fait revivre l'immense chagrin qu'ils ont ressenti lors de sa mort : « Tout était écrit! lança M'ma et je fus surpris par la justesse involontaire de son propos.¹⁰⁵ » Haroun voit Meriem en secret car il sait que sa vieille mère, comme une amante jalouse, ne permettra jamais qu'on lui enlève son fils : « M'ma avait toujours réussi à neutraliser : l'incandescence, le désir, la rêverie, l'attente, l'affolement des sens. Dans les livres français d'autrefois, on appelle ça le *tourment*.¹⁰⁶ » Cette idylle dura tout l'été, mais il n'y eut pas de lendemain. Cette expérience lui laissa la bouche pleine d'amertume et jamais plus il ne s'attacha à aucune autre femme.

Expansions parallèles

Dans un autre ordre d'idées, dans *Meursault, contre-enquête*, le narrateur Haroun affirme que sa mère a voulu aller voir Meursault dans sa cellule avant que ce dernier ne soit exécuté. Nous ne saurons jamais si cette dernière a pu ou non – et pourquoi – lui parler. Or, dans *L'Étranger*, aucune visite – ou tentative de visite – de la mère de l'Arabe tué n'est relatée. Pour Saint-Gelais, un tel procédé pourrait être vu comme une « incise », intervenant « à l'intérieur de la zone temporelle couverte par le récit initial¹⁰⁷ ». Aussi poursuit-il, « une transfiction qui s'insinue dans un récit sans ellipse perceptible, ne manquera pas d'être

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 138.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 139.

¹⁰⁷ Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, op. cit., p. 94.

reçue comme une transformation plus ou moins brutale de ce dernier¹⁰⁸ ». Alors que dans son ensemble, le roman de Daoud peut être considéré comme une suite allographe, en cela qu'il relance un récit que l'on pensait achevé dans *L'Étranger*, par l'intermédiaire de cette incise transfictionnelle, il s'infiltré directement dans le cadre chronologique et diégétique de *L'Étranger*, en sous-entendant par-là que Camus aurait délibérément omis d'insérer ce fait, non sans une certaine importance, dans son roman. Lorsque l'Arabe est tué par Meursault, le frère de ce dernier, Haroun, ainsi que sa mère entament une recherche frénétique afin de savoir ce qu'il s'est passé. Alors que la mère de l'Arabe est allée jusqu'à vouloir s'entretenir avec le meurtrier de son fils, sa quête vitale de donner un sens à ce qui est arrivé fait radicalement contraste avec l'indifférence manifestée envers l'Arabe qui trouve son paroxysme dans l'omission, par l'auteur de *L'Étranger*, de la visite – ou tentative de visite – de la mère de celui qui a été tué.

Expansions virtuelles

Mentionnons également que dans le roman de Daoud, l'on retrouve ce que Saint-Gelais appellerait une « expansion virtuelle ». Par exemple, lorsque Daoud fait référence au journal contenant un fait divers que lit Meursault dans sa cellule, il rajoute, lui aussi, une dimension réaliste à ce qui était présenté dans *L'Étranger* comme un fait divers réel, mais qui trouve en fait son point d'ancrage dans une histoire fictive écrite par Camus lui-même, c'est-à-dire *Le Malentendu*. Ce réseau intertextuel participe d'une extension virtuelle qui semble conférer, au fil de son déploiement, une véracité à ce qui n'était au départ qu'une fiction, un peu à la manière des mythes qui, avec le temps, s'éloignent de leur caractère

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 91.

fictif et acquièrent, ne serait-ce qu'en partie, valeur de vérité. Saint-Gelais avance que les allusions à des livres ou des textes imaginaires exercent un attrait particulier puisqu'« elles superposent, à l'idée de prolongation virtuelle de la fiction, celle que le monde fictif puisse être meublé non seulement de personnages et d'objets, de lieux et d'événements, mais aussi de livres et de récits qui, à l'instar de ceux que nous lisons, les décrivent et les rapportent¹⁰⁹ ». En d'autres termes, il semblerait, comme nous l'avons mentionné plus haut, que l'univers fictif soit un monde en suspension, autonome et parallèle au nôtre, dans lequel se juxtaposent différentes couches de sens qui puiseraient leur substance soit dans la réalité, soit dans d'autres mondes fictifs.

Versions

Selon Saint-Gelais, il y a version quand :

un récit 'retraverse' sous un nouvel angle une histoire déjà racontée, généralement par l'adoption de la perspective d'un (autre) personnage; lorsqu'il soumet cette histoire (ou certains de ses épisodes) à une interprétation divergeant plus ou moins de celle qui se dégageait du récit initial; enfin, et plus radicalement, lorsqu'un récit modifie sensiblement le cours de l'histoire tel qu'il était établi jusque-là¹¹⁰.

Bien que dans l'ensemble Daoud ne retouche pas au contenu narratologique de *L'Étranger* dans *Meursault, contre-enquête*, il se permet néanmoins de modifier certains éléments de l'hypotexte original. Par exemple, dans *L'Étranger*, Camus prétend que l'Arabe qui a été tué avait une sœur qui était prostituée. Or, par l'intermédiaire de son narrateur Haroun, Daoud dément que Haroun et son frère Moussa aient eu une sœur; il affirme, au contraire, que celle qui était présentée comme leur sœur dans *L'Étranger* n'était

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 113.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 139-140.

en réalité qu'une jeune femme que l'Arabe convoitait. Certes, la modification de ce fait n'a aucune incidence directe sur le cours du récit de *L'Étranger*. Cela dit, cette version que nous présente Daoud constitue pour lui un procédé de plus visant à s'appropriier et à faire sienne l'histoire de Camus.

En outre, Daoud suggère dans son roman que Meursault, au lieu d'être condamné à mort, comme le laisse entendre Camus dans *L'Étranger*, aurait plutôt échappé à son sort. Suivant cette logique, il aurait par la suite écrit lui-même *L'Étranger*, un peu à la manière d'une autobiographie, comme en témoigne cette citation : « A sa sortie de prison, l'assassin écrit un livre qui devient célèbre où il raconte comment il a tenu tête à son Dieu, à un prêtre et à l'absurde.¹¹¹ » Or, comme le souligne Saint-Gelais, « la version implique [...] une interférence [qui ferait] en sorte que le nouveau récit rétroagisse d'une manière perceptible sur le précédent. Cela suppose un espace diégétique commun sur lequel interviennent, chacun de son côté, et de manière convergente ou divergente, les deux récits.¹¹² » En d'autres termes, c'est un peu comme si les suites, bien qu'allographes, apposaient leur empreinte et se réverbéraient dans l'œuvre originale. Par exemple, un lecteur qui relirait *L'Étranger* après avoir lu *Meursault, contre-enquête*, pourrait peut-être ne pas prêter aux événements la même signification ou alors une signification altérée. Dans *L'Étranger*, la diatribe enflammée de Meursault juste avant son exécution pourrait ainsi perdre en partie son caractère tragique si notre esprit est hanté par l'idée qu'en fin de compte, il ne sera pas condamné à mort.

¹¹¹ Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, op. cit., p. 63.

¹¹² Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, op. cit., p. 140-141.

Entre réalité et fiction

L'histoire que nous livre Daoud est construite à partir du meurtre de l'Arabe dans *L'Étranger* de Camus. Si Meursault n'avait pas tué l'Arabe, il n'y aurait pas eu de *Meursault, contre-enquête*, qui se veut une suite au roman de Camus. L'Arabe, qui est mentionné accessoirement dans *L'Étranger*, s'avère l'élément déclencheur de l'intrigue de *Meursault, contre-enquête*, même si c'est son frère, Haroun, qui se retrouvera brutalement plongé malgré lui au cœur du récit. L'écriture de Daoud, alliant ambivalences et richesse des mots, se manifeste par une confusion entre fiction et réalité.

À ce titre, dans les exemples suivants, nous voyons en effet que les frontières entre la réalité et la fiction sont poreuses dans le roman de Daoud, notamment au sujet de l'identité de l'auteur de *L'Étranger* : « Précisons d'abord : nous étions seulement deux frères, sans sœur aux mœurs légères comme ton héros l'a suggéré dans son livre.¹¹³ » Dans cet extrait, dans lequel Haroun s'adresse à un inconnu dans un bar, un « inspecteur universitaire¹¹⁴ », qui, peut-on penser, enquêterait *a posteriori* sur l'assassinat de l'Arabe, rien ne nous indique que le « héros » dont parle Haroun est Camus ou Meursault (un peu comme si *L'Étranger* était une sorte de récit autobiographique de Meursault lui-même) ? Daoud s'est sciemment amusé à brouiller les pistes pour que soient confondus l'auteur de *L'Étranger*, Albert Camus, et le narrateur, Meursault, comme si ces derniers ne formaient qu'une seule et même entité. A cet égard, voici un autre exemple : « Ton héros l'a bien compris, le meurtre est la seule bonne question que doit se poser un philosophe. Tout le reste est bavardage.¹¹⁵ » L'allusion à la célèbre phrase du *Mythe de Sisyphe* frappe de plein

¹¹³ Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, op. cit., p. 17.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 30.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 99.

fouet, bien que superposée à la réflexion que mène Camus dans *L'Homme révolté*¹¹⁶. Le « héros », dont parle Haroun, est-il alors Meursault ou Camus ou les deux? Rappelons, par ailleurs, que c'est Meriem qui remettra une copie de *L'Étranger* (qui sera cependant intitulé *L'Autre* dans le roman de Daoud) à Haroun. Aussi ce dernier précise-t-il, en se référant à Meriem, et pour accentuer encore plus la confusion entre Meursault et Camus : « Elle m'offrit les autres livres écrits par cet homme, et d'autres livres encore, qui m'ont progressivement permis de comprendre comment ton héros voyait le monde.¹¹⁷ » Haroun fait référence, comme on peut s'en douter, aux différents romans et essais écrits par Camus, bien que ce dernier ne semble plus faire qu'un avec Meursault dans l'esprit fantaisiste de Haroun. Plus loin, on peut encore lire : « Ma mère visita bien des cimetières, harcela les anciens compagnons de mon frère, voulut parler à ton héros qui ne s'adressait plus qu'à un morceau de journal retrouvé sous son paillason de cellule.¹¹⁸ » On se souvient que dans *L'Étranger*, Meursault, lorsqu'il est emprisonné, trouve sous le lit de sa cellule un journal contenant un fait divers faisant référence à l'histoire du *Malentendu* de Camus¹¹⁹.

En somme, ces différentes citations nous portent à croire que le « héros » auquel fait référence Haroun lorsqu'il parle à son interlocuteur est non seulement le narrateur de *L'Étranger*, c'est-à-dire Meursault, mais Camus lui-même. C'est un peu comme si Camus et Meursault étaient *un seul homme*, du moins dans l'esprit du vieil Haroun ivre et las, d'où l'amalgame entre le réel et la fiction.

¹¹⁶ Rappelons la célèbre phrase du *Mythe de Sisyphe* : « Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide. »

¹¹⁷ Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, op. cit., p. 142.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 44.

¹¹⁹ *Le Malentendu* (1944) est en fait une pièce de théâtre écrite par Camus.

Fait intéressant à noter, dans l'édition algérienne du livre de Daoud, datant de 2013, le protagoniste s'appelle « Albert Meursault »¹²⁰. Selon Kaplan, si à la base Daoud a décidé d'appeler le protagoniste de cette façon, c'est qu'il voulait accentuer le fait qu'en Algérie, encore de nos jours, on confond Camus et Meursault¹²¹. Cela n'est pas sans rappeler la question qui agite les cercles littéraires depuis fort longtemps, à savoir jusqu'à quel point la vie de l'auteur, voire son « moi existentiel », influence son œuvre ?

En brouillant ainsi les pistes avec aplomb, Daoud, comme le soutient Kaplan, « rebat les cartes, agrégeant personnage et fonction d'écrivain sans jamais mentionner le nom de Camus¹²² ». Le lecteur est incapable de décider si ses propos ironiques s'adressent à Meursault ou à Camus lui-même. Et Kaplan de résumer : « Haroun déteste aussi bien l'homme qui a tué son frère, Meursault, que l'homme qui a écarté de l'histoire le nom de son frère; à ses yeux, l'auteur et l'assassin ne font qu'un. Il suspecte que Meursault est toujours en vie – comme si, à la fin de *L'Étranger*, le narrateur avait pu éviter la guillotine et écrire un roman à la place.¹²³ »

¹²⁰ Dans l'édition française de 2014 on demandera à Daoud de ne conserver que « Meursault » pour ne pas confondre l'auteur et son roman.

¹²¹ Alice Kaplan, *En quête de L'Étranger*, op. cit., p. 231.

¹²² *Ibid.*, p. 232.

¹²³ *Ibid.*, p. 232

Chapitre deuxième

L'absurde et la révolte

Dans le chapitre précédent, nous avons vu par quels procédés littéraires Kamel Daoud campe l'histoire de son roman. Ces différents procédés que sont l'intertextualité, l'hypertextualité et la transfictionnalité encadrent, en effet, la quête de sens du narrateur. Cette quête, comme nous le verrons dans le présent chapitre, repose sur le constat de l'absurdité d'une situation d'injustice contre laquelle se révoltera le narrateur, à savoir le vide identitaire de l'Arabe tué dans *L'Étranger*. Ainsi, dans un premier temps, il convient de mettre en lumière quelques-uns des aspects liés à la théorie de l'absurde et de la révolte chez Camus. Par la suite, nous montrerons comment se manifeste le sentiment d'absurde et de révolte dans *Meursault, contre-enquête*. La mort, comme nous le verrons, est un thème central présent dans le roman de Daoud et une composante de la notion d'absurde. Enfin, le sentiment d'absurde qui traverse à la fois *L'Étranger* et *Meursault, contre-enquête* a pour conséquence de marginaliser les deux narrateurs, qui semblent vivre en marge de la société par leur singularité et leur anticonformisme.

L'absurde et la révolte chez Albert Camus

Dans son acception générale, l'absurde peut être défini comme étant « ce qui viole les règles de la logique, ce qui est contradictoire et non déductible par l'entendement¹²⁴ ». L'absurde s'avère intimement lié à l'avènement de la Modernité occidentale, qui libère l'homme de tous les ancrages moraux et spirituels que faisait peser sur lui le monde profondément religieux et hétéronome¹²⁵ des sociétés médiévales. Si le sentiment d'absurde naît d'abord dans la foulée des grandes révolutions intellectuelles et scientifiques qui s'opèrent en Europe dès la Renaissance, alors que vacille l'unité immuable du monde chrétien où s'éveille une sensibilité nouvelle en rupture profonde avec l'univers et son système de significations, il appert que c'est véritablement l'angoisse existentialiste du XIX^e siècle qui préfigure la pensée de plusieurs philosophes du XX^e siècle, dont Jean-Paul Sartre et Albert Camus. Toutefois, la notion d'absurde, telle qu'elle a été élaborée par les écrivains de l'entre-deux-guerres, se cristallise plus particulièrement dans le contexte des idéologies meurtrières et de la déliquescence des États répressifs et concentrationnaires.

La pensée de Jean-Paul Sartre et d'Albert Camus témoigne d'un désenchantement qui règne dans l'esprit du temps, alors que le monde est en proie à un malaise diffus. Camus qualifiera d'ailleurs le XX^e siècle comme « le siècle de la peur¹²⁶ ». Notons que contrairement à plusieurs de ses contemporains, Camus ne succombera jamais aux sirènes du stalinisme, qu'il considère comme un crime inexpiable et qu'il condamnera fermement tous les meurtres commis au nom des totalitarismes, restant ainsi fidèle à son devoir «

¹²⁴ Arnaud Corbic, *Camus, L'absurde, la révolte, l'amour*, Paris, Éditions de l'Atelier, 2003, p. 49.

¹²⁵ Par « hétéronome », nous entendons l'état d'une société qui reçoit sa loi du dehors – d'un ordre cosmogonique ou théologique – contrairement aux sociétés dites « autonomes » qui décident de leurs lois démocratiquement.

¹²⁶ Albert Camus, « Ni victimes, ni bourreaux », *Combat*, 1948.

d'écrivain humaniste¹²⁷ ». Il importe à cet égard de mentionner que le projet philosophique de Camus consiste non pas à élaborer « un humanisme de type existentiel sur une compréhension individuelle de la révolte, mais bien, plus largement, un humanisme social et politique à partir d'une compréhension historique de cette dernière.¹²⁸ » Comme le souligne Arnaud Corbic, Camus fonde un humanisme athée ayant pour assises une conception absurde du monde, la révolte et l'amour¹²⁹. Par ailleurs, il se distancie de Sartre, qui lui reprochait d'amalgamer tous les totalitarismes, car Camus refuse cet enfermement qu'est le « lyrisme cellulaire¹³⁰ » et s'oppose à ce que la pensée se sclérose dans un endoctrinement, qu'il soit d'ordre religieux, idéologique, politique ou scientifique. Par ailleurs, il importe de mentionner que si Sartre élabore une théorie ayant pour socle l'engagement politique et la morale pratique, Camus ne construit pas de système philosophique et se contente de définir l'expérience absurde ainsi que la révolte qu'elle entraîne, c'est-à-dire le mouvement de la conscience par lequel l'homme se dresse contre sa condition. Esquissé dans *Caligula*, *L'Étranger*, *Le Malentendu* puis développé de façon théorique dans *Le Mythe de Sisyphe*, l'absurde décrit d'abord le sentiment d'effroi qui submerge l'homme lorsqu'il prend conscience de sa mortalité¹³¹.

Pour Camus, le sentiment d'absurde jaillit d'une analyse ontologique, en ce qu'il s'avère consubstantiel à la condition humaine. En effet, pour être libre, l'homme ne doit ni remettre son destin entre les mains de Dieu ni chercher à apaiser ses craintes ou ses souffrances par l'espoir; il doit faire face lucidement à l'absurde, c'est-à-dire à l'absurdité

¹²⁷ Denis Salas, « Albert Camus, l'humaniste intransigeant », *Études*, tome 416, n° 1, 2012, pp. 79-90.

¹²⁸ Arnaud Corbic, « L'humanisme athée de Camus », *Études*, 2003, tome 399, n° 9, pp. 227-234.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ Le « lyrisme cellulaire » est une expression évoquée dans *La Chute* d'Albert Camus.

¹³¹ Alice Kaplan, *En quête de L'Étranger*, *op. cit.*, p. 72.

même d'une vie caractérisée par l'étrangeté du monde et des êtres, l'inhumanité et la violence toujours latente, la conscience du temps qui passe, la maladie et la vieillesse ainsi que la finitude inexorable de l'existence. Comme le souligne Alice Kaplan, « les questions qu'il soulève sont tirées de son expérience de tous les jours : comment être heureux en se sachant mortel, quand on est tuberculeux et qu'il n'existe pas de remède, quand le monde part en guerre et que l'on sait quelles terribles souffrances vont suivre ?¹³² »

Cette conscience de l'absurdité, qui déchire l'être humain entre deux pôles antinomiques – c'est-à-dire la soif de sens intarissable de l'homme qui se heurte au silence assourdissant du monde – et l'empêche de se réconcilier avec la nature et l'histoire, puise en partie ses racines conceptuelles dans un texte de Camus intitulé *Métaphysique chrétienne et néoplatonisme*¹³³, dans lequel ce dernier explorait cette quête d'unité de l'être humain. Camus parvient donc, à partir de ses expériences et de ses observations, à exprimer le climat d'absurdité; ces prolégomènes théoriques donneront progressivement naissance à une épistémologie de l'absurde – et ce, bien qu'il affirme que nous ne pouvons saisir avec une certitude absolue le sentiment d'absurdité en ce que l'être humain demeurera toujours, dans son essence même, inconnu et énigmatique. Dans *Le Mythe de Sisyphe*, publié la même année que *L'Étranger* (1942), Camus soutient que l'absurde naît du divorce entre le désir de clarification inassouvi de l'homme et l'irrationalité chaotique du monde. Il écrit :

Je suis donc fondé à dire que le sentiment de l'absurdité ne naît pas du simple examen d'un fait ou d'une impression mais qu'il jaillit de la comparaison entre un état de fait et une certaine réalité, entre une action et le monde qui la dépasse. L'absurde est essentiellement un divorce. Il n'est ni dans l'un ni dans l'autre des éléments comparés. Il naît de leur confrontation. Sur le plan de l'intelligence, je puis donc dire que l'absurde n'est pas dans l'homme [...], ni dans le monde, mais dans leur présence commune. Il est pour le moment le seul lien qui les unisse¹³⁴.

¹³² *Ibid.*, p. 71.

¹³³ Il s'agit du mémoire de Camus écrit dans le cadre de ses études supérieures. Il a été inclus dans deux différentes éditions de La Pléiade.

¹³⁴ Albert Camus, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2013, p. 271.

Toutefois, Camus s'interroge à savoir si cette absence de sens devrait conduire l'être humain à mettre un terme à sa vie. En d'autres termes, pour absurde que soit l'existence, la vie vaut-elle la peine d'être vécue ou, pour le dire avec Camus, doit-on quitter au plus vite une condition incompréhensible et ce mal de l'esprit qui nous afflige ?¹³⁵ À cette question, Camus répond sans ambages que la vie

sera d'autant mieux vécue qu'elle n'aura pas de sens. Vivre une expérience, un destin, c'est l'accepter pleinement. Or on ne vivra pas ce destin, le sachant absurde, si on ne fait pas tout pour maintenir devant soi cet absurde mis à jour par la conscience. Nier l'un des termes de l'opposition dont il vit, c'est lui échapper¹³⁶.

Pour Camus, « tout commence par la conscience et rien ne vaut que par elle¹³⁷ ». À ce titre, il prend l'exemple de l'homme moderne dont l'existence est toujours rythmée par une même routine. Or, il arrive un jour où l'absurdité de ce rythme de vie machinal le frappe de plein fouet. Pour Camus, c'est là que commence le mouvement de la conscience qui rend à l'homme sa lucidité, et donc son humanité et sa liberté. C'est de là que découle la révolte : le fait de ne point consentir à l'absurde, en d'autres termes, de le confronter sans cesse. *Le Mythe de Sisyphe* est traversé par une métaphysique sceptique marquant une rupture entre la pensée camusienne et l'idée voulant que l'on puisse donner une explication au monde¹³⁸. Camus écrit :

Abolir la révolte consciente, c'est éluder le problème. Le thème de la révolution permanente se transporte ainsi dans l'expérience individuelle. Vivre, c'est faire vivre l'absurde. Le faire vivre, c'est avant tout le regarder [...]. L'une des seules positions philosophiques cohérentes, c'est ainsi la révolte. Elle est un confrontation perpétuel de l'homme et de sa propre obscurité [...]. Elle remet le monde en question à chacune de ses secondes¹³⁹.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 257.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 285.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 261.

¹³⁸ Yon Erkoreka, *Albert Camus, Tout savoir*, Montréal, Les Éditions Pauline, 1987, p. 72.

¹³⁹ Albert Camus, *Œuvres*, op. cit., p. 285.

La prise de conscience de l'absurde s'accompagne d'une révolte contre ce dernier. Dans *Le Mythe de Sisyphe*, Camus entend montrer que Sisyphe, condamné à l'échec, peut du moins se réjouir de son effort continu, puisque « le présent et la succession des présents devant une âme sans cesse consciente, c'est l'idéal de l'homme absurde¹⁴⁰ ». Pour être véritablement libre, l'homme doit d'abord prendre conscience de sa condition et ensuite assumer l'absence de signification du monde. À ce titre, Laurent Mailhot affirme que « l'absurde et la révolte ont un point commun : *le climat* où ils naissent, s'observent et se développent¹⁴¹ ». Comme le soutient Olivier Todd au sujet de l'absurde camusien :

Pour l'essayiste, l'absurde, vaste sentiment interstitiel et intersidéral, se situe entre le monde et les aspirations rationnelles de l'homme. Selon Camus, l'univers n'est pas absurde en lui-même, pas plus qu'il n'est jaune, ou sucré : il est. La vie et le monde ont un sens pour le croyant qui dispose d'un code de conduite, l'Évangile fondé sur la parole du Christ. L'angoisse de Camus vient de ce qu'aucune morale n'est imposée par le monde de l'athée ou de l'agnostique¹⁴².

La révolte individuelle décrite dans *Le Mythe de Sisyphe* découle de l'acceptation par l'homme de son destin absurde comme étant aussi bien une conscience qu'un refus de la mort¹⁴³.

La Seconde Guerre mondiale marque un point tournant dans la pensée de Camus, dont la conception philosophique d'une révolte solitaire évolue vers celle de la révolte solidaire. C'est sans aucun doute dans *La Peste* (qui fait partie du cycle de la révolte comme *L'homme révolté*, *Les Justes* et *L'État de siège*) que la révolte solidaire, donc collective, trouve l'une de ses plus ferventes expressions. L'histoire de *La Peste* se déroule à Oran, une petite ville algérienne, alors que l'Algérie était encore une colonie française. Sous forme de chroniques, le narrateur nous fait part des différents événements entourant son

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 291.

¹⁴¹ Voir Laurent Mailhot, *Albert Camus ou l'imagination du désert*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1973, 465 p.

¹⁴² Olivier Todd, *Albert Camus, une vie*, op. cit., p. 297.

¹⁴³ Yon Erkoreka, *Albert Camus, Tout savoir*, op. cit., p. 121.

quotidien et celui des habitants d'Oran. Le docteur Rieux, principal protagoniste de l'histoire et auteur anonyme des chroniques, est exposé à la souffrance humaine dans tout ce qu'elle a de plus ravageur, ce qui le touche profondément dans sa chair. Il décide donc de faire tout ce qui est en son pouvoir pour aider une communauté exsangue et à bout de ressources, car il fait partie de cette grande famille des humains et il ne peut s'en dissocier sans y laisser son âme.

La peste, ce terrible fléau qui décime la population, représente dans le roman non seulement l'enfermement d'une société dépossédée de sa mémoire et prisonnière d'un univers temporel dans lequel n'existe ni passé ni futur, mais elle constitue aussi une allégorie de la résistance permettant à Camus de se livrer à une critique sans complaisance de l'Occupation allemande, donc du totalitarisme brun – comme le suggère implicitement la citation de Daniel Defoe mise en exergue¹⁴⁴. Dans *La Peste*, Rieux incarne l'homme révolté par excellence qui, en ne cédant jamais à l'espoir, envisage ses actions comme un éternel recommencement, comme des victoires provisoires, à l'instar de Sisyphe. Par l'intermédiaire de Rieux et de ses compagnons, Camus rejette ainsi toute pensée messianique (par essence tournée vers l'avenir), en faisant l'apologie du présent comme seule réalité humaine. À cet égard, dans *L'Homme révolté*, il récuse les philosophies de l'histoire, qui s'inscrivent dans une même filiation que le christianisme, ainsi que ce qu'il appelle les « religions horizontales¹⁴⁵ ».

¹⁴⁴ La citation de Defoe se lit comme suit : « Il est aussi raisonnable de représenter une espèce d'emprisonnement par une autre que de représenter n'importe quelle chose qui existe réellement par quelque chose qui n'existe pas. »

¹⁴⁵ Pour Camus, les « religions horizontales » sont le matérialisme historique et l'hégélianisme, issus de l'idée de progrès apparue dans l'Europe des Lumières.

En effet, la mort d'un jeune enfant emporté par la maladie dans *La Peste* constitue le premier pas d'une « révolte métaphysique », définie par Camus comme « le mouvement par lequel un homme se dresse contre sa condition et la création tout entière¹⁴⁶ ». Si une certaine morale judéo-chrétienne tend à associer la souffrance humaine aux péchés et donc à la Vérité, comment peut-on justifier, du point de vue de la transcendance, les souffrances ou la mort d'un enfant ? Dans *Les Justes*, où Camus explore de façon plus approfondie toute la thématique du meurtre et de ses justifications, l'exemple de la mort d'un enfant est au cœur même du conflit moral auquel se trouvent confrontés les personnages de la pièce de théâtre. Alors qu'ils s'apprêtent à faire sauter une bombe pour tuer le Grand-Duc afin de rétablir, pensent-ils, une certaine justice sociale et se venger du sort inique infligé à leur peuple, au moment de passer à l'acte, ils se rétractent car ils s'aperçoivent que le Grand-Duc est accompagné d'un enfant. En effet, si le Grand-Duc symbolise le pouvoir et l'oppression, comment un enfant peut-il, lui, être coupable ?

Cette révolte métaphysique, dont Camus brosse une fresque émouvante dans *La Peste*, sera reprise dans *L'Homme révolté*, où il élaborera un nouveau *cogito*. Il écrit d'ailleurs *Je me révolte, donc nous sommes*¹⁴⁷, faisant ainsi écho à la célèbre formule *Je pense donc je suis* tirée du *Discours de la méthode* de Descartes, où le philosophe français inaugurerait la notion de doute méthodique. Si dans l'expérience absurde, affirme Camus, la souffrance est individuelle, avec la révolte elle devient aussitôt collective. Face à l'absurde, la révolte est l'unique réponse puisqu'elle constitue un impératif catégorique pour soi aussi bien que pour les autres, en ce que tous les hommes appartiennent à une

¹⁴⁶ Albert Camus, *Œuvres*, op. cit., p. 862.

¹⁴⁷ « Je me révolte donc nous sommes » est une formule de Camus évoquée dans *L'Homme révolté*. Albert Camus, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1957 [1951], p. 132.

même communauté symbolique et naturelle. Ainsi, écrit-il : « Pour être, l'homme doit se révolter, mais sa révolte doit respecter la limite qu'elle découvre en elle-même et où les hommes, en se rejoignant, commencent d'être.¹⁴⁸ » En d'autres termes, on ne saurait nier l'humanité d'autrui, parce que c'est précisément cette humanité qui nous unit. La violence est injustifiable, car elle rompt le lien de solidarité qui unit les humains dans leur condition¹⁴⁹. Aussi Camus conclut-il par ces mots un article signé en 1948 : « [J]'ai toujours pensé que si l'homme qui espérait dans la condition humaine était un fou, celui qui désespérait des événements était un lâche. Et désormais, le seul honneur sera de tenir obstinément ce formidable pari qui décidera enfin si les paroles sont plus fortes que les balles.¹⁵⁰ »

L'absurde dans L'Étranger

Dans *L'Étranger*, l'absurde connaît divers avatars, de prime abord à travers l'écriture dont le style est presque télégraphique. Le télégramme que reçoit Meursault lui annonçant la mort de sa mère laisse pressentir le rythme saccadé de la narration et l'attitude désincarnée du personnage principal. En effet, Camus opte délibérément pour un langage dépouillé d'extravagances stylistiques où les descriptions sont réduites au minimum. Robert Champigny voit d'ailleurs dans l'écriture de *L'Étranger*, « la recherche d'un langage juste qui a jeté le masque littéraire de l'hypocrisie sociale¹⁵¹ ».

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 35.

¹⁴⁹ Voir Yves Trottier et Marc Imbeault, *Limites de la violence : Lecture d'Albert Camus*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, 2010, 160 p.

¹⁵⁰ Albert Camus, « Ni victimes ni bourreaux », *op. cit.*

¹⁵¹ Robert Champigny cité in Maurice-Georges Barrier, *L'art du récit dans L'Étranger d'Albert Camus*, *op. cit.*, p. 6.

L'Étranger s'ouvre par l'énonciation d'une certitude¹⁵² : la mort de la mère de Meursault. Cette mort, il en parle comme d'un événement presque anodin, éloigné de lui, ne le concernant qu'à peine : « Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas.¹⁵³ » Cela n'a guère d'importance pour lui. Le télégramme reçu ne donne aucun détail précis sur le jour ou alors les circonstances, mais cela l'indiffère. Le style télégraphique circonscrit parfaitement la psychologie de Meursault qui se dissocie de ces trois formules laconiques contenues dans le télégramme : « Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués.¹⁵⁴ » Camus a voulu par ce style rythmé en staccatos, camper l'histoire de *L'Étranger* sans tomber dans une prolifération de paroles, préfigurant ainsi la sobriété énonciative de son récit. Ce langage minimaliste et transparent traduit la vacuité du personnage, comme si ce style d'écriture plat ainsi que l'existence absurde de Meursault vibraient d'un même rythme saccadé. L'auteur donne un aperçu du ton de son livre et plus largement, de l'univers mental de son protagoniste.

L'absence de réflexions profondes de la part de Meursault est une autre façon pour l'auteur de nous exposer l'absurde puisque tout semble se valoir pour cet être qui vit au jour le jour et dont les gestes et les actions ne semblent aucunement hiérarchisés. Dans *L'Homme révolté*, Camus écrit :

Le sentiment de l'absurde, quand on prétend d'abord en tirer une règle d'action, rend le meurtre au moins indifférent et, par conséquent, possible. Si l'on ne croit à rien, si rien n'a de sens et si nous ne pouvons affirmer aucune valeur, tout est possible et rien n'a d'importance. Point de pour ni de contre, l'assassin n'a ni tort ni raison. [...] Malice et vertu sont hasard ou caprice¹⁵⁵.

¹⁵² Au-delà de la mort de la mère de Meursault, Camus commence son roman en énonçant une certitude universelle, pour ainsi dire la seule certitude qui soit, c'est-à-dire que tous nous sommes condamnés à mourir.

¹⁵³ Albert Camus, *L'Étranger*, op. cit., p. 9.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ Albert Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 15.

Épouser Marie ? Cela lui est égal. Après tout, épouser Marie n'a pas plus d'importance pour le narrateur que d'écrire une lettre pour Raymond, voire de tuer un Arabe lors d'une journée trop ensoleillée. Après son entretien avec le juge d'instruction, Meursault affirme : « Il m'a seulement demandé du même air un peu las si je regrettais mon acte. J'ai réfléchi et j'ai dit que plutôt que du regret véritable, j'éprouvais un certain ennui.¹⁵⁶ » Ainsi, Camus dépeint un homme qui bien qu'il paraisse impassible, ne craint pas d'être sincère et de ne pas mentir devant la mort puisqu'il assume sa vérité jusqu'à la fin. Comme l'affirme Camus lui-même :

Meursault pour moi, n'est donc pas une épave, mais un homme pauvre et nu, amoureux du soleil qui ne laisse pas d'ombres. Loin qu'il soit privé de toute sensibilité, une passion profonde, parce que tenace, l'âme, la passion de l'absolu et de la vérité. Il s'agit d'une vérité encore négative, la vérité d'être et de sentir, mais sans laquelle nulle conquête sur soi et sur le monde ne sera jamais possible. On ne se tromperait donc pas beaucoup en lisant dans *L'Étranger* l'histoire d'un homme qui, sans aucune attitude héroïque, accepte de mourir pour la vérité¹⁵⁷.

On pourrait même aller jusqu'à affirmer que tuer l'Arabe représente un geste de lucidité pour lui (sachant qu'il signait par là son arrêt de mort) car après tout, pourquoi vivre alors que la vie n'a pas de sens et qu'il est étranger au monde qui l'entoure ? Paradoxalement, alors que Meursault symbolise l'homme absurde, en commettant un meurtre, quelle qu'en soit la raison, il trahit la conception humaniste de Camus voulant que la vie humaine soit sacrée et plonge, ce faisant, dans le nihilisme¹⁵⁸.

Dans *Le Mythe de Sisyphe*, Camus écrit, à propos de Don Juan, qu'il dépeint comme l'archétype de l'homme absurde : « Ce que Don Juan met en actes, c'est une éthique de la quantité, au contraire du saint qui tend vers la qualité. Ne pas croire au sens profond des

¹⁵⁶ Albert Camus, *L'Étranger*, op. cit., p. 109.

¹⁵⁷ Albert Camus cité in Roger Grenier, *Albert Camus, soleil et ombre*, op. cit., p. 91.

¹⁵⁸ Dans *Le Mythe de Sisyphe*, apologue de la vie, Camus écrit : « Galilée, qui tenait une vérité scientifique d'importance, l'abjura le plus aisément du monde dès qu'elle mit sa vie en péril. Dans un certain sens, il fit bien. Cette vérité ne valait le bûcher. » Albert Camus, « Le Mythe de Sisyphe » dans *Œuvres*, op. cit., p. 255.

choses, c'est le propre de l'homme absurde [...]. Le temps marche avec lui. L'homme absurde est celui qui ne se sépare pas du temps.¹⁵⁹ » En tant que lecteurs, nous sommes témoins des événements, des actions du protagoniste, sans en connaître néanmoins les raisons, les motivations qui l'animent. Dans un certain sens, Meursault est, du moins en partie, l'homme absurde décrit par Camus, puisqu'il ne se plie pas au conformisme social et accepte la vie telle qu'elle est, sans chercher à lui donner quelque sens. Camus écrit :

Si je me persuade que cette vie n'a d'autre face que celle de l'absurde, si j'éprouve que tout son équilibre tient à cette perpétuelle opposition entre ma révolte consciente et l'obscurité où elle se débat, si j'admets que ma liberté n'a de sens que par rapport à son destin limité, alors je dois dire que ce qui compte n'est pas de vivre le mieux, mais de vivre le plus¹⁶⁰.

Meursault nous est étranger, tout comme il semble étranger à lui-même et à sa société. *A priori*, ce dernier semble pourtant jouir de la vie; c'est un être charnel, guidé par ses sensations physiques et plongé dans un présent épicurien¹⁶¹. Comme l'affirme Françoise Bagot, « tout dans l'œuvre de Camus tisse inlassablement le motif de la sensualité, accomplie dans une gamme de petits bonheurs physiques, de plaisirs charnels dispensés par les nourritures terrestres¹⁶² ». En ce sens, Meursault, malgré son apparente indifférence, n'est pas un être insensible aux plaisirs de la vie.

Toutefois, lorsqu'il est jugé pour avoir tué l'Arabe, il ne semble pas vouloir jouer le jeu dans ce grand théâtre qu'est le tribunal. Aussi bien l'assistance au tribunal que le lecteur

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 297.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 289.

¹⁶¹ Dans une lettre à Ménécée portant sur l'absurdité que revêt la peur de mourir, Épicure (-342-270 av. J.-C.) affirme : « Tant que nous sommes, la mort n'est pas là, et une fois que la mort est là, alors nous ne sommes plus. » À ce titre, aussi pourrions-nous affirmer que l'homme doit donc accepter sa propre finitude car elle est un fait et une certitude : « Prends l'habitude de penser que la mort n'est rien pour nous. Car tout bien et tout mal résident dans la sensation : or la mort est privation de toute sensibilité. Par conséquent, la connaissance de cette vérité que la mort n'est rien pour nous, nous rend capables de jouir de cette vie mortelle, non pas en y ajoutant la perspective d'une durée infinie, mais en nous enlevant le désir de l'immortalité. » Voir Épicure, *Lettres à Ménécée et autres lettres sur le bonheur*, Paris, Éditions Nathan, 2017, 77 p.

¹⁶² Françoise Bagot, *Albert Camus, L'Étranger*, Paris, PUF, 1993, p. 98.

de *L'Étranger* trouvent exaspérante son absence réelle ou feinte de repentir. Les rares paroles de Meursault et son refus de se justifier nous placent en porte-à-faux face à notre besoin de comprendre le mécanisme qui l'a poussé à commettre ce crime. En d'autres termes, nous tenons à trouver du sens à cette situation et nous nous heurtons à l'opacité irréductible du personnage. Dans *Le Mythe de Sisyphe*, Camus affirme que l'absurde est la volonté de l'homme de trouver du sens dans un monde déraisonnable. D'une certaine manière, dans *L'Étranger*, Meursault incarne aussi et paradoxalement le monde dénué de sens contre lequel nous ne pouvons rien. Aussi Camus écrit-il à propos de Don Juan : « Dans l'univers que Don Juan entrevoit, le ridicule *aussi* est compris. Il trouverait normal d'être châtié. C'est la règle du jeu. Et c'est justement sa générosité que d'avoir accepté toute la règle du jeu. Mais il sait qu'il a raison et qu'il ne peut s'agir de châtement. Un destin n'est pas une punition.¹⁶³ » N'en va-t-il pas de même pour Meursault qui, en refusant de se justifier, accepte, dans une certaine mesure, les conséquences d'avoir tué l'Arabe ? Même si ce dernier se veut anticonformiste d'un point de vue personnel et philosophique, en ce qu'il refuse les conventions de la société et ses codes, en ne se défendant pas – alors que l'on pourrait être porté à penser que dans le contexte de la colonisation un Français tuant un Arabe serait plus facilement exonéré, à plus forte raison s'il s'agit de légitime défense – Meursault nous montre que loin d'être anarchique, il est en fait, comme le disait Aristote, un animal politique soumis aux lois de la *polis*. Meursault vit son absurde de même que sa révolte de façon individuelle, contrairement au protagoniste de *La Peste* qui unit ses forces à celles de ses compagnons d'armes pour vaincre dans un même souffle le

¹⁶³ Albert Camus, *Œuvres*, op. cit., p. 298.

Mal qui les accable. La révolte de Meursault contre tous les systèmes de pensée se veut métaphysique.

L'absurde et la révolte tels que vécus par Haroun dans *Meursault, contre-enquête*

Alors que dans *L'Étranger* Meursault a été jugé pour avoir tué l'Arabe, dans *Meursault, contre-enquête*, Haroun, lui, doit symboliquement porter le poids du corps de son frère jusqu'à sa propre mort car jamais il n'aura eu droit au procès libérateur dont il rêvait pour avoir assassiné le Français et qui lui aurait permis de se débarrasser de ce fardeau si lourd sur ses épaules et qu'il traîne depuis longtemps. Mais plus que tout, en lui refusant un procès, on le prive de parole devant un auditoire. On le musèle à jamais en ne lui permettant pas de parler au nom de ce frère assassiné et qui n'a été qu'un accident de parcours dans l'existence de Meursault. Cette malédiction n'était pas écrite dans la pièce qui devait se jouer sans que lui ou son frère n'y participent.

Dans *Meursault, contre-enquête*, l'absurde revêt la forme d'un désir impossible de sens et d'une quête de vérité, plutôt que d'un sentiment fondé sur la contingence d'un « je » narrateur, qui l'emprisonne dans un monde éloigné de l'instant présent. Alors que Meursault est un être essentiellement ancré dans le présent, Haroun, pour sa part, semble n'exister que dans la réalité du passé dont les ombres viennent le hanter. Son horloge intérieure s'est arrêtée à quatorze heures sur une plage d'Alger en 1942, impassible à l'écoulement réel des années. Avant la mort de son frère, la vie de Haroun s'inscrivait dans une certaine normalité faite des petites joies qui jalonnent la vie d'un enfant auprès de sa mère et de ce frère « plus grand que nature » à ses yeux : « Moussa était donc un Dieu sobre

et peu bavard, rendu géant par une barbe fournie et des bras capables de tordre le cou au soldat de n'importe quel pharaon antique. C'est te dire que le jour où on a appris sa mort et les circonstances de celle-ci, je n'ai ressenti ni douleur ni colère, mais d'abord la déception, et l'offense comme si on m'avait insulté.¹⁶⁴ » L'absurde de Haroun prend racine dans le crime commis dans *L'Étranger* où son frère est tué sans raison aucune et dont le corps n'est jamais retrouvé; il déplore cette *mort absolue* : « Car le corps de Moussa n'a jamais été retrouvé. Ma mère, comme je l'ai appris peu à peu, avait cherché Moussa partout, à la morgue, au commissariat de Belcourt, elle avait frappé à toutes les portes. Peine perdue. Moussa avait disparu, mort absolument et avec une perfection incompréhensible.¹⁶⁵ » Aussi l'absence du corps de Moussa fait-elle penser à la violence symbolique que constitue cette disparition. Haroun n'hésite d'ailleurs pas à affirmer : « L'absurde, c'est mon frère et moi qui le portons sur le dos ou dans le ventre de nos terres, pas l'autre.¹⁶⁶ » Haroun fait bien entendu référence ici à Meursault.

De fait, l'absurde de Haroun s'avère davantage un absurde social que philosophique. Dans *L'Étranger*, en tuant délibérément l'Arabe, Meursault devient l'artisan de ses propres malheurs. Bien que l'impression qui se dégage de la deuxième partie du livre est que Meursault est jugé pour *ce qu'il est* plutôt que pour *ce qu'il a fait*, force est de constater que s'il n'avait pas commis ce meurtre, il ne se serait pas retrouvé au banc des accusés et aurait pu continuer à mener sa vie telle qu'il la vivait avant qu'elle ne bascule. Dans *Meursault, contre-enquête*, Haroun subit la mort de son frère et refuse d'en faire abstraction. En effet, nous pouvons noter que si l'absurde tel que vécu par Haroun est

¹⁶⁴ Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, op. cit., p. 19-20.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 43-44.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 16.

d'abord impulsé par une situation d'injustice envers son frère, qui incarne tous les Arabes et la réification dont ils font l'objet, dans la deuxième partie du roman, la conception de l'absurde du narrateur évolue vers une critique plus générale de la société algérienne post-coloniale (omniprésence de la religion, pouvoir politique qui semble incapable de se renouveler, statut de la femme qui se détériore, etc.). À propos de la religion, Haroun, qui voit d'ailleurs le zèle comme une réponse à la peur de l'absurde, déclare : « Je feuillette parfois leur livre à eux, Le Livre, et j'y retrouve d'étranges redondances, des répétitions, des jérémiades, des menaces et des rêveries qui me donnent l'impression d'écouter le soliloque d'un vieux gardien de nuit, un *assasse*.¹⁶⁷ » Dans un même souffle il poursuit :

J'ai, depuis des décennies, du haut de mon balcon, vu ce peuple se tuer, se relever, attendre longuement, hésiter entre les horaires de son propre départ, faire des dénégations avec la tête, se parler à lui-même, fouiller ses poches avec panique, comme un voyageur qui doute, regarder le ciel en guise de montre, puis succomber à d'étranges vénération pour creuser un trou et s'y allonger afin de rencontrer plus vite son Dieu¹⁶⁸.

Les métaphores dénonçant l'absurdité de la colonisation, sont, elles aussi, légion :

Caïn est venu ici pour construire des villes et des routes, domestiquer gens, sols et racines, Zoudj était le parent pauvre, allongé au soleil dans une pose paresseuse, qu'on lui suppose, il ne possédait rien, même pas un troupeau de moutons qui puisse susciter la convoitise ou motiver le meurtre. D'une certaine manière, *ton* Caïn a tué *mon* frère pour.... rien! Pas même pour lui voler son bétail¹⁶⁹.

On comprend dans cette métaphore religieuse que « Caïn » représente le peuple français alors que « Zoudj » représente les Arabes. Un peu plus loin, Haroun continue :

Peut-être la bonne question, après tout, est-elle la suivante : que faisait *ton* héros sur cette plage ? Pas uniquement ce jour-là, mais depuis si longtemps ! Depuis un siècle pour être franc. Non, crois-moi, je ne suis pas de ce genre-là. Cela m'importe peu qu'il soit français et moi algérien. Sauf que Moussa était à la plage avant lui et que c'est ton héros qui est venu le chercher¹⁷⁰.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 81.

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 67.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 73.

Il appert que Haroun se distingue de Meursault en ce qu'il cherche à donner une signification logique au monde qui l'entoure, contrairement au narrateur de *L'Étranger* qui vit les événements de son existence tels qu'ils se présentent. La quête de Haroun place ce dernier dans une dynamique diamétralement opposée à celle de Meursault. Rappelons, de façon plus générale, que l'absurde, selon Camus, est l'impossibilité de trouver du sens dans un monde qui en est fondamentalement dépourvu. Camus écrit que « ce qui est absurde, c'est la confrontation de cet irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme¹⁷¹ ». Plus grand sera l'écart entre ces deux termes, plus grand sera l'absurde. Ce qui ressort du sentiment d'absurde vécu par Haroun, c'est que n'eût été la colonisation française de son pays, son frère – voire « ses frères algériens » – ne seraient peut-être pas morts. Paradoxalement, même s'il perçoit la colonisation française de l'Algérie comme un « état préalable absurde », Haroun semble chercher une explication rationnelle à la mort de son frère et plus largement au monde, ce monde qui, pourtant, pour Camus, n'est pas raisonnable. C'est un peu comme si la colonisation de l'Algérie par la France n'avait été qu'un accident de parcours, une parenthèse de l'histoire de son pays qui, autrement, aurait continué d'évoluer sans trop d'écueils dans le sens naturel de l'Histoire. Ainsi, trouver absurde la colonisation – en ce qu'on ne parvient pas à lui donner un sens – revient à donner un sens à l'Histoire, ce qui éloigne Haroun de la notion camusienne de l'absurde qui rejette tous les déterminismes enfermant l'être humain dans des schèmes de pensée, qu'ils soient religieux, politiques ou scientifiques¹⁷².

¹⁷¹ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, p. 39.

¹⁷² À l'inverse du narrateur de *Meursault, contre-enquête* qui semble avoir l'esprit enfermé dans la logique coloniale, dans l'une de ses chroniques intitulée « Décoloniser le corps, la langue et la mer » tirée de *Mes indépendances*, Kamel Daoud nous convie en revanche à voir l'histoire de son pays non pas seulement comme celle d'une terre ravagée par les violences, mais comme celle d'un héritage qui a traversé la Méditerranée, des richesses aussi bien linguistiques, architecturales, culinaires qu'agricoles issues des différents peuples qui ont occupé le pays durant des siècles comme l'empire romain, l'empire ottoman,

Haroun, bien qu'ayant consacré toute sa vie à une quête de sens vitale, en se heurtant à l'impossibilité même de mener à bien son projet, donne raison à Camus en cela qu'il se confronte à l'opacité d'un monde incompréhensible. Son clin d'œil au *Mythe de Sisyphe* en fait foi, lorsqu'il avance que l'absurdité de sa condition « consistait à pousser un cadavre vers le sommet du mont avant qu'il ne dégringole à nouveau, et cela sans fin¹⁷³ ». Toutefois, contrairement à Sisyphe, que Camus nous invite à imaginer heureux, Haroun accepte de vivre pour une quête qui, paradoxalement, le dépossède de sa vie et par conséquent de son individualité. Malgré que cette quête l'engloutisse chaque jour davantage, il ne voit pas comment s'en détacher.

En ce sens, il représente l'anti-Don Juan puisqu'au lieu de profiter pleinement de la vie, il reste cloisonné dans un univers mental où son identité va même jusqu'à se fondre dans celle de son frère comme s'ils n'étaient qu'une seule et même personne. Haroun semble obnubilé par le ressentiment auquel il donne momentanément un sens en assassinant un Français qui, lui, possède un prénom et un nom : Joseph Larquais. Cet acte, qui pourtant devait l'aider à transcender la mort de son frère et à l'alléger du poids de son cadavre, ne fait qu'alourdir sa conscience tourmentée par un deuxième cadavre qui l'enfonce davantage dans l'absurdité dans laquelle l'a placé le meurtrier de son frère en ne lui conférant ni nom, ni famille, ni justice : « Le crime compromet pour toujours l'amour et la possibilité d'aimer. J'ai tué et la vie n'est plus sacrée à mes yeux.¹⁷⁴ »

Par conséquent, Haroun est celui qui est condamné à une sorte d'errance qui vacille entre la vie et la mort, et ce, aux dépens de sa propre existence qui lui est niée. Il est

l'Espagne et la France. L'auteur s'enorgueillit et se revendique du legs de ces cultures qui ont laissé des traces dans le patrimoine algérien. Voir Kamel Daoud, *Mes indépendances*, op. cit., p. 23-25.

¹⁷³ Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, op.cit., p. 57.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 101.

également voué à servir de substitution à son frère et donc à habiter son corps comme une malédiction qui se serait abattue sur sa famille bien avant l'assassinat de celui-ci : « En réalité, je m'en rends compte, j'ai fait comme Moussa : lui avait remplacé mon père, moi, j'ai remplacé mon frère.¹⁷⁵ » Ce thème de la substitution est récurrent dans *Meursault, contre-enquête*, notamment quand le narrateur évoque *Zoudj* : « [...] les deux, le duo, lui et moi, des jumeaux insoupçonnables en quelque sorte pour ceux qui connaissent l'histoire de cette histoire¹⁷⁶ ». Le corps de Haroun devient ainsi « la trace du mort.¹⁷⁷ »

Rappelons qu'au départ, pour Haroun, passer à l'acte et tuer le *roumi*, « ce n'est pas un assassinat, mais une restitution¹⁷⁸ », un autre corps qui se substitue dans la mort à celui de son frère. Finalement, voilà un acte qui fait sens, du moins en vertu de la loi du talion : « Oui, j'ai tué Joseph parce qu'il fallait faire contrepoids à l'absurde de notre situation.¹⁷⁹ » Il pense que le cauchemar qu'était sa vie est terminé et que l'apaisement va jaillir de cet acte : « C'était l'occasion d'en finir avec lui, de l'enterrer dignement.¹⁸⁰ » En tuant, Haroun a l'impression de tuer Meursault, d'en finir avec lui une fois pour toutes. Ainsi, Haroun et sa mère sentent qu'un poids est tombé de leurs épaules et qu'ils vont pouvoir vivre enfin car délivrés du fardeau moral de devoir passer une vie à venger le fils et le frère.

Haroun sent qu'il ne peut toutefois pas se dédouaner de ce crime commis sous l'influence de sa mère, même s'il est conscient que le sentiment anti-Français de la guerre de Libération lui sera favorable et lui servira d'alibi. À cet égard, il essaie de se convaincre lui-même du bien-fondé de son acte : « Et puis, ce n'était qu'un Français qui devait fuir sa

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 20.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 13.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 16.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 82.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 132.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 94.

propre conscience.¹⁸¹ » Son geste qui *a priori* revêt un sens, s'avérera néanmoins un piège qui se refermera sur lui en contribuant à sa déchéance morale et sociétale.

La trame narrative de *L'Étranger* est habitée du début à la fin par l'absurdité philosophique telle que la concevait Camus, cet absurde qui prend racine dans l'interaction du « je » impersonnel de Meursault avec le monde qui l'entoure. Haroun, pour sa part, est conscient de l'absurdité inhérente au monde, mais il se révolte contre cette absence de sens et cherche à faire résonner la voix de l'Arabe assassiné.

En donnant un nom au Français qu'il tue – Joseph Larquais – Haroun montre que même s'il a commis un crime odieux, il se refuse à nier l'identité symbolique de sa victime. Haroun pense que l'auteur de *L'Étranger*, en oubliant de donner un nom à l'Arabe, lui a enlevé toute possibilité d'exister, peut-être même n'a-t-il jamais existé. Haroun déclare :

Dans le livre, pas un mot à son sujet. C'est un déni d'une violence choquante, tu ne trouves pas ? Dès que la balle est tirée, le meurtrier se détourne et se dirige vers un mystère qu'il estime plus digne d'intérêt que la vie de l'Arabe. Il continue son chemin, entre éblouissements et martyr. Mon frère Zoudj, lui, est discrètement retiré de la scène et entreposé je ne sais où. Ni vu ni connu, seulement tué. À croire que son corps a été caché par Dieu en personne ! Aucune trace dans les procès-verbaux des commissariats, lors du procès, dans le livre et dans les cimetières. Rien. Parfois, je vais plus loin dans mes délires, je m'égare davantage. Peut-être est-ce moi, Caïn, qui ai tué mon frère ! J'ai tant de fois souhaité tuer Moussa après sa mort pour me débarrasser de son cadavre, pour retrouver la tendresse perdue de M'ma, pour récupérer mon corps et mes sens, pour... Étrange histoire tout de même. C'est ton héros qui tue, c'est moi qui éprouve de la culpabilité, c'est moi qui suis condamné à l'errance¹⁸².

Pour Haroun, cet affront est le déclencheur de son ressentiment, de son besoin de restitution et de justice sociale et humaine. Aussi nous pouvons noter que Moussa est nommé une centaine de fois dans *Meursault, contre-enquête*¹⁸³. L'erreur commise dans *L'Étranger* doit être réparée pour en finir avec cet absurde et s'affranchir de cette situation d'injustice.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 87.

¹⁸² *Ibid.*, p. 56-57.

¹⁸³ Alice Kaplan, *En quête de L'Étranger*, op. cit., p. 234.

Le thème de la mort

Le thème de la mort est omniprésent dans le roman de Daoud, sans compter qu'il s'avère intimement lié à celui de l'absurde et de la révolte. La révolte est la conséquence d'une prise de conscience de Haroun de l'absurdité du meurtre de son frère. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les intertextes présents dans le roman de Daoud sont surtout inspirés de *La Chute* et de *L'Étranger*. Dans les trois romans, les narrateurs scellent leur destin au moment où la mort croise leur chemin en ce qu'ils perdent leurs illusions sur le monde et sur eux-mêmes. Dans les trois cas, la mort sert aux narrateurs – Clamence, Meursault et Haroun – de déclencheur pour les transformer à tout jamais.

Comme le souligne Camus dans ses *Carnets* au sujet de la structure diégétique et sémantique de *L'Étranger* : « Le sens du livre tient exactement dans le parallélisme des deux parties.¹⁸⁴ » Le meurtre de l'Arabe, qui tombe tel un couperet en plein cœur du récit, vient en effet scinder l'histoire en deux parties, à savoir la vie heureuse, insouciant et sensuelle de Meursault et sa chute dans un abyme d'où jaillira une prise de conscience lucide sur l'absurdité de l'univers et la valeur intrinsèque de la vie. À cet égard, Françoise Bagot ajoute aux propos de Camus : « Parallélisme en effet, puisque la seconde permet de relire, au cours du procès, les événements de la première. Parallélisme, symétrie, ou de façon plus dynamique et pour filer une autre métaphore géométrique, arc-arche d'un ensemble soutenu par trois points que sont les trois morts du roman.¹⁸⁵ » Les *trois morts* auxquelles Françoise Bagot fait référence sont, évidemment, celles de la mère de

¹⁸⁴ Albert Camus cité in Françoise Bagot, *Albert Camus, L'Étranger*, p. 10.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 10.

Meursault, de l'Arabe et de Meursault lui-même¹⁸⁶. Si c'est le meurtre de l'Arabe qui lui vaudra initialement d'être arrêté et jugé, il semble que ce soit l'apparente indifférence à la mort de sa mère qui précipite sa condamnation à mort. Comme le dit Roger Grenier au sujet de Meursault, « tous les événements de sa vie, que nous connaissons, sont passés en revue. Son indifférence prouve qu'il a une âme de criminel.¹⁸⁷ »

Meursault, une fois en prison, prendra conscience de son incommunicabilité avec le monde qui l'entoure. De fait, ce n'est qu'une fois condamné et par conséquent confronté à l'évidence de sa propre finitude, que s'exaltera son attachement pour la vie terrestre et son enracinement dans ce monde avec lequel il n'arrivait pas à entrer en communion. À la veille de son exécution, Meursault dit : « J'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore.¹⁸⁸ »

Dans *La Chute*, la mort constitue également le pivot autour duquel s'articule l'existence de Clamence. Le narrateur de *La Chute* ne porte pas secours à une jeune femme en détresse qui s'est lancée du haut d'un pont dans la Seine et devient par ce fait, l'artisan de son propre malheur et de sa déchéance. Alors qu'il pensait que son intelligence et sa grande culture faisaient de lui un être exceptionnel, sa lâcheté lui fait réaliser son imposture.

Finalement, Haroun, qui se voulait le juge du meurtrier de son frère, prend conscience, du haut de ses critiques acerbes, qu'il ressemble étrangement au criminel de son frère qu'il tournait en dérision. Dès lors qu'il a tué le *roumi*, il sait qu'il ne peut plus porter le même regard sur Meursault car il en devient le « sosie ». Le lien entre mort et lucidité nous permet de voir que Haroun souscrit d'une certaine façon à la thèse de

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ Roger Grenier, *Albert Camus, ombre et lumière*, op. cit., p. 89.

¹⁸⁸ Albert Camus, *L'Étranger*, op. cit., p. 186.

L'Homme révolté, notamment lorsqu'il se sert d'un intertexte pour exprimer sa pensée : « Ton héros l'a bien compris, le meurtre est la seule bonne question que doit se poser un philosophe.¹⁸⁹ » Dans *L'Homme révolté*, Camus analyse les motifs idéologiques et philosophiques dont se pare l'époque moderne pour justifier tous ses massacres. Aussi ce dernier affirme-t-il : « Nous ne saurons rien tant que nous ne saurons pas si nous avons le droit de tuer cet autre devant nous ou de consentir qu'il soit tué.¹⁹⁰ » Il ajoute que « la solidarité des hommes se fonde sur le mouvement de révolte et celui-ci, à son tour, ne trouve de justification que dans cette complicité¹⁹¹ ». En d'autres termes, l'homme révolté refuse le meurtre, celui-ci étant par essence contraire à toute solidarité humaine véritable. Comme l'a bien montré Sarah Horton, si, en commettant un meurtre, Haroun viole le concept même de révolte selon Camus, cet acte lui permet *a posteriori* de comprendre que le meurtre d'un seul homme est en réalité un crime contre toute l'humanité. Il lui aura donc fallu croiser le chemin de la mort pour comprendre le sens profond de la solidarité humaine. La réflexion de Haroun rejoint finalement celle de Camus qui soutient que « si ce monde n'a pas de sens supérieur, si l'homme n'a que l'homme pour répondant, il suffit qu'un homme retranche un seul être de la société des vivants pour s'en exclure lui-même¹⁹². » En commettant un meurtre, Haroun a choisi *le camp de l'univers* par opposition à celui de *la vie humaine* et ce faisant, s'est isolé de l'humanité¹⁹³.

Le thème de la marginalité

¹⁸⁹ Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, op. cit., p. 99.

¹⁹⁰ Albert Camus, *L'homme révolté*, op. cit., p. 14.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁹² *Ibid.*, p. 347-348.

¹⁹³ Sarah Horton, « Solidarity and the Absurd in Kamel Daoud's *Meursault, contre-enquête* », op. cit., p. 293.

Comme nous l'avons vu plus haut, le sentiment d'absurde vécu par le narrateur de *Meursault, contre-enquête* l'éloigne aussi bien de l'existence qu'il aurait pu avoir que de la société dans laquelle il vit. Alors que Haroun menait déjà une vie marginale suite à la mort de son frère, le meurtre du Français l'isole définitivement du reste du monde en ce qu'il s'enferme pour de bon dans son univers mental. Ainsi, la marginalité du personnage ne peut se concevoir que par l'absurdité de sa situation. De même, en effet, que la mort est une composante de l'absurde vécu par Haroun, la marginalité en représente le corollaire.

La marginalité peut se définir, de façon générale, comme l'état de quelqu'un qui vit à l'écart de la société ou qui se refuse à se soumettre à ses codes normatifs. En littérature, la figure du marginal occupe une place centrale. Le mot « marge » définit une limite; le marginal est donc celui qui se trouve à la périphérie¹⁹⁴. Aussi ce dernier peut-il paraître subversif par sa différence car il s'oppose à l'ordre établi. Arlette Bouloumié, qui reprend à son compte les propos de Michel Foucault et de Michel Tournier, affirme :

'Une société se définit par ce qu'elle rejette' a écrit Michel Foucault. Ces 'délinquants par l'esprit ou par la chair' que sont les marginaux, selon l'expression de Michel Tournier, sont le reflet de notre société. C'est elle qui les a faits ce qu'ils sont. Aussi sont-ils les instruments, idéaux pour le romancier, d'une critique de la société¹⁹⁵.

Nous souscrivons aux propos de Bouloumié, en ce que la littérature semble être pour certains écrivains un espace privilégié où explorer les différents travestis de la marginalité. L'écrivain se sert du marginal comme de sa créature pour critiquer la société et pour nous faire questionner les idées reçues¹⁹⁶.

¹⁹⁴ Arlette Bouloumié, *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2003, p. 11.

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ Prenons l'exemple d'Émile Zola avec ses critiques acerbes de la société industrielle du XIX^e siècle. Dans *L'Assommoir* (1876), Zola a voulu rompre avec une certaine littérature qui dépeint davantage les classes sociales élevées en mettant de l'avant la condition humaine des petits travailleurs, pour qui la gloire ne peut

Dans *L'Étranger*, Camus s'attaque de plein front au conformisme social qui gruge cette société coloniale dans laquelle il vit. Meursault personnifie la tragédie de la condition humaine dans toute sa nudité, inconscient de ce qui lui arrive. Il ne se sent pas concerné par les enjeux de la société dans laquelle il évolue en marge. Ni critique ni rebelle, Meursault vit en réalité à l'écart de son temps, ce qui, dans une certaine mesure, lui permet de conserver des qualités d'intégrité car ne jouant pas la comédie. Même la mort de sa mère semble le laisser indifférent. Alors que le savoir-vivre aurait voulu qu'il pleure sa mère, il ne s'en émeut qu'à peine. Il commet finalement un meurtre, qui n'ébranle en rien son nihilisme. Il comprend mal que tout le monde se ligue contre lui parce qu'il s'est comporté comme un fils indigne selon la bienséance. De fait, Meursault vit comme un marginal que l'opinion des autres indiffère et dont il se sent exclu. Personne ne le comprend et, lui, se refuse à embrasser les codes sociaux et moraux de sa société. Sa marginalité se révèle intérieure et intime en cela qu'il est impassible face à des événements qui le dépassent. Une fois arrêté, Meursault parle pour ne rien dire et s'attarde à des détails insignifiants du quotidien. Il donne l'impression qu'il est dépourvu de vie intellectuelle ou intérieure. Nous constatons que l'expression *cela n'avait pas d'importance* est utilisée à sept reprises dans le roman et que l'expression *cela m'était égal* est utilisée à cinq reprises¹⁹⁷. Il ne semble pas vraiment comprendre pourquoi il est là. Il ne veut pas suivre les règles du droit et refuse un avocat. Meursault réalise certes qu'il a tué, mais, en même temps, tout lui semble flou,

être qu'éphémère et qui finissent dans la déchéance la plus totale. A partir de *Boule de suif* (1880), Maupassant fait également une critique sociale, en ce qu'il met en lumière l'hypocrisie du clergé, de la bourgeoisie et des bien-pensants en général qui ne pensent qu'à leur bien-être et n'hésitent pas à jeter en pâture les plus vulnérables si cela leur est profitable.

¹⁹⁷ Joseph Vogel, « L'indifférence chez Meursault », *Échos de Saint-Maurice*, 1983, tome 79, pp. 247-248.

comme s'il était sorti de son corps ou qu'il y avait eu dédoublement de personnalité¹⁹⁸. Le fait que la victime soit arabe ne change rien pour lui. Il aurait aussi bien pu tuer un autre Français ou tout autre être vivant. Pour lui, tout se vaut et rien ne se vaut. En parlant du juge d'instruction, il affirme, non sans une pointe d'ironie, comme s'il n'était pas conscient de tout le tragique de sa situation : « Il m'a paru très raisonnable, et, somme toute, sympathique, malgré quelques tics nerveux qui lui tiraient la bouche. En sortant, j'allais même lui tendre la main, mais je me suis souvenu à temps que j'avais tué un homme.¹⁹⁹ » Meursault vit une marginalité intime qui le garde à l'écart de sa société :

Les instructeurs avaient appris que « j'avais fait preuve d'insensibilité » le jour de l'enterrement de maman. « Vous comprenez, m'a dit mon avocat, cela me gêne un peu de vous demander cela. Mais c'est très important. Et ce sera un gros argument pour l'accusation si je ne trouve rien à répondre. » Il voulait que je l'aide. Il m'a demandé si j'avais eu de la peine ce jour-là. Cette question m'a beaucoup étonné et il me semblait que j'aurais été très gêné si j'avais eu à la poser. J'ai répondu que j'avais un peu perdu l'habitude de m'interroger et qu'il m'était difficile de le renseigner. Sans doute j'aimais bien maman, mais cela ne voulait rien dire²⁰⁰.

Dans *Meursault, contre-enquête*, l'isotopie de la marginalité semble être l'appui de plusieurs angles d'étude. La marginalité que vit le héros pourrait aussi être vue comme une forme de robinsonnade²⁰¹. Par contre, contrairement à Robinson Crusoé, Haroun, le héros de Kamel Daoud, lui, choisit de son propre chef de vivre en marge de la société alors que le bar devient son île imaginaire. Il s'y installe comme à demeure et de là la narration peut prendre place :

Les bars encore ouverts dans ce pays sont des aquariums où nagent des poissons alourdis raclant les fonds. On vient ici quand on veut échapper à son âge, son dieu ou sa femme, je crois, mais dans le désordre. Bon, je pense que tu connais un peu ce genre d'endroit. Sauf qu'on ferme tous les bars du

¹⁹⁸ Roger Grenier explique d'ailleurs que différentes scènes de *L'Étranger* sont inspirées d'expériences réelles de la vie de l'auteur, notamment celle du procès, Camus ayant été chroniqueur judiciaire. Voir Roger Grenier, *Albert Camus, ombre et soleil*, op. cit., p. 89-90.

¹⁹⁹ Albert Camus, *L'Étranger*, op. cit., p. 100.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 101-102.

²⁰¹ Nous nous référons ici au roman *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe, roman d'aventures paru en Angleterre en 1719. Comme le souligne Jean-Paul Engélibert, nous ne comptons plus le nombre de traductions, de réécritures et d'adaptations qui nous montrent la place importante que ce mythe occupe dans l'imaginaire occidental. Voir Jean-Paul Engélibert, *La postérité de Robinson Crusoé*, Genève, Librairie Droz, 1997.

pays depuis peu et qu'on se retrouve tous comme des rats piégés sautant d'un bateau qui coule à un autre. [...] Tu sais comment s'appelle ce bar pour les intimes? « Le Titanic »²⁰².

Cet espace clos où il a choisi d'évoluer, il l'assume car il lui permet d'intérioriser le malaise qui le ronge et le tourmente. L'île est ici représentée par une prison intérieure où seuls les fantômes cohabitent avec lui. Daoud dépeint dans son livre le portrait d'une chute aussi bien morale que physique qu'aucune rédemption ne peut sauver. Cet être égaré et marginal dont le seul but est de rendre sa dignité à son frère, abattra un Français en espérant retrouver ainsi la paix de l'âme : « La vie m'était enfin redonnée même si je devais traîner un nouveau cadavre. Du moins, me disais-je, ce n'était plus le mien, mais celui d'un inconnu.²⁰³ »

Nous nous apercevons très vite que le narrateur de *Meursault, contre-enquête* peut être décrit comme un marginal. Étant donné que sa mère l'a englouti avec elle dans sa quête désespérée, il n'a joui ni d'une enfance ni d'une adolescence normale, ce qui a contribué à en faire un paria. Le meurtre de son frère le fait basculer dans une colère qui l'empêche de vivre pleinement sa vie et l'enferme de plus en plus dans l'espace clos de sa mémoire. Il s'insurge contre la religion, revendique son athéisme et s'enlise davantage chaque jour dans une haine viscérale envers ses semblables, desquels il se dissocie : « J'ai vécu comme une sorte de fantôme observant les vivants s'agiter dans un bocal.²⁰⁴ » Alors que pour la plupart des marginaux ou autres laissés pour compte de la société la religion sert de refuge, pour Haroun il en va tout autrement. Il exècre la prière et l'obligation de prier cinq fois par jour et trouve que ceux qui s'y livrent sont des hypocrites pleins de mauvaise foi. Par cette

²⁰² Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, op. cit., p. 35.

²⁰³ *Ibid.*, p. 89.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 148.

attitude de confrontation, *a fortiori* dans une société où prédomine le religieux, le protagoniste s'auto-exclut d'une société qui le marginalise à son tour.

Pour conclure, nous pouvons avancer que si au début du roman Haroun subit une marginalité que lui impose le comportement de sa mère qui nourrit une obsession sur ce fils disparu, il finit par assumer cette marginalité par son vécu et ses prises de positions sur différentes problématiques liées à sa société et à sa vie d'homme. Il n'était considéré ni dans son pays ni dans sa famille. Cet anti-héros en marge de la société cherche un ailleurs où il pourra enfin s'épanouir en entrant en contact intime avec sa quête de soi et sa volonté de crier à qui veut l'entendre son droit à la différence et à la liberté :

Je ne sais pas. Je suis le bonhomme en panne, pas le passant qui cherche la sainteté. Bien sûr, dans la cité, je garde le silence et mes voisins n'aiment pas cette indépendance qu'ils m'envient – et voudraient me faire payer. Les enfants se taisent quand je m'approche, d'autres murmurent des insultes sur mon passage, prêts à s'enfuir si je me retourne, les lâches. Il y a des siècles, on m'aurait peut-être brûlé vif à cause de mes certitudes et des bouteilles de vin rouge trouvées dans les poubelles collectives²⁰⁵.

Haroun a choisi de payer le tribut qui incombe à ceux qui ont voulu se délivrer du carcan moral et religieux et de toute obligation sociale.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 80.

Chapitre troisième

L'ethos dans Meursault, contre-enquête

Dans le premier chapitre, nous avons vu quels procédés littéraires sont employés par Kamel Daoud pour asseoir la quête de son héros, Haroun. L'auteur propose, en effet, une suite allographe de *L'Étranger*, dont le cadre narratologique est par ailleurs inspiré de *La Chute*. Comme le rappelle Dominique Maingueneau, « la littérature comme configuration institutionnelle contraint les comportements, mais pour créer l'écrivain doit *jouer* de et dans cette contrainte²⁰⁶ ». C'est l'entreprise auctoriale à laquelle se livre Daoud par son écriture éclatée, dont l'originalité réside dans l'utilisation d'une myriade de procédés qui s'imbriquent les uns dans les autres, mais qui demeure néanmoins circonscrite dans les ancrages normatifs du genre romanesque. Par la suite, dans le deuxième chapitre, nous avons vu que la quête qui anime le narrateur tout au long du récit jaillit d'une confrontation avec une situation absurde. À cet égard, nous avons expliqué qu'à l'instar du narrateur de

²⁰⁶ Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993, p. 45.

L'Étranger, le narrateur de *Meursault, contre-enquête* s'inscrit dans un paradigme de l'absurde, même si le sentiment d'absurde qui l'anime puise sa source dans la violence symbolique exercée contre l'Arabe dans *L'Étranger*. En outre, dans ce deuxième chapitre, nous avons cru bon d'explorer les thèmes de la mort et de la marginalité afin de comprendre en quoi ces derniers sont intrinsèquement liés à la condition absurde des deux protagonistes.

Le présent chapitre a pour objectif de survoler quelques-unes des définitions théoriques de l'ethos²⁰⁷ et de montrer comment, par le truchement de l'ethos discursif, le narrateur de Kamel Daoud reconstruit l'ethos préalable de l'Arabe. Bien que ce soit d'abord l'Arabe qui impulse l'ensemble du discours de Haroun, il est important de souligner que le narrateur présentera, dans la foulée, une image de soi qui lui est propre, comme nous l'avons d'ailleurs vu dans les deux premiers chapitres où nous avons traité de son rapport au monde, à la religion, à son pays et à sa famille.

Afin de mieux comprendre comment le narrateur de *Meursault, contre-enquête* reconstruit l'ethos préalable de l'Arabe tout en présentant son propre ethos, nous nous fonderons plus particulièrement sur les travaux de Ruth Amossy²⁰⁸ portant sur l'argumentation et l'analyse du discours. Si la transfictionnalité, telle que définie par Richard Saint-Gelais, constitue le procédé par lequel Kamel Daoud a sorti l'Arabe de l'anonymat en lui conférant une identité sociale et familiale, en d'autres termes un passé et une histoire, l'analyse de l'ethos discursif s'avère primordiale dans notre thèse en ce que

²⁰⁷ Étant donné l'étendue et l'ampleur des travaux portant sur l'ethos, il nous est apparu approprié ici de n'en retenir que certains des aspects théoriques pour les fins de notre étude. Il est bien entendu, par conséquent, que notre analyse de l'ethos comportera des limites, mais dans le cadre restreint de cette thèse, nous avons jugé plus pertinent de ne sélectionner que les quelques définitions offrant la compréhension la plus vaste.

²⁰⁸ Ruth Amossy est professeure émérite à l'Université de Tel Aviv et s'est tout spécialement intéressée à la place de l'ethos dans la rhétorique contemporaine.

celui-ci permet d'articuler la « nouvelle image » de l'Arabe et celle de son frère Haroun dont le discours servira de vecteur à l'ensemble de la réflexion du roman. Ainsi, le personnage de l'Arabe se voit attribuer une épaisseur identitaire qui s'affranchit du stéréotype dans lequel l'avait enfermé l'aveuglante brume colonialiste de *L'Étranger*. Il est intéressant de noter, à ce propos, que comme nous l'avons mentionné dans le premier chapitre, une transfiction peut *hanter* une relecture de l'hypotexte original duquel elle puise son essence. Le fait que l'ethos préalable de l'Arabe soit remodelé dans le roman *Meursault, contre-enquête*, peut altérer une lecture ou relecture *a posteriori* de *L'Étranger*. Avant la parution de *Meursault, contre-enquête*, la lecture de *L'Étranger* était davantage axée sur le personnage de Meursault et sur toute l'absurdité de son rapport à la société et au monde. Or, à la suite du roman de Daoud, qui fait entrer le lecteur dans l'intimité et dans la vie de l'Arabe, on peut affirmer que le crime de Meursault acquiert une portée plus vaste qui transperce les frontières fictionnelles de son cadre narratologique originel, car cette lecture plus intimiste fait comprendre au lecteur que Meursault ne tue plus un Arabe anonyme et désincarné, mais un être de chair et de sang doté d'une existence à part entière.

Ethos et littérature

Avant de se plonger dans la description théorique de l'ethos, il convient tout d'abord de mentionner qu'à la fois le logos (parole et exercice de la raison), l'ethos (mœurs et image discursive de soi) et le pathos (état passionnel de l'auditoire suscité par le discours) sont des composantes discursives d'égale importance, même si dans ce chapitre nous ne nous attarderons que sur l'ethos. En effet, c'est en particulier « l'image de soi » dévoilée par le discours qui retiendra notre attention. Si, traditionnellement, l'ethos se rapporte au discours

tenu par un orateur devant un auditoire, Dominique Maingueneau, qui s'est penché sur le concept d'ethos discursif, affirme pour sa part que la notion d'ethos dépasse largement le cadre du discours proprement oral, en ce qu'il peut s'étendre à toutes les pratiques écrites, notamment le texte littéraire. Bien que pour Maingueneau l'on parle de « ton » et non de « voix », les fondements mêmes de ce que constitue l'ethos demeurent les mêmes aussi bien à l'oral qu'à l'écrit. Maingueneau argue, en effet, que « tout genre de discours écrit doit gérer son rapport à une vocalité fondamentale²⁰⁹ ». En outre, « un texte est en effet la trace d'un discours où la parole est *mise en scène*²¹⁰ ». Lorsque Maingueneau parle de situations d'énonciation, il se réfère notamment à trois scènes (qui vont du général au plus précis), à savoir : la scène englobante, la scène générique et la scénographie²¹¹. Dans le cas de *Meursault, contre-enquête*, nous pourrions affirmer que la scène englobante est le genre littéraire; quant à la scène générique, il s'agit du roman. Enfin, la scénographie regroupe les procédés littéraires que nous avons examinés dans le premier chapitre, à savoir l'intertextualité et l'hypertextualité (puisque la transfictionnalité ne relève pas tant du cadre narratif que du prolongement d'un contenu sémantique et narratologique). De fait, ces procédés d'écriture servent en quelque sorte de cadre et de décor (par conséquent, de *mise en scène*) au discours qui est livré à travers cette transfiction qu'est *Meursault, contre-enquête*.

Certes, bien que les concepts avancés par Maingueneau soient des plus riches pour comprendre l'analyse intratextuelle en littérature, dans le cadre de notre travail, nous nous

²⁰⁹ Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, op. cit., p. 139.

²¹⁰ Dominique Maingueneau, « La situation d'énonciation, entre langue et discours », texte initialement paru dans le volume collectif *Dix ans de S.D.U.*, Craiova, Editura Universitaria Craiova (Roumanie), 2004, p. 197-210.

²¹¹ Dominique Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 11.

appuierons pour l'essentiel sur les recherches de Ruth Amossy. Cette dernière, dont les travaux ont croisé la route intellectuelle de Maingueneau, soutient également que l'on peut observer différentes manifestations de l'ethos tant à l'oral qu'à l'écrit. Elle cite d'ailleurs, à travers ses textes, plusieurs exemples relevant de la littérature. Ses définitions concernant l'ethos préalable ainsi que tout le rôle de l'imaginaire social et des stéréotypes dans la construction de ce dernier nous permettront d'analyser plusieurs enjeux présents dans *Meursault, contre-enquête*. En outre, Amossy a bien montré que l'ethos discursif était intimement lié à l'ethos préalable.

On ne peut parler d'ethos dans la littérature sans mentionner le rôle fondamental qu'occupe l'auteur dans l'élaboration puis la réception de son œuvre. Lorsque Maingueneau soutient qu'« en réalité, l'œuvre n'est pas à l'extérieur de son contexte biographique, elle n'est pas le beau reflet d'événements indépendants d'elle²¹² », il entend par là que le texte littéraire n'émerge pas en dehors du contexte qui l'a vu naître, mais qu'il est le fruit de la somme non seulement des connaissances acquises, mais aussi des expériences et du vécu de l'auteur. Par conséquent, comme nous le verrons dans les pages qui suivent, il nous faut tenir compte, dans le contexte de notre analyse, tant de l'ethos préalable d'Albert Camus que de celui de Kamel Daoud pour mieux comprendre l'ethos de leurs deux protagonistes. Si Camus a écrit *L'Étranger* dans le climat colonial de la société française, Daoud a pour sa part rédigé *Meursault, contre-enquête* à une époque où l'Algérie avait obtenu son indépendance depuis plusieurs années. Leurs deux romans se veulent, sans nier leur force créatrice unique, l'expression privilégiée de l'imaginaire social de la société qui les a enfantés.

²¹² *Ibid.*, p. 46.

L'ethos dans la rhétorique classique

Le concept de « rhétorique » est conçu, en particulier dans la tradition aristotélicienne, comme « l'art de persuader ». C'est, en effet, dans la Grèce antique, donc dans cette période historique dominée par la logosphère²¹³, que la présentation de soi, c'est-à-dire l'image de soi, a d'abord été pensée. Pour impressionner favorablement et faire adhérer à ses idées son interlocuteur, un public ou une assemblée, encore faut-il pouvoir se rendre crédible à ses yeux. Pour Aristote, l'effet du discours dépendait, en grande partie, de ce que l'orateur montrait de lui-même dans l'échange verbal. A cet égard, Ruth Amossy soutient :

La nécessité d'impressionner favorablement l'auditoire fait partie, dans la rhétorique aristotélicienne, de la fameuse triade *logos*, *ethos* et *pathos*. Agir sur l'auditoire nécessite non seulement d'utiliser des arguments valides (*logos* : c'est le pôle du discours) et de toucher les cœurs (*pathos* : c'est le pôle de l'auditoire), mais aussi de projeter une image de soi susceptible d'inspirer confiance. Aristote désigne ce dernier pôle, celui de l'orateur, par le terme d'*ethos*²¹⁴.

Ainsi, pour Aristote, l'ethos est l'image de soi que construit l'orateur pour rendre son discours efficace, autrement dit, « l'image de soi que projette l'orateur désireux d'agir par sa parole²¹⁵ ». Précisons, bien que cela puisse sembler aller de soi, que cette prise de position de la part de l'orateur « établit [...] un lien indissoluble entre ce qui est proféré et celui qui prend la responsabilité du dire²¹⁶ ». Et Amossy d'ajouter : « La perspective

²¹³ Expression utilisée par Régis Debray dans son *Cours de médiologie générale* (1991) et qui désigne la période, entre la naissance de l'écriture et l'apparition de l'imprimerie, où prévaut une culture reposant sur la tradition orale. La logosphère s'inscrit dans le cycle des trois médiasphères étudiées par Debray, dont font également partie la graphosphère (période débutant avec la galaxie Gutenberg et au cours de laquelle la tradition écrite supplante la tradition orale) et la vidéosphère (phase de la civilisation marquée par le déclin du prestige de l'écrit au profit de tout ce qui relève de l'image et plus largement de « l'écran »). Voir Régis Debray, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991.

²¹⁴ Ruth Amossy, *La présentation de soi*, Paris, PUF, 2010, p. 16.

²¹⁵ Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 62.

²¹⁶ Ruth Amossy, *La présentation de soi*, op. cit., p. 17.

aristotélicienne confère donc une force intrinsèque à la parole. Elle lui reconnaît le pouvoir d'édifier des représentations capables d'agir sur le public et d'emporter la conviction.²¹⁷ »

Chez Isocrate, cependant, « c'est la réputation préalable, le 'nom' de l'orateur qui compte. Il ne s'agit pas de la façon dont il se donne à voir dans son discours, mais de ce qu'on sait déjà de lui²¹⁸ ». En effet, « qui peut inciter à la vertu mieux qu'un homme vertueux ?²¹⁹ » Cette assertion suppose donc que la connaissance préalable de la personne importerait davantage que ses beaux discours. Ce que la personne *est*, ne pourra que donner plus de force à son discours et par conséquent en influencer favorablement sa réception. Ainsi, « l'ethos renverrait avant tout à l'homme qui prend la parole et à l'image que s'en font les auditeurs en fonction de ses actes passés²²⁰ ».

Dans le même ordre d'idées, Cicéron, l'un des plus éminents rhéteurs de l'époque romaine, et Quintilien, auteur de l'*Institution oratoire*, avanceront également que le passé de l'orateur, ainsi que ses ancêtres, sa famille et ses vertus aussi bien civiques que morales, ont préséance sur le caractère qui se dégage des mots qu'il utilise dans son discours. Quintilien soutiendra d'ailleurs « qu'un homme de bien est seul à pouvoir bien dire²²¹ », comme si on ne pouvait complètement dissocier *la personne* de *son discours*, puisque « l'être transparaît dans le discours²²² ». Autrement dit, « les qualités intérieures et les habitudes de vie d'une personne se traduiraient en quelque sorte spontanément dans sa parole²²³ ». Cela n'est pas sans rappeler le concept d'*habitus* de Bourdieu, pour qui l'ethos, en tant que composante de l'*habitus*, « désigne [...] les principes intériorisés guidant notre

²¹⁷ *Ibid.*, p. 19.

²¹⁸ Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, op. cit., p. 63.

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ Ruth Amossy, *La présentation de soi*, op. cit., p. 19.

²²¹ Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, op. cit., p. 63.

²²² *Ibid.*, p. 64.

²²³ *Ibid.*

conduite à notre insu²²⁴ ». Toutefois, ajoutons que pour Cicéron, « un bon orateur est celui qui joint au caractère moral la capacité à manier le verbe ²²⁵ ». En d'autres mots, une certaine maîtrise du langage ne pourra que mieux témoigner de la vertu intrinsèque de l'orateur, étant donné que le langage – dans le contexte de l'art oratoire – est précisément le véhicule par lequel s'exprimeront ses qualités intérieures.

Cette double acception de l'ethos, qui puise ses origines dans l'Antiquité grecque et latine, n'a rien perdu de son actualité puisqu'encore de nos jours, ces deux notions donnent lieu à une refonte conceptuelle et font l'objet de vifs débats²²⁶. Pour sa part, Amossy regroupera sous la vaste notion d'« ethos préalable » toutes les dimensions extraverbales de l'image de soi, à savoir la réputation, le statut, la personnalité et le mode de vie du locuteur.

L'imaginaire social et les stéréotypes comme composantes de l'ethos préalable

Amossy soutient que l'ethos préalable constitue l'image schématique que se fait l'auditoire du locuteur²²⁷. Par « auditoire », nous entendons la définition qu'en propose Chaïm Perelman, c'est-à-dire « l'ensemble de ceux sur lesquels l'orateur veut influencer [de façon

²²⁴ *Ibid.*, p. 69.

²²⁵ *Ibid.*, p. 63.

²²⁶ Plus près de nous, de nombreux chercheurs se sont revendiqués de la tradition aristotélicienne, tout en approfondissant certaines de ses composantes afin de les adapter à la nouvelle réalité des sociétés postindustrielles. Parmi les chercheurs s'étant intéressés directement à l'ethos, ou aux moyens discursifs employés dans la construction d'un discours, nommons, notamment, Émile Benveniste, Dominique Maingueneau, Erving Goffman, Pierre Bourdieu (pour qui la notion d'ethos devient celle d'« habitus ») ainsi que Oswald Ducrot. Ducrot soutient d'ailleurs, à propos de l'ethos, qu'« il ne s'agit pas des affirmations flatteuses que l'orateur peut faire sur sa propre personne dans le contenu de son discours, affirmations qui risquent au contraire de heurter l'auditeur, mais de l'apparence que lui confère le débit, l'intonation, chaleureuse ou sévère, le choix des mots, des arguments [...] ». Voir Oswald Ducrot, *Le Dire et le Dit*, Paris, Éditions de minuit, 1984, p. 201.

²²⁷ Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, op. cit., p. 69.

plus ou moins consciente] par son argumentation²²⁸ ». Aussi Amossy précise-t-elle : « L’ethos préalable s’élabore sur la base du rôle que remplit l’orateur dans l’espace social (ses fonctions institutionnelles, son statut et son pouvoir), mais aussi sur la base de la représentation collective ou du stéréotype qui circule sur sa personne. Il précède la prise de parole et la conditionne partiellement.²²⁹ »

De fait, l’ethos préalable est intimement lié aux représentations préexistantes de l’imaginaire social propre à une époque et à une société donnée. Il s’en nourrit et l’alimente tout à la fois. Aussi « les imaginaires sont engendrés par les discours qui circulent dans les groupes sociaux, s’organisant en systèmes de pensée cohérents, créateurs de valeurs, jouant le rôle de justification de l’action sociale et se déposant dans la mémoire collective²³⁰ ». Par conséquent, l’ethos s’abreuve à la source des stéréotypes d’une époque ainsi que des différents modèles culturels dominants insérés dans des dispositifs de pouvoir. Plus précisément, par stéréotype, nous entendons les images collectives généralement figées d’un individu ou d’un groupe de personnes forgées à partir d’une culture et qui façonnent les croyances et les comportements²³¹. Ainsi, les idées que l’on se fait d’une classe sociale ou professionnelle ou d’un groupe ethnique, pour ne nommer que ces exemples, constituent des schémas de références, en d’autres mots des stéréotypes. Amossy est d’avis que le stéréotype « favorise la cognition dans la mesure où il découpe et catégorise un réel qui resterait sans cela confus et ingérable. Le sujet ne peut connaître le monde sans catégories préétablies, il ne peut agir dans la vie quotidienne que s’il lui est possible de ramener la

²²⁸ Chaim Perelman et Olga Tyteca, *Traité de l’argumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l’Université de Bruxelles, 1970 [1958], p. 25.

²²⁹ Ruth Amossy, *L’argumentation dans le discours*, op. cit., p. 70.

²³⁰ Ruth Amossy, *La présentation de soi*, op. cit., p. 48.

²³¹ Ruth Amossy, *L’argumentation dans le discours*, op. cit., p. 103-104.

situation nouvelle à un schème d'ores et déjà connu²³² ». Ainsi, le stéréotype participe à l'intelligibilité de la réalité.

Certes, la notion de stéréotype est quelquefois associée à une connotation péjorative, en ce qu'elle peut réduire à une image simplifiée et parfois inexacte des individus issus de certains groupes sociaux. Pourtant, le stéréotype, argue Amossy, joue un rôle social et identitaire des plus importants, puisqu'« un groupe social se fait nécessairement une certaine idée de lui-même, qu'il construit en la contrastant avec celle qu'il possède des autres groupes²³³ »; il marque la différence entre le « moi » et l'« autre ». De fait, le stéréotype « moule inconsciemment ou délibérément son ethos discursif sur un modèle culturel entériné, se construisant ainsi une identité qui le situe. Parfois, il entend se revendiquer explicitement de ces groupes. Souvent, il adopte et rejoue un rôle qu'il a intériorisé et qui est devenu un automatisme²³⁴ ».

Par conséquent, les stéréotypes s'avèrent des plus utiles dans les discours en cela qu'ils font appel à des lieux communs, à des schèmes familiers (auxquels on peut toutefois décider d'adhérer ou non). Quand, dans *L'Étranger*, le protagoniste tue un « Arabe », la simple évocation de ce mot par Camus renvoie à tout un imaginaire social profondément ancré dans la société coloniale française du XX^e siècle. Ce vocable à lui seul est porteur d'une lourde charge symbolique et idéologique en ce qu'il est enraciné dans un ensemble de stéréotypes nourris par l'imaginaire colonial. La vie humaine individuelle de l'Arabe est ici sacrifiée au profit d'un stéréotype qui aplanit toute singularité. Il nous faut néanmoins ajouter que Haroun, en tuant un Français – qui n'avait aucun lien direct avec la

²³² Ruth Amossy, *La présentation de soi*, op. cit., p. 46.

²³³ *Ibid.*

²³⁴ *Ibid.*, p. 47.

mort de son frère – pour se venger de Meursault, réduit le Français qu’il tue à un stéréotype interchangeable, celui de l’homme blanc colonisateur, un peu comme si tous les Français étaient logés à la même enseigne, qu’ils étaient d’abord et avant tout des « Français » avant d’être des sujets libres et indépendants. Qu’il lui ait donné un nom – Joseph Larquais – ne change rien au fait qu’en le tuant arbitrairement, il lui a nié son existence au même titre que celle de son frère lui été niée.

Il convient de rappeler encore une fois que les stéréotypes s’inscrivent dans un imaginaire collectif propre à une société donnée. A cet égard, quiconque « se penche sur les écrits du passé doit connaître le contexte et se replonger dans l’imaginaire social de l’époque pour percevoir l’effet originellement recherché par la présentation de soi et dégager l’intention qui a pu présider à cette mise en scène particulière²³⁵ ». Les représentations sociales valorisées à une certaine époque ne le seront peut-être plus dans un autre contexte. Certaines idées véhiculées par les discours politiques et la littérature des XVIII^e et XIX^e siècles traitant des peuples colonisés pourraient effaroucher plus d’un contemporain, *a fortiori* s’il a évolué dans un environnement valorisant le respect de l’altérité. La réception de *Meursault, contre-enquête*, qui s’est avérée plutôt favorable lors de sa parution en France en 2014, s’inscrit dans un contexte historique, social et politique propice aux revendications identitaires des groupes historiquement marginalisés par le discours officiel. Si le même *Meursault, contre-enquête* avait été écrit dans les années 1940 ou 1950, alors que l’Algérie était encore sous colonie française, comme réponse ou suite à *L’Étranger* de Camus, il est permis de penser que sa réception aurait été différente²³⁶. Les

²³⁵ *Ibid.*, p. 61.

²³⁶ Certes, les sociétés sont rarement complètement homogènes. La littérature et les livres d’histoire regorgent d’exemples d’hommes et de femmes qui se sont opposés aux discours dominants de leur époque en ne succombant pas aux idées reçues véhiculées par les discours officiels et l’idéologie dominante. Néanmoins,

idées reçues, qui forment le terreau de l'imaginaire social d'une société, sont en constante évolution, même si elles semblent être, *a priori*, figées dans le temps.

Reconstruire l'ethos préalable grâce à l'ethos discursif

Il est possible, insiste Amossy, de modifier l'ethos préalable en prenant la parole ou la plume. En fait, chaque nouvelle prise de parole est, dans une certaine mesure, une « nouvelle présentation de soi » ou une « nouvelle construction de soi » qui viendra se greffer à l'ethos préexistant du locuteur. Aussi un locuteur qui veut se départir d'une image défavorable peut travailler à la corriger dans son discours, tant oral qu'écrit : « La mise en scène verbale du moi témoigne des modalités selon lesquelles l'orateur s'efforce de mettre en évidence, de corriger ou de gommer les traits dont il présume qu'ils lui sont attribués.²³⁷ » Il s'agit, ici, de *remodeler son ethos préalable*. Selon Amossy, il est essentiel de pouvoir reconstruire son image préalable puisqu'autrement, les sociétés se sclérosaient et seraient vouées à l'immobilisme. Aussi pourrions-nous ajouter que le roman de Daoud vient contribuer à enrichir le débat postcolonial, alors que son pays est aux prises avec la redéfinition d'une identité collective après la décolonisation.

Dans *Meursault, contre-enquête*, le narrateur se voit investi d'une mission qui consiste à reconstruire l'ethos préalable – sinon défavorable, du moins invisible – de l'Arabe. En reconstruisant l'ethos préalable de l'Arabe, Daoud, par l'intermédiaire de son narrateur Haroun, ramène sur le devant de la scène celui (l'Arabe) et ceux (le peuple algérien) qui n'étaient que des figurants de leur propre histoire. Telle sera précisément

nous pouvons affirmer que malgré tout, en fonction des différentes époques, certaines idées, bien qu'elles ne soient pas forcément unanimement partagées, ont valeur d'autorité puisqu'elles se nourrissent de l'imaginaire social des peuples.

²³⁷Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, op. cit., p. 71.

l'entreprise à laquelle se livrera Daoud : changer la représentation de l'Arabe, c'est-à-dire sortir son frère de l'image figée dans laquelle on l'avait enfermé dans *L'Étranger*.

La reconstruction de l'ethos préalable ne s'opère pas en dehors de l'espace social dans lequel les individus évoluent. En effet, c'est en puisant dans les discours ambiants des éléments qui serviront à refaçonner son ethos que le locuteur pourra reconstruire son image de soi.

Ainsi, bien que l'ethos préalable revête une importance considérable, il appert néanmoins qu'à lui seul il ne peut suffire à renouveler la crédibilité d'un individu. Un politicien, par exemple, qui veut se représenter aux prochaines élections devra rejouer ou réactualiser une interaction nouvelle de son image en fonction des circonstances, et ce, bien que les électeurs connaissent son parcours en politique, ses accomplissements et ses différentes prises de positions. C'est donc par l'intermédiaire de l'ethos discursif, que le locuteur, quel qu'il soit, pourra rejouer son image (tantôt en la renforçant, tantôt en la remodelant). Le discours, rappelle Amossy, peut construire une légitimité nonobstant l'ethos préalable. Les médecins ont un statut professionnel qui les précède et qui leur confère une certaine légitimité. Pourtant, nous déciderons plus volontiers d'écouter les recommandations de tel médecin plutôt que de tel autre selon la confiance qu'il nous inspire et qui émane de son discours, donc de « sa présentation de soi », en un mot : de son ethos discursif.

Si l'ethos préalable renvoie à la réputation du locuteur, l'ethos discursif, pour sa part, est l'image que le locuteur construit volontairement par son discours. Amossy souligne toutefois que l'ethos discursif est imbriqué à l'ethos préalable, en ce que l'ethos discursif se veut, généralement, un prolongement de l'ethos préalable : « La construction

d'une image discursive se fait rarement *ex nihilo*. Elle apparaît comme une réorganisation de données préexistantes en fonction de la situation et des buts poursuivis par le discours.²³⁸ » Ainsi, cette nouvelle image discursive s'inscrit dans la logique des représentations préexistantes, des données antérieures, qui ont cours dans la société et dans le discours officiel.

Amossy maintient qu'il est possible de reconstruire son ethos – et plus largement, son identité –, c'est-à-dire de renforcer une légitimité de départ ou de dénoncer une image préconçue. À cet égard, elle déclare :

Comment puis-je assumer un discours qui n'a été ni conçu ni formé pour moi ? Comment puis-je reprendre à mon compte un ethos, un « personnage » qui ne correspond pas à mon moi, qui déforme et nie sous couvert d'universalité ce que je suis – femme, arabe, noir, colonisé, etc. ? C'est à partir de cette interrogation que se repose la question de la construction de l'ethos dans le discours non comme une image qui se nourrit de modèles consensuels, mais au contraire comme invention d'une image qui se refuse aux commodités de représentations piégées et de normes aliénantes pour œuvrer à l'invention d'une identité²³⁹.

Cette définition trouve écho dans le roman *Meursault, contre-enquête*, en ce que toute l'entreprise du narrateur est une longue quête visant à redéfinir l'ethos de l'Arabe afin de lui redonner l'identité dont le roman de Camus l'avait privé. Car, en effet, dans *L'Étranger*, l'Arabe a un ethos, mais c'est celui que lui confère la société coloniale pour laquelle il n'est qu'un être invisible, une ombre qui plane dans les coulisses de la scène, car « les Arabes – terme générique qui gobe toute spécificité – ne sont que des ombres, menaçantes, dans ce décor de lumière²⁴⁰ ». À cet égard, le narrateur de *Meursault, contre-enquête* affirme : « Depuis des siècles, le colon étend sa fortune en donnant des noms à ce qu'il s'approprie et en les ôtant à ce qui le gêne. S'il appelle mon frère l'Arabe, c'est pour

²³⁸ Ruth Amossy, *La présentation de soi*, op. cit., p. 74.

²³⁹ Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, op. cit., p. 79.

²⁴⁰ Françoise Bagot, *Albert Camus*, op. cit., p. 44.

le tuer.²⁴¹ » Haroun résume par cette simple phrase l'ethos de son frère et de tous les Arabes : « Nous, nous étions les fantômes de ce pays quand les colons en abusaient [...].²⁴² » Même après l'Indépendance, l'image des Arabes ne semblait guère avoir changé, même si, par ailleurs, le rapport de force, lui, n'était plus le même : « Tels des spectres discrets et muets, ils [les Français], nous regardaient, nous les Arabes, en silence, *ni plus ni moins que si nous étions des pierres ou des arbres morts*.²⁴³ » À ce sujet, Amosy rajoute :

La réélaboration des images consacrées dans la présentation de soi domine nécessairement lorsque le locuteur ou la locutrice refuse d'assumer un ethos en prise sur les représentations du système social dont il/elle n'accepte pas les prémisses. La question de l'ethos est alors liée à celle de la construction d'une identité qui permet en même temps de créer un rapport nouveau à soi et à l'autre²⁴⁴.

Étant donné que dans *L'Étranger* l'identité de l'Arabe est niée, en cela que nous ne savons ni son nom, ni son âge, ni rien sur sa famille ou plus largement sur *qui il est*, Haroun se donnera pour mission de redonner vie à cette ombre invisible en commençant par le commencement, c'est-à-dire en nous faisant connaître le nom de son frère, l'unité de base de son identité : « Moussa, Moussa, Moussa... j'aime parfois répéter ce prénom pour qu'il ne disparaisse pas dans les alphabets. J'insiste sur ça et je veux que tu l'écrives en gros. Un homme vient d'avoir un prénom un demi-siècle après sa mort et sa naissance. J'insiste.²⁴⁵ » Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, l'Arabe tué dans *L'Étranger* a un prénom et un patronyme, Moussa Ould el-Assasse, un passé, il était porte-faix, et une famille, une mère et un frère cadet endeuillés qui n'ont jamais pu lui donner de sépulture.

En restituant l'image de son frère assassiné, Haroun, en tant que narrateur, dévoile également une image de soi qui lui est propre et qui nous éclaire sur sa vision du monde.

²⁴¹ Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, op. cit., p. 22-23.

²⁴² *Ibid.*, p. 21

²⁴³ *Ibid.*, p. 21.

²⁴⁴ Ruth Amosy, *L'argumentation dans le discours*, op. cit., p. 80.

²⁴⁵ Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, op. cit., p. 23.

Contrairement à Meursault qui traverse la vie avec passivité, Haroun, lui, se révolte avec toute l'énergie de sa jeunesse. Il veut redonner une identité à son frère, lui rendre la parole, une dignité d'homme bafouée. Il ne pourra y arriver qu'en réécrivant l'histoire, *dans la même langue mais de droite à gauche*. Cette entreprise replacera son frère, Moussa, simple silhouette à peine entrevue dans *L'Étranger*, sur le devant de la scène, et nous révélera par le fait même l'idée que Meursault aurait tué non par accident mais par intention. De fait, Haroun se trouve là devant un dilemme : l'écriture de droite à gauche renvoie à l'arabe qui s'écrit dans le sens contraire du français. Haroun tient à ce *distinguo* qui d'emblée ne lui permet pas d'écrire son histoire sous le même prisme que *L'Étranger*; il en résulte ainsi une aporie. Se sentant incapable d'écrire l'histoire lui-même, il confie cette tâche à un interlocuteur qui, lui, devra l'écrire pour réfuter l'histoire racontée dans *L'Étranger*. Enfin, las d'avoir monologué et trop bu, Haroun laisse son interlocuteur libre de croire à son histoire ou non. Daoud utilise un langage flou qui sert à brouiller les frontières entre littérature et réalité, de même qu'entre Camus et Meursault.

L'ethos de Haroun se présente comme celui du révolté qui s'élève contre la religion, notamment contre le vendredi : « Le vendredi, tous les bars sont fermés et je n'ai rien à faire. Les gens me regardent curieusement parce qu'à mon âge je ne prie personne et ne tends la main à personne.²⁴⁶ » En outre, à travers son discours, on peut voir subrepticement se dessiner une critique de la résurgence du fondamentalisme religieux : « Ha, ha! Tu bois quoi? Ici, les meilleurs alcools, on les offre après la mort, pas avant. C'est la religion, mon frère, fais vite, dans quelques années, le seul bar encore ouvert le sera au paradis, après la fin du monde.²⁴⁷ » Ou encore : « À l'époque où j'ai tué, Dieu, dans ce pays, n'était pas

²⁴⁶ Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, op. cit., p. 80.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 15.

aussi vibrant et aussi pesant qu'aujourd'hui.²⁴⁸ » Il se révolte, en outre, contre le fait qu'il ne peut pas lire le français, ce qui l'oblige à apprendre la langue du colonisateur pour créer une biographie à son frère qui ne savait ni lire ni écrire. Il se révolte contre le fait que ce n'est qu'à ce prix qu'il pourra avoir droit à sa propre existence. C'est seulement une fois qu'il comprendra la langue dans laquelle l'histoire du meurtrier de son frère a été écrite qu'il réalise l'injustice faite à ce dernier. Ce récit devient son moteur, le fait exister. Il sait que dorénavant, sa croisade sera de rendre justice là où un auteur a commis une injustice. Cette langue lui permet d'ordonner son monde et d'avoir accès à un vocabulaire et à une pensée qu'il ignorait jusque-là.

Comme porte-parole de la voix ensevelie de l'Arabe, Haroun, dont l'ethos s'entremêle à celui de son frère, brosse le portrait d'un homme dont le destin a été annihilé et qui, dans la foulée, a englouti le sien propre dans une sorte de maelstrom. En effet, le destin du narrateur sera entièrement avalé par la mort de celui qui, même d'outre-tombe, continue d'exercer une emprise sur sa famille. Haroun ne pourra jamais se libérer des chaînes de la malédiction que la mort de son frère fait peser sur lui. Dans une certaine mesure, nous pourrions affirmer que le discours *a priori* intimiste et subjectif du narrateur participe de la mise en scène de son ethos ainsi que de celui de son frère Moussa.

L'ethos préalable d'Albert Camus et de Kamel Daoud

Rappelons que l'ethos préalable constitue les données, les informations préexistantes, qui orientent d'emblée la façon dont sera perçu le locuteur. Selon Amossy, « la position du locuteur est déterminante dans l'idée que l'auditoire peut se faire de lui et dans le degré

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 97.

d'autorité qu'il est disposé à lui reconnaître²⁴⁹ ». Dans le cas de l'écrivain, tant sa réputation personnelle que les textes qu'il a déjà écrits font partie de son ethos préalable. En outre, chaque nouvel essai ou nouveau roman est une nouvelle « présentation de soi » de l'écrivain, donc une nouvelle mise en scène de son ethos discursif²⁵⁰. Ainsi, « à travers des indices textuels de plusieurs ordres – sélections lexicales, opérations logiques, thèmes, positionnements, style, etc. –, le lecteur pourrait dégager ou (re)construire un *ethos* auctorial ou une image d'auteur proposée par le sujet au cours de son activité d'écriture²⁵¹ ».

Nous pourrions, par conséquent, avancer que la réputation préalable d'Albert Camus et le rôle central qu'il a joué sur l'échiquier littéraire de son époque ont influencé la lecture de milliers de lecteurs. Certes, bien que Camus jouisse d'une certaine unanimité en tant qu'écrivain, surtout en raison de son innovation scripturale, il n'en reste pas moins qu'il est toujours au cœur de polémiques qui scindent la société en deux camps : ceux qui lui font un procès en dénonçant ses propos polémiques au sujet de la Guerre de libération de l'Algérie et les autres, les inconditionnels camusiens, qui considèrent que ses détracteurs amalgament l'écrivain et l'humaniste. Comme l'affirme Amossy, « projetées sur l'*ethos* auctorial qui se construit à l'intérieur du texte, les images d'auteur fabriquées en-dehors de l'œuvre ne manquent pas d'en influencer la lecture. L'interrelation des images extra- et

²⁴⁹ Ruth Amossy, *La présentation de soi, op. cit.*, p. 73.

²⁵⁰ Pour illustrer ce propos, prenons un exemple plus près de nous, à savoir l'écrivaine belge Amélie Nothomb. Depuis plusieurs années, cette dernière publie religieusement un roman à chaque rentrée littéraire. Nothomb figure parmi les rares auteurs qui ont la chance de vivre plutôt bien de leur plume. Ses lecteurs s'arrachent ses romans dès leur parution. Aussi, on peut affirmer que son style d'écriture si caractéristique ainsi que la notoriété qu'elle s'est bâtie au fil des ans, constituent son ethos préalable. Cependant, chaque nouveau roman qu'elle publie ajoute une pierre de plus à l'édifice de son ethos. Ses plus fervents adeptes se procurent son dernier roman car ils savent (ou du moins l'espèrent-ils) qu'ils y redécouvriront tout l'univers mental si particulier auquel elle les avait déjà habitués.

²⁵¹ Melliandro Mendes Gallinari, « La "clause auteur" : l'écrivain, l'ethos et le discours littéraire », *Argumentation et analyse du discours*, 2009, n° 3, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 26 mars 2018.

intratextuelles crée ainsi un réseau serré et complexe d'interdépendances²⁵². » Pour Edward Saïd, Camus n'échappe d'ailleurs pas à la mentalité coloniale de son temps, puisqu'en s'opposant « à la revendication nationaliste d'indépendance algérienne, il le fait dans le droit-fil de la représentation qu'il a donnée de l'Algérie depuis le début de sa carrière littéraire²⁵³ ». Et Saïd de renchérir :

Municipalités, système judiciaire, hôpitaux, restaurants, clubs, lieux de loisirs, écoles - toute la structure de la société civile, présentée avec tant de vie, est française, bien qu'elle administre surtout une population non française. L'homologie de ce qu'écrivent à ce sujet Camus et les livres scolaires est frappante. Ses romans et nouvelles racontent les effets d'une victoire remportée sur une population musulmane, pacifiée et décimée, dont les droits à la terre ont été durement restreints. Camus confirme donc et affermit la priorité française, il ne condamne pas la guerre pour la souveraineté livrée aux musulmans algériens depuis plus d'un siècle, il ne s'en désolidarise pas²⁵⁴.

Or, argue Kaplan, « ce type d'approche, qu'elle soit existentielle ou politique, n'a pas grand rapport avec l'instinct créateur qui guide Camus en 1940. Pour lui, *L'Étranger* est un croquis en noir et blanc. Il y représente un monde colonial brutal, où un homme peut être jugé pour le meurtre d'un Arabe sans que la cour daigne s'intéresser à la victime²⁵⁵ ». Olivier Todd abonde dans ce sens en rappelant que Camus souhaitait ardemment que les peuples français et algérien cohabitent harmonieusement, même s'il était parfaitement conscient de la contradiction du colonialisme français qui « se présente avec la déclaration des droits de l'homme dans la main gauche et, dans la main droite, le gourdin de la répression²⁵⁶ ».

Comme écrivain, Camus bénéficie d'une sorte d'aura nonobstant les camps idéologique et politique. En effet, *L'Étranger* reste jusqu'à aujourd'hui l'un des livres les

²⁵² Ruth Amossy, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, 2009, n° 3, 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009.

²⁵³ Edward Saïd, « Albert Camus ou l'inconscient colonial », *Le Monde diplomatique*, novembre 2000, pp. 8-9.

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ Alice Kaplan, *En quête de L'Étranger*, op. cit., p. 227-228.

²⁵⁶ Albert Camus cité in Olivier Todd, *Albert Camus, une vie*, op. cit., p. 612.

plus lus, commentés et traduits à travers le monde. Peu d'écrivains ont suscité de telles passions. Les nuances quant à l'homme ou à son œuvre semblent ne jamais pouvoir converger. Pourtant, Camus considérait l'Algérie comme sa terre natale et sa source d'inspiration. Il était méditerranéen et homme de ce soleil qui représentait pour lui les humbles et symbolisait la vérité philosophique telle que conçue par les Anciens, par opposition à l'obscurité des sociétés modernes qui se sont éloignées de cette Lumière de la Méditerranée. Roger Grenier nous rappelle que pour cet enfant pauvre de Belcourt, la culture était comme un rêve inaccessible²⁵⁷. Comment, lui, qui venait d'une famille d'illettrés, pourrait-il jamais faire partie du cercle des privilégiés qui ont accès à l'art ? Camus vivait le drame des Français pauvres d'Algérie. Il était français par son origine, mais il faisait partie des colonisés par sa classe sociale. Mais surtout, note Roger Grenier : « [...] Camus n'est pas un esthète fabriquant de gracieux objets littéraires. Chacun de ses livres exprime l'engagement de sa pensée, est inséparable des événements de sa vie, où il ne s'est jamais tenu à l'écart des combats, des souffrances, des convulsions du monde.²⁵⁸ »

Dans *L'Étranger*, si, malgré son attitude indifférente et plutôt passive, Meursault tend à susciter chez les lecteurs une certaine sympathie, ce n'est pas seulement en vertu du plaidoyer enflammé qu'il livre dans les dernières pages du roman, alors que sa vie tire à sa fin, mais aussi parce qu'il incarne le symbole camusien de l'absurde. Meursault personnifie et donne vie à la réflexion sur l'absurde évoquée par Camus dans *Le Mythe de Sisyphe*,

²⁵⁷ Roger Grenier, *Albert Camus, soleil et ombre*, op. cit., p. 9.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 11.

publié la même année²⁵⁹. En ce sens, l'ethos auctorial et l'ethos du narrateur sont intimement liés. À ce propos, Amossy précise :

Le sentiment que l'*ethos* produit par l'ensemble du texte se rapporte à une instance-source dont le nom figure sur la couverture continue à s'imposer : quelqu'un nous parle *in absentia* et son écriture - dans ses thèmes, sa mise en intrigue, son imagerie, son style - atteste de sa personne même lorsqu'il n'en traite nullement, et même lorsqu'il se dissimule derrière son texte²⁶⁰.

Aujourd'hui, nous lisons *L'Étranger*, voire *La Chute* ou *La Peste*, œuvre pour laquelle Camus recevra le prix Nobel de littérature en 1957, à la lumière de toute l'œuvre camusienne et de sa réception critique qui lui a valu de passer à la postérité et de figurer dans le panthéon des œuvres les plus marquantes. Même si Camus s'est toujours dissocié de sa créature Meursault, nous pouvons toutefois affirmer que *l'ethos de Meursault* s'avère imprégné de *l'image de l'auteur*, bien que Meursault ne soit qu'un être d'encre et de papier.

L'ethos discursif de Meursault prend la forme d'une image projetée par un être indifférent et dionysiaque qui parachève un certain nihilisme²⁶¹ issu de la Modernité occidentale, puisqu'il nie la transcendance (il ne croit ni en Dieu ni à la religion comme en témoigne son attitude lors de la visite de l'aumônier), sans compter qu'il semble étranger²⁶² à toute profondeur sentimentale. Même si le thème de l'« étranger » a été maintes fois repris dans la littérature²⁶³, Camus lui donne une signification particulière. Ainsi,

²⁵⁹ *L'Étranger* est publié en juin 1942 alors que *Le Mythe de Sisyphe* paraît en octobre de cette même année. C'est à Paris, en 1940, que Camus travaillera à l'écriture de ces deux textes en même temps. Voir Roger Grenier, *Albert Camus, ombre et lumière, op. cit.*, p. 107.

²⁶⁰ Ruth Amossy, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, 2009, n° 3, 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009.

²⁶¹ Mentionnons que l'hédonisme et le nihilisme diffèrent l'un de l'autre; le premier est une philosophie ayant pour quête ultime le plaisir de la vie, tandis que le second est traditionnellement défini comme la négation de toute transcendance divine ou morale et le rejet des hiérarchies de valeurs.

²⁶² Notons en effet que pour Julia Kristeva, le concept « d'étranger » peut revêtir différentes formes (étranger dans un pays, étranger à sa société, étranger à soi-même). Elle affirme, en 1988, que « l'étranger » est en nous et lorsque nous le fuyons ou le combattons, nous luttons contre notre inconscient – cet « impropre » de notre « propre » impossible.

²⁶³ Dans *Un Homme qui dort* (1974), pour ne citer que cet exemple, Georges Perec met en scène un protagoniste qui rompt tout lien avec la société et se coupe délibérément du monde qui l'entoure car étranger à celui-ci. En revanche, il se crée un monde intérieur fait de sensations.

« l'indifférence est le moyen que Camus a emprunté pour nous faire saisir la situation tragique d'un être absent et présent au monde en même temps²⁶⁴ ». De même que l'ethos préalable de Camus a une influence sur la réception de ses œuvres, de même, pourrait-on ajouter, l'ethos préalable de ses protagonistes, à savoir Meursault dans *L'Étranger*, et Clamence dans *La Chute*, ne peut se penser uniquement dans le cadre fermé du roman. Cela est d'autant plus vrai dans le cas de Camus qui, bien que ne s'étant jamais revendiqué philosophe, s'est commis dans des essais philosophiques, notamment *Le Mythe de Sisyphe* et *L'Homme révolté*. A cet égard, il s'inscrit dans la lignée d'autres auteurs comme Voltaire, dont certains romans étaient les porte-étendards de leurs thèses philosophiques. En somme, nous pouvons avancer que dans *L'Étranger*, l'ethos de Meursault est imprégné de l'ethos camusien puisque ses actes et sa psychologie donnent corps au concept d'absurde élaboré par Camus à la même époque.

Avant d'analyser l'ethos préalable de Kamel Daoud et son influence sur l'ethos de son narrateur Haroun, rappelons que « la connaissance préalable de la réputation d'un auteur, de ses caractéristiques stylistiques ou de son positionnement idéologique ou esthétique, peut être un facteur pertinent si on veut réfléchir à la circulation sociale d'un texte et à son impact possible²⁶⁵ ». Si un roman constitue, *au moment présent où il est lu*, une présentation de soi de l'auteur, les discours sur l'auteur dans la sphère publique contribuent, pour leur part, à la « représentation de sa personne²⁶⁶ ». À cet égard, Amossy précise :

La production d'une image d'auteur dans le discours des médias et de la critique obéit à des impératifs divers, correspondant aux fonctions qu'elle est censée remplir dans le champ littéraire. Elle peut être promotionnelle – on contribue au succès d'un roman en « vendant » l'image de son auteur [...]. Elle

²⁶⁴ Yon Erkoreka, *Albert Camus, Tout savoir*, op. cit., p. 59.

²⁶⁵ Mellianro Mendes Gallinari, « La "clause auteur" : l'écrivain, l'ethos et le discours littéraire », op. cit.

²⁶⁶ Ruth Amossy, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, 2009, n° 3, 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 24 mars 2018.

peut être plutôt culturelle que commerciale. Les journaux viennent satisfaire le désir de connaître une vedette nouvelle, ou une personnalité du monde des lettres dont la vie peut susciter la curiosité ou l'intérêt en-dehors de toute intention de lecture. [...] L'image d'auteur produite en-dehors du texte intervient directement dans la communication littéraire. Elle permet à l'amateur de lettres d'approcher celui dont il a aimé (ou éventuellement détesté) l'œuvre pour mieux pénétrer (ou vitupérer) celle-ci. Dans cette perspective, les fonctions remplies par l'image d'auteur ne se limitent pas au plan institutionnel : elles peuvent modeler la relation personnelle que le lecteur noue au texte²⁶⁷.

Tout ce qui se rapporte à l'auteur, que ce soient les articles de journaux, les entrevues télévisées ou ses propres publications, peut influencer le lecteur avant qu'il ne décide de se procurer le livre²⁶⁸. Une recherche rapide sur *Meursault, contre-enquête* nous apprend que son auteur, Kamel Daoud, est un écrivain et journaliste algérien d'expression française né à Mostaganem en Algérie en 1970. Son recueil de nouvelles *Minotaure 504*²⁶⁹ est sélectionné pour le prix Goncourt de la nouvelle en 2011. Lors de la parution de *Meursault, contre-enquête* en 2014 en France, le public disposait déjà de ces informations. Par la suite, Daoud s'est vu décerner différents prix prestigieux²⁷⁰ et son roman a également été adapté pour le théâtre lors du 69^e Festival d'Avignon. En 2017, Daoud publiera *Mes indépendances*, un recueil qui regroupe différentes chroniques d'opinion publiées entre 2010 et 2016 où il dépeint sans fard le monde tel qu'il le perçoit. L'auteur y aborde une panoplie de sujets tant politiques que sociaux et culturels portant sur l'actualité aussi bien algérienne qu'internationale. En un mot, on peut dire que *tout ce que l'on sait* sur un auteur avant de le lire, constitue son ethos préalable. Dans le cas de Kamel Daoud, il est permis de supposer que les prix qu'il a reçus lui ont conféré un statut privilégié sur la scène

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ Kamel Daoud sera d'ailleurs invité le 13 décembre 2014 à la très populaire émission française *On n'est pas couché*, où il bénéficiera d'une tribune pour parler de son roman.

²⁶⁹ Kamel Daoud, *Minotaure 504*, Paris, Sabine Wespieser, 2011, 110 p.

²⁷⁰ Le prix François Mauriac en 2014 et le Goncourt du premier roman en 2015.

littéraire et ont par conséquent contribué à sa reconnaissance institutionnelle, donc, en d'autres termes, à son ethos d'écrivain.

Nous savons d'ores et déjà que l'œuvre de Kamel Daoud se veut une réponse identitaire et postcoloniale à *L'Étranger*. Par l'intermédiaire de son narrateur, Daoud tente à la fois de remanier l'ethos de l'Arabe et de nous présenter celui de Haroun, dans le contexte bien précis d'une littérature postcoloniale déjà établie, et, plus largement, à une époque favorable aux revendications identitaires. La quête de Haroun, telle qu'esquissée sous la plume de Daoud, s'inscrit, comme nous l'avons mentionné plus haut, dans un contexte postcolonial et un espace symbolique qui se prêtent à la réaffirmation de l'identité collective des peuples. Aussi Kaplan souligne-t-elle : « 'L'esprit du temps' n'est pas une vaine formule. Celui de notre époque se traduit peut-être par une envie de parler de l'Arabe 'absent', de décrire sa réalité et de raconter son histoire.²⁷¹ » Nous avons vu, précédemment, que les stéréotypes sont des schémas référentiels issus d'imaginaires sociaux spécifiques. Le point de départ du contenu discursif dans *Meursault, contre-enquête* réside dans l'effacement physique et la négation du corps de l'Arabe dans *L'Étranger*. Aussi pourrions-nous ajouter qu'en rejetant le stéréotype réductionniste de l'Arabe, Daoud s'approprie dans la foulée celui de l'auteur postcolonial qui s'insurge contre une certaine réification de l'altérité. Alors que dans le deuxième chapitre nous avons effleuré du bout des doigts le concept de robinsonnade, compris comme la situation d'un être vivant dans une forme d'isolement et entretenant un rapport particulier face à l'altérité, il appert que nous aurions pu, *a contrario*, analyser la robinsonnade sous le prisme de la colonisation et du traitement réservé par le colonisateur français aux indigènes algériens.

²⁷¹ Alice Kaplan, *En quête de L'Étranger*, op. cit., p. 230-231.

À cet égard, d'ailleurs, le narrateur de *Meursault, contre-enquête* fait quelques allusions comparant le colonisateur à Robinson : « Que faire d'un homme que vous rencontrez sur une île déserte et qui vous dit qu'il a tué la veille, un Vendredi? Rien.²⁷² » Ou encore : « Meursault aurait pu l'appeler 'Quatorze heures' comme l'autre a appelé son nègre 'Vendredi'. Un moment du jour, à la place d'un jour de la semaine. Quatorze heures, c'est bien. *Zoudj* en arabe, le deux, le duo [...].²⁷³ » Comme l'a bien montré Lia Brozgal, cette référence intertextuelle au roman de Daniel Defoe est une manière pour Daoud de reprocher à la littérature coloniale le manque ou le peu de subjectivité conférée aux indigènes²⁷⁴.

Cela dit, si le caractère postcolonial de *Meursault, contre-enquête* se manifeste concrètement par une critique du colonialisme et de la réification des indigènes algériens, nous pensons que le roman de Daoud se veut toutefois – et surtout – un hymne à l'individualité.

Louis Dumont partage les sociétés en deux catégories : les holistes (dans lesquelles la collectivité est pensée comme un « tout ») et les individualistes (les sociétés où la « personne humaine individuelle » est célébrée). Aussi soutient-il : « Si l'individualisme doit apparaître dans une société de type traditionnel, holiste, ce sera en opposition à la société et comme une sorte de supplément par rapport à elle, c'est-à-dire sous la forme de l'individu-hors-du-monde.²⁷⁵ » Lorsque Haroun s'en prend à la religion en blasphémant contre celle-ci, alors qu'une majorité de ses concitoyens la respectent avec déférence, il se

²⁷² Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, *op. cit.*, p. 59.

²⁷³ *Ibid.*, p. 13.

²⁷⁴ Lia Brozgal, "The Critical Pulse of the *Contre-enquête*: Kamel Daoud on the Maghrebi Novel in French", *op. cit.*, p. 40.

²⁷⁵ Louis Dumont, *Essais sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'individu moderne*, Paris, Seuil, 1983, p. 35-36.

place en porte-à-faux avec sa société en cela qu'il met de l'avant l'importance de s'affranchir de cette servitude. Dans cet extrait, on peut voir que le narrateur entretient une relation de dissidence face au dogme religieux :

Il y a en face de mon balcon, juste derrière le dernier immeuble de la cité, une imposante mosquée inachevée, comme il en existe des milliers d'autres dans ce pays. Je la regarde souvent depuis ma fenêtre et j'en déteste l'architecture, son gros doigt pointé vers le ciel, son béton encore béant. J'en déteste aussi l'imam qui regarde ses ouailles comme s'il était l'intendant d'un royaume. Un minaret hideux qui provoque l'envie de blasphème absolu en moi. [...] Je suis parfois tenté d'y grimper, là où s'accrochent les haut-parleurs, de m'y enfermer à double tour, et d'y vociférer ma plus grande collection d'invectives et de sacrilèges. En listant tous les détails de mon impiété. Crier que je ne prie pas, que je ne fais pas mes ablutions, que je ne jeûne pas, que je n'irai jamais en pèlerinage et que je bois du vin... Hurler que je suis libre et que Dieu est une question, pas une réponse, et que je veux le rencontrer seul comme à ma naissance ou à ma mort²⁷⁶.

En tout état de cause, de même qu'on ne peut enfermer *L'Étranger* dans le carcan de la littérature coloniale, ce qui serait faire abstraction de la portée universelle du message de Camus, de même on ne saurait réduire *Meursault, contre-enquête* à une œuvre purement et simplement postcoloniale. Autant *L'Étranger* que *Meursault, contre-enquête* font de l'individu un atome libre, dont l'insoumission fait voler en éclats les incohérences d'un monde qui semble se complaire dans son homogénéité.

Amossy souligne que le lecteur peut chercher « à retrouver le projet qui sous-tend le livre en se faisant une idée plus précise de la personnalité de son auteur²⁷⁷ ». Dans le cas de *Meursault, contre-enquête*, nous pourrions avancer que la posture d'auteur de Daoud en tant qu'écrivain algérien appose un sceau de légitimité à son œuvre ou plus précisément, à la quête de son narrateur. Le lecteur serait porté à croire que l'auteur, étant un enfant du pays, ressent au plus profond de son âme et de sa chair les événements aussi bien heureux que malheureux qui affectent sa terre. Ainsi, le discours littéraire se voit conférer une plus

²⁷⁶ Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, op cit., p. 149.

²⁷⁷ Ruth Amossy, « La double nature de l'image d'auteur », op. cit.

grande crédibilité du fait de la proximité culturelle de l'auteur avec son protagoniste. Par exemple, dans les dernières pages du livre, le narrateur de *Meursault, contre-enquête* affirme : « Pour nous deux, la ville resterait toujours le lieu du crime ou la perte de quelque chose de pur et d'ancien. Oui, Alger, dans ma mémoire, est une créature sale, corrompue, voleuse d'hommes, traîtresse et sombre.²⁷⁸ » La mémoire du narrateur nous laisse entrevoir qu'elle transcende la frontière fictionnelle du roman pour se fusionner avec celle de l'auteur algérien qui a déjà affirmé qu'il préférerait Oran à Alger.

Le « je » dans la construction de l'ethos discursif

Nous jugeons bon de terminer ce chapitre consacré à l'ethos en traitant de l'utilisation du « je » par le narrateur, qui s'avère un élément central de l'ethos discursif. La première personne du singulier est en effet le véhicule par lequel s'exprime, sans filtre ni intermédiaire, l'ethos discursif du narrateur. Amossy soutient d'ailleurs que ce genre de marques linguistiques participent « à la construction d'un ethos dans la mesure où elles projettent nécessairement dans le discours une image de la personnalité, des compétences et du système de valeurs du locuteur²⁷⁹ ». Le « je » ou le « moi » renvoie à la subjectivité du locuteur, en ce qu'il exprime une pensée individuelle. En ce sens, il se trouve au cœur même de l'image de soi qu'il tente de projeter.

Au fil de son récit, Haroun nous dévoile son rapport face à l'étouffante relation filiale qu'il entretient avec sa mère, l'omniprésence d'un dogme religieux réfractaire à toute

²⁷⁸ Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, op. cit., p. 31-32.

²⁷⁹ Ruth Amossy, *La présentation de soi*, op. cit., p. 109.

velléité de changement ainsi que sa vision de la femme. À ce titre, citons l'extrait suivant dans lequel Haroun décrit la forte impression que Meriem lui a faite :

L'extravagance de sa beauté, son naturel et la promesse qu'elle était pour une vie meilleure que la mienne m'ont toujours rendu muet. Elle appartient à un genre de femme qui, aujourd'hui, a disparu dans ce pays : libre, conquérante, insoumise et vivant son corps comme un don, non comme un péché ou une honte. La seule fois où je l'ai vue se couvrir d'une ombre glacée, c'est lorsqu'elle m'a raconté son père, dominateur, polygame, dont le regard concupiscent soulevait en elle le doute et la panique. Les livres l'ont délivrée de sa famille et lui ont offert le prétexte pour s'éloigner de Constantine ; elle a, dès qu'elle l'a pu, rejoint l'université d'Alger²⁸⁰.

Ce passage construit l'ethos du narrateur à travers les modalités de son discours, car bien que ne se référant qu'à Meriem, cet extrait traduit plus généralement une certaine conception de la femme qui prend grâce à ses yeux. Haroun projette l'image d'un homme qui valorise la femme libre, instruite et indépendante, rejetant les vieux carcans misogynes. À cet égard, l'ethos du narrateur rejoint celui de l'auteur qui, à travers ses différentes chroniques et interventions médiatiques, n'hésite pas à s'élever contre le sort réservé aux femmes dans le monde arabo-musulman. Citons un extrait tiré de l'une de ses chroniques :

Partout chez nous la femme est coupable. De son corps, de sa féminité, de sa condition. Avilie, chassée, pourchassée, harcelée, accusée, honnie ou aliénée [...]. Partout où on parle du ciel, on commence par piétiner la femme. [...] Un peuple qui veut cacher les femmes comme une honte enterre la moitié de sa force économique, méprise la moitié de ses forces, ne peut prétendre être un peuple ou avoir un vrai pays²⁸¹.

Comme nous le constatons ici, le « je » du narrateur se confond avec le « je » de l'auteur, ce qui confère davantage de crédibilité aux propos du narrateur de *Meursault, contre-enquête*, un peu comme si ce dernier était non seulement le porte-voix de son frère assassiné, mais aussi et plus généralement celui de l'auteur. Sans être un pamphlet politique, nous pourrions affirmer que le discours à la première personne du singulier de Haroun participe de la construction et de l'image de soi de Kamel Daoud, puisque

²⁸⁰ Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, op. cit., p. 145.

²⁸¹ Kamel Daoud, *Mes indépendances*, op. cit., p. 355.

« ‘l’image’ s’élabore dans une série de textes attribués à la même fonction-auteur. Cette image contribue à situer l’auteur dans le champ littéraire et formate ou durcit son horizon de réception²⁸² ».

Amossy rappelle qu’une certaine neutralité du discours concourt elle aussi à projeter une image de soi. A cet égard, elle revient sur l’exemple du narrateur de *L’Étranger*, qui utilise un « je » impersonnel, dépouillé de toute présence affective :

Il suffit à ce propos de rappeler le scandale provoqué par le style sans relief et dénué de toute émotivité de Meursault lorsque, dans *L’Étranger*, il évoque la mort de sa mère. La « désinscription de la subjectivité » dans le discours ne manque pas d’attirer l’attention, invitant à s’interroger sur la figure du locuteur qui se livre à un tel gommage. C’est à ce titre que l’effacement énonciatif, paradoxalement utilisé dans les discours en « je », se donne également comme un constituant majeur de la construction de l’ethos²⁸³.

Dans *L’Étranger*, ce même procédé à la première personne du singulier permet à Meursault de poser un regard neutre sur le monde et de parler de lui-même comme s’il parlait de quelqu’un d’autre. Son « je » ne nous ouvre que peu les portes de sa vie intérieure. Pour lui, ce « je », qui comme le passé composé, possède « une fonction neutralisante²⁸⁴ », a valeur de « il ». Lorsque Meursault dit « je », « nous sommes placés au cœur même de son désert intérieur²⁸⁵ ». Certes, rappelle Barrier, « ses sentiments existent, mais à faible dose²⁸⁶ ».

Comme le rappelle Roger Grenier, dans *La Chute*, cependant, le « je » intimiste « parle au nom de tous les hommes, de chacun de nous. [...]. Ce ‘je’, c’est ‘nous’²⁸⁷ ». Aussi bien dans *La Chute* que dans *Meursault, contre-enquête*, les narrateurs

²⁸² Jérôme Meizoz, « Ce que l’on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d’auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, 2009, n° 3, 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 01 juillet 2018.

²⁸³ Ruth Amossy, *La présentation de soi*, op. cit., p. 110-111.

²⁸⁴ Maurice-Georges Barrier, *L’art du récit dans L’Étranger d’Albert Camus*, op. cit., p. 28.

²⁸⁵ Roger Grenier, *Albert Camus, soleil et ombre*, op. cit., p. 94.

²⁸⁶ Maurice-Georges Barrier, *L’art du récit dans L’Étranger d’Albert Camus*, op. cit., p. 62.

²⁸⁷ Roger Grenier, *Albert Camus, soleil et ombre*, op. cit., p. 94.

utilisent le « je » des confidences, des confessions rédemptrices. Bien que tout laisse supposer que l'hypotexte à partir duquel Kamel Daoud a écrit son roman soit *L'Étranger*, ce dernier a déjà souligné qu'il s'était beaucoup inspiré de *La Chute*. En effet, on remarque que le « je » de Haroun s'apparente davantage au « je » de la confidence de *La Chute* qu'à celui impersonnel et distant de *L'Étranger*.

Clamence ne sera jamais condamné par la justice des hommes pour non-assistance à personne en danger. Il décide alors de faire pénitence et s'érige en juge-pénitent pour expier son crime et dans le même temps, juger ses contemporains, qui tous portent le masque de l'hypocrisie. Par conséquent, son discours passe du « je » au « nous » car cela appartient à l'humanité tout entière de regarder son reflet dans le miroir. Amossy indique d'ailleurs que l'utilisation du « nous » dans le discours témoigne « de la façon dont le moi s'étend et s'amplifie pour offrir une image de groupe²⁸⁸ ». Dans *La Chute*, le « je » de Clamence, qui se veut *a priori* intime, prend tout au long du récit une expansion presque universelle qui finit par englober tous ses contemporains. Malgré cette apparente fusion avec les autres, avec le monde qui l'entoure, c'est néanmoins l'image de soi de Clamence qui s'exprime ici sans ambiguïté, c'est-à-dire l'image d'un homme désillusionné qui, par sa faute et sa propre lâcheté, ne nourrit plus guère d'espoir pour le genre humain. Aussi sa subjectivité qui s'exprime par le jugement implacable de ses contemporains, renseigne davantage sur lui (son état d'esprit et ses croyances profondes) que sur ceux qu'il se permet de juger.

Comme Clamence, Haroun sait qu'il est condamné à revivre son histoire sans fin. Après avoir tué le Français, ce dernier déclare : « J'avais refroidi tous les corps de

²⁸⁸ Ruth Amossy, *La présentation de soi, op. cit.*, p. 159.

l'humanité en en tuant un seul.²⁸⁹ » On comprend que le « je » est ici utilisé pour décrire le sentiment puissant qui ronge le narrateur. Amossy rappelle que bien utilisé, le « je » peut être employé à des fins persuasives. *Ergo*, dans l'exemple cité ci-haut, on constate que Haroun cherche à susciter la sympathie et l'assentiment du lecteur. Ce dernier est donc invité à penser le propos au-delà des mots : il est appelé à saisir la puissance évocatrice de cette métaphore qui témoigne de l'état d'esprit du narrateur et laisse percevoir toute l'horreur du sentiment qui l'habite. Ainsi, même en se présentant comme un meurtrier, ce qui *a priori* devrait le discréditer, il laisse toutefois deviner sa qualité d'être sensible pour qui son rapport aux autres ne sera plus jamais le même.

Et comme Clamence, qui laisse entrevoir qu'il n'y a peut-être jamais eu d'interlocuteur, Haroun, lui, dit que son histoire est peut-être vraie ou peut-être fausse : « Mon histoire te convient-elle ? C'est tout ce que je peux t'offrir. C'est ma parole, à prendre ou à laisser. Je suis le frère de Moussa ou le frère de personne. Juste un mythomane que tu as rencontré pour remplir tes cahiers... C'est ton choix, l'ami.²⁹⁰ » En terminant son roman sur cette note, Daoud, par l'intermédiaire de son narrateur Haroun, réactive le fil ténu entre réalité et fiction qui a traversé toute son histoire. À cet égard, Amossy soutient, un peu comme Ducrot, que l'ethos n'est pas restreint au discours en soi, mais dépend également du choix lexicologique, de l'intonation (on parlera du « ton » en littérature) et du style du locuteur, en d'autres termes ce que le « je » révèle au-delà du dit. Par exemple, celui qui prétend qu'il est très modeste, contredit l'essence même de son propos par la simple évocation de celui-ci. Ainsi, « le rapport qui se crée dans le discours entre l'image qui découle des modes d'énonciation et celle qui ressort de ce que le « je » dit sur sa propre

²⁸⁹ Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, op. cit., p. 101.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 153.

personne²⁹¹ » est des plus importants puisque « c'est alors de la coïncidence ou de la non coïncidence entre le dit et le dire que l'ethos tire son plus ou moins grand degré d'efficacité²⁹² ». Quand Haroun présente une image de soi potentiellement associée à celle du « mythomane », il tient un raisonnement qui inverse « dans l'énonciation l'image proposée dans l'énoncé²⁹³ », puisque le roman, comme genre littéraire, s'inscrit par essence dans la fiction.

Au cours d'une conversation avec Alice Kaplan, Kamel Daoud déclare : « On ne fait pas la même lecture de *L'Étranger* selon que l'on est américain, français ou algérien.²⁹⁴ » Et Kaplan de rajouter : « [...] selon que l'on est étudiant, enseignant, écrivain, critique ou historien.²⁹⁵ » Cette réflexion pourrait également s'appliquer à *Meursault, contre-enquête*. Daoud a d'ailleurs déjà dit en entrevue que les Algériens tendaient à préférer la première partie du livre qui dénonce avec véhémence les affres de la colonisation et l'absence symbolique d'identité nominale de l'Arabe; le lectorat français, pour sa part, se sentait davantage séduit par la seconde partie du roman, où le narrateur traduit son individualisme face à des sujets comme la religion ou la condition de la femme. Mais plus important encore, à travers ses propos transparait un plaidoyer en faveur de la laïcité. Nous serions donc amenés à penser que les sujets qu'il aborde sont de nature à interpeller une majorité du lectorat du pays de Voltaire et de Descartes, la France s'inscrivant dans une longue tradition de laïcité. Bien que l'on ne puisse diviser de façon manichéenne les lectorats français et algérien, il est toutefois permis de penser que la

²⁹¹ Ruth Amossy, *La présentation de soi*, op. cit., p. 115.

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ *Ibid.*, p. 116.

²⁹⁴ Alice Kaplan, *En quête de L'Étranger*, op. cit., p. 235.

²⁹⁵ *Ibid.*

sympathie que suscite chez nous le discours intimiste et empreint de sincérité du narrateur peut varier en fonction du bagage culturel, de l'histoire, des goûts et des sensibilités du lecteur.

Conclusion

Meursault, contre-enquête a été publié en France en 2014, année du centenaire de la naissance d'Albert Camus. Cette date s'avérera emblématique pour la sortie du roman de Kamel Daoud qui a caracolé en tête des ventes en France. L'auteur algérien a commis là un livre qui a soulevé des passions et de vives polémiques des deux côtés de la Méditerranée. Que l'on adhère ou non aux propos de l'auteur, on doit lui reconnaître une plume acérée et flamboyante d'où jaillissent la colère et la délectation de la vengeance d'un narrateur qui est le bras armé de sa mère. Malgré le fait qu'on lui ait volé sa vie en tuant son frère une première fois physiquement et une deuxième fois en le plongeant dans l'oubli, l'écriture de l'auteur n'en demeure pas moins parfumée de notes lyriques qui viennent adoucir la violence des sentiments qui traversent le roman.

Notre thèse avait pour objectif de répondre à la question suivante : comment Kamel Daoud parvient-il à mettre en scène la quête existentielle du héros de son roman *Meursault, contre-enquête* ? Nous avons choisi cette question de recherche car elle nous permettait de voyager au cœur même du roman de cet écrivain algérien d'expression française qui a su s'approprier un chef-d'œuvre de la littérature occidentale en y insufflant tout le contenu émotionnel ancré dans la mémoire collective nationale de son pays. Daoud prend son lecteur par la main afin de l'entraîner dans les méandres de son enquête tortueuse et insensée pour mieux le faire pénétrer dans la quête de sens de l'existence humaine. Cet angle de recherche nous a donné l'occasion d'explorer, dans un premier temps, quelques-uns des procédés littéraires utilisés par Kamel Daoud pour mettre en scène la quête de son héros. En effet, *Meursault, contre-enquête* se veut en soi une suite allographe de *L'Étranger*. Ce faisant, l'ensemble du roman s'inscrit dans ce que Richard Saint-Gelais

nomme la transfictionnalité, même si le cadre narratif emprunté à celui de *La Chute* relève de l'intertextualité telle que conceptualisée par Gérard Genette. Nous avons également analysé quelques éléments faisant partie de la paratextualité (choix de l'image sur la page couverture, titre et épigraphe). Il nous est apparu important d'analyser les composantes paratextuelles du roman de Daoud, en ce que celles-ci révèlent un ensemble d'indices qui donnent le ton à l'intrigue. Par ailleurs, les extraits pastichés, notamment ceux que l'on retrouve dans les toutes premières lignes ainsi que dans les toutes dernières du roman, relèvent quant à eux de l'hypertextualité. À ce titre, soulignons que bien que *Meursault, contre-enquête* soit une œuvre autonome affranchie de la tutelle narrative de l'hypotexte camusien, les nombreux extraits hypertextuels montrent que le récit de Daoud, tel un miroir réfléchissant *L'Étranger*, présente un anti-héros qui tend parfois à faire corps avec le narrateur de *L'Étranger* malgré les antinomies rivales opposant *a priori* ces deux protagonistes. À cet égard, l'utilisation du pastiche et de la parodie par Daoud lui permet de se réapproprier *L'Étranger* par l'intermédiaire de jeux de miroir qui accentuent le dédoublement entre Haroun et Meursault. En jonglant avec tous ces procédés, l'écrivain Kamel Daoud joue allégrement avec les codes scripturaux qu'il s'amuse à défier par une écriture où se côtoient analepses et prolepses, qui fait passer le lecteur par toute une gamme de registres allant du tragique au comique. Cette écriture éclatée, mâtinée de références à la langue arabe dont bruissent les pages du récit, semble faire le délice de Daoud qui lève son chapeau à l'auteur de *L'Étranger* tout en l'égratignant au passage. Nous pouvons affirmer que les différentes allusions de Daoud aux grandes religions monothéistes et aux mythes païens traduisent sa volonté de subsumer sous une culture universelle les

différences qui déchirent encore à ce jour certains pays riverains de la mer méditerranéenne, comme la France et l'Algérie.

Meursault, contre-enquête et *L'Étranger* sont deux récits qui composent un même diptyque²⁹⁶ même si, en l'occurrence, le concept d'absurde tel que présenté dans *L'Étranger* ne relève pas tout à fait du même ordre que celui vécu par Haroun. Dans le deuxième chapitre, nous avons vu que Meursault représente, à certains égards, l'homme absurde défini par Camus, en ce qu'il vit *sans appel et se suffit de ce qu'il a*, même si son nihilisme – dont le meurtre qu'il commet représente le parachèvement – le place aux antipodes de l'humanisme camusien qui considère la vie comme une expérience sacrée. Ce qui est absurde, pour le narrateur de *Meursault, contre-enquête*, c'est d'abord et avant tout la colonisation française de son pays. Le meurtre de son frère se situe dans le contexte bien précis de la colonisation de l'Algérie. Ainsi, bien que conscient de cette absurdité historique et politique, il se refuse néanmoins à admettre que la mort de son frère soit dénuée de sens et qu'il ne soit qu'un accident de parcours. En somme, il cherche à tirer une signification d'un événement qui s'inscrit pourtant dans un contexte *a priori* absurde. C'est cette révolte contre cette *absence de sens* qui le distingue fondamentalement du narrateur de *L'Étranger*, qui, lui, vit sa vie au jour le jour sans chercher de signification profonde aux choses. Quant à Haroun, lui, c'est en tuant le Français qu'il prend conscience que cet acte qu'est le meurtre désacralise la vie et que son existence ne sera plus jamais la même. Cette réflexion le rapproche alors de celle que livre Camus dans *L'Homme révolté*, où il condamne le meurtre sous toutes ses formes en ce qu'il brise le lien de solidarité humaine. On voit donc que la mort est un thème omniprésent à la fois dans *L'Étranger*, dans

²⁹⁶ Beya Dhraïef, « Réécrire en relisant Camus à travers Daoud », *op. cit.*

Meursault, contre-enquête ainsi que dans *La Chute*. Alors que dans *L'Étranger* c'est au seuil de sa propre mort que Meursault livre une réflexion philosophique sur le sens de la vie, dans *Meursault, contre-enquête*, c'est en commettant un meurtre que le narrateur réalise qu'il a rompu le fragile équilibre du monde.

Si l'ethos est une composante discursive traditionnellement associée aux discours tenus par un orateur devant un public, il appert que nous pouvons également appliquer cette notion au texte littéraire. Tout roman ou texte écrit est une nouvelle « présentation de soi » de son auteur. De surcroît, nous pouvons avancer que les personnages fictifs des romans, par leur discours intratextuel, dévoilent également une image de soi qui leur est propre. Aussi nous faut-il ici souligner la réciprocité qui lie l'auteur à son œuvre. En outre, nous avons vu avec Ruth Amossy que l'imaginaire social et les stéréotypes jouaient un grand rôle dans la construction de l'ethos. Dans *L'Étranger*, lorsque Camus mentionne « l'Arabe », il réduit ce dernier à un stéréotype renvoyant à l'imaginaire colonial de la société française. Kamel Daoud a édifié toute la diégèse de son roman sur ce stéréotype réductionniste. La quête de Haroun, le narrateur, comme nous l'avons exploré à travers les différents chapitres de cette thèse, repose justement sur le fait que son frère est mort sous le regard indifférent de l'Histoire. À cet égard, soulignons que si plusieurs extraits du roman peuvent en effet se lire comme une allégorie de l'Algérie actuelle, comme en témoignent les nombreuses figures de style qui ont valeur de symbole, le socle sur lequel repose toute la narration s'avère, d'abord et avant tout, la violence symbolique liée à l'absence d'identité de l'Arabe.

Notre thèse comporte bien évidemment des limites. Étant donné le cadre restreint de notre étude, nous n'avons pu traiter tous les enjeux qui ressortent du roman, comme la

thématique du corps et la symbolique dont il est porteur – qu’il s’agisse du corps du *mort* ou des métaphores sur le corps des femmes. Par ailleurs, nous n’avons qu’effleuré toute la série d’analogies que l’auteur développe pour évoquer en toile de fond la situation de son pays. Ce prisme d’analyse aurait pu s’avérer des plus pertinents à approfondir, en ce que le roman *Meursault, contre-enquête* a été impulsé par le besoin vital de l’auteur de donner sa version des faits et ainsi permettre aux Arabes se réapproprier leur honneur²⁹⁷. En faisant acte de justice historique, il ferme les livres sur cette histoire douloureuse de la colonisation de son pays et de ses habitants considérés comme des citoyens de deuxième ordre pendant cette période.

En outre, dans une perspective plus linguistique ou psychanalytique, il aurait été intéressant d’étudier les mécanismes qui se déploient lorsqu’un auteur s’approprie une autre langue que sa langue maternelle, en l’occurrence ici le français. Si, en effet, nous partons du postulat que la langue reflète une vision du monde, nous pourrions être portés à nous demander jusqu’à quel point un auteur qui s’approprie les symboles, les concepts, les codes et le ressenti d’une autre langue, subit l’influence culturelle de sa langue maternelle dans ses écrits ? À cet égard, nous aurions également pu nous interroger à savoir si le choix de Kamel Daoud d’écrire en français peut créer des ponts durables entre ses lecteurs aussi bien en France qu’en Algérie, donc entre ces deux mondes qui, même plusieurs décennies après l’indépendance, n’ont toujours pas cicatrisé les plaies mémorielles de leur histoire commune.

²⁹⁷ Kamel Daoud a déjà affirmé en entrevue télévisée qu’il avait été « frappé par le déni total autour du personnage principal de *L’Étranger* d’Albert Camus, le mort, le tué, la victime [...] ». L’entrevue est disponible à l’adresse suivante : https://www.youtube.com/watch?v=T7XC_lf1vk0

Kamel Daoud figure parmi les auteurs maghrébins anticonformistes qui, à l'instar de Boualem Sansal, n'ont pas peur de la transgression et osent le subversif même au prix de leur sécurité. Daoud conteste une obédience et refuse des principes qu'il estime iniques ou mensongers, ce qui, d'après lui, se trouve au cœur de la mission de tout intellectuel, car raconter est un engagement civil. Pour l'auteur de *Meursault, contre-enquête*, la littérature est le moyen de dire la vérité car la forme romanesque permet, davantage que d'autres types de textes, d'apposer une empreinte sur les lecteurs et s'avère donc un outil redoutable pour faire comprendre la condition humaine et son désir de changer le monde. Aussi, l'auteur algérien ne fait aucune concession en ce qui concerne le traitement réservé aux femmes dans le monde arabo-musulman, allant même jusqu'à affirmer que la femme n'a pas droit à son corps : « On ne dit pas *qui elle est*, mais à *qui elle appartient*.²⁹⁸ » Que ce soit sur les plateaux de télévision aussi bien que dans les entrevues de journaux, Kamel Daoud se fait le chantre de la condition féminine. Notons qu'un collectif d'intellectuels français a dénoncé les propos de Kamel Daoud à l'occasion de son article paru dans *Le Point* et ensuite dans *Le Monde* à la suite des agressions de Cologne, dans lequel l'auteur algérien aborde ce sujet tabou qu'est la misère sexuelle dans le monde arabo-musulman²⁹⁹. Kamel Daoud y déclare : « Le rapport à la femme est le nœud gordien, le second dans le monde d'Allah. La femme est niée, refusée, tuée, voilée, enfermée ou possédée.³⁰⁰ » On lui reproche d'être « orientaliste » et de mettre de l'huile sur le feu en alimentant les

²⁹⁸ Voir l'entrevue de Kamel Daoud réalisée le 17 février 2017 à l'émission *La Grande Librairie* et disponible à l'adresse suivante : <https://tv5.ca/la-grande-librairie?e=ekjuvhnt9o902>

²⁹⁹ Kamel Daoud, « Le piège de la 'colognisation' », *Le Point*, 29 janvier 2016, article consulté en ligne le 23 février 2018 et disponible à l'adresse suivante : http://www.lepoint.fr/editos-du-point/kamel-daoud-le-piege-de-la-colognisation-29-01-2016-2013808_32.php ; Kamel Daoud, « Cologne, lieu de fantasmes », *Le Monde*, 31 janvier 2016, article consulté en ligne le 23 février 2018 et disponible à l'adresse suivante : https://www.lemonde.fr/idees/article/2016/01/31/cologne-lieu-de-fantasmes_4856694_3232.html

³⁰⁰ Kamel Daoud, « Cologne, lieu de fantasmes », *op. cit.*

« fantasmes islamophobes » de la population européenne envers les migrants³⁰¹. La tribune a été publiée dans le journal français *Le Monde*. Les propos de Daoud ont créé toute une polémique car on ne lui pardonne pas d'avoir fait l'amalgame entre les migrants et l'islam. De fait, suite à ce règlement de comptes sur la place publique, l'écrivain, qui n'hésite pas à déclarer que « le postcolonial ne doit pas être cécité et la 'différence' ne doit pas excuser la barbarie³⁰² », décide de ne plus écrire d'articles journalistiques. Alors qu'on lui reconnaît le droit au même titre que d'autres intellectuels d'intervenir et de lutter contre les abus de pouvoir en tant que laïc minoritaire au sein d'un pays où une partie de la population mène une lutte sans relâche contre un dogme puritain devenu violent, on ne lui reconnaît pas le droit de s'exprimer sur des problématiques qu'il connaît pourtant bien car il vit en Algérie et y est confronté quotidiennement. Mentionnons, dans cette foulée, que depuis plusieurs décennies, plusieurs écrivaines algériennes illustrent la complexité et la diversité de leur pays dans leurs écrits. Aussi bien Assia Djebar, Nina Bouraoui, Leïla Marouan ou Malika Mokeddem évoquent leur rapport à la langue française et à la condition des femmes dans le monde arabe. Ces écrivaines s'élèvent contre la régression et le sort réservé aux femmes. En adoptant la langue française comme langue d'écriture, cela leur a permis de libérer leur parole et de se délester du poids moral qui pèse sur elles dans leur pays d'origine.

Comme Kamel Daoud l'a déjà affirmé à plusieurs reprises, écrire est un acte vital pour lui en ce que cela lui permet de donner un sens à ce qui en est dépourvu. Son dernier roman intitulé *Zabor ou les psaumes*³⁰³ est d'ailleurs une ode à la littérature et au pouvoir

³⁰¹ Collectif, « Kamel Daoud recycle les clichés orientalistes les plus éculés », *Le Monde*, 11 février 2016, article consulté en ligne le 25 février 2018 et disponible à l'adresse suivante :

https://www.lemonde.fr/idees/article/2016/02/11/les-fantasmes-de-kamel-daoud_4863096_3232.html

³⁰² Kamel Daoud, *Mes indépendances*, op. cit., p. 450.

³⁰³ Kamel Daoud, *Zabor ou les psaumes*, Arles, Actes Sud, 2017, 304 p.

guérisseur des mots. Par l'acte d'écriture, Kamel Daoud garde vivante la mémoire collective de son pays et, par là-même, ressuscite l'espoir de lendemains meilleurs pour son peuple. Le rayonnement du succès de l'auteur de *Meursault, contre-enquête* a provoqué une onde de fierté parmi ses concitoyens.

Pour terminer, soulignons que la quête du narrateur de *Meursault, contre-enquête*, bien que vouée à l'échec en ce que Haroun n'aura jamais pu trouver de sens dans la mort absurde de son frère, aura néanmoins réussi à faire connaître au monde entier le nom de Moussa. Par cette contre-enquête, Moussa restera à jamais comme une étoile dans le firmament de la littérature, qui comme le dit si justement Daniel Pennac, a pour vertu paradoxale de nous extraire du monde pour lui trouver un sens.

Bibliographie

Corpus à l'étude

CAMUS, Albert, *La Chute*, Paris, Gallimard, 1997 [1956].

CAMUS, Albert, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942.

DAOUD, Kamel, *Meursault, contre-enquête*, Arles, Actes Sud, 2014 [2013].

Corpus d'étude secondaire

CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942.

CAMUS, Albert, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1957 [1951].

CAMUS, Albert, « Ni victimes, ni bourreaux », *Combat*, 1948.

CAMUS, Albert, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2013.

DAOUD, Kamel, « Cologne, lieu de fantasmes », *Le Monde*, 31 janvier 2016, disponible en ligne à l'adresse suivante : https://www.lemonde.fr/idees/article/2016/01/31/cologne-lieu-de-fantasmes_4856694_3232.html

DAOUD, Kamel, « Le piège de la colognisation », *Le Point*, 29 janvier 2016, disponible en ligne à l'adresse suivante : http://www.lepoint.fr/editos-du-point/kamel-daoud-le-piege-de-la-colognisation-29-01-2016-2013808_32.php

DAOUD, Kamel, *Mes indépendances*, Arles, Actes Sud, 2017.

DAOUD, Kamel, *Minautore 504*, Paris, Sabine Wespieser, 2011.

DAOUD, Kamel, *Zabor ou les psaumes*, Arles, Actes Sud, 2017.

Discours complet de Régis Debray sur le site des éditions Actes Sud : <https://www.actes-sud.fr/kamel-daoud>

Entretien avec Kamel Daoud conduit par Paule Constant et organisé par *Le Centre des écrivains du Sud*, 27 novembre 2014, disponible en ligne à l'adresse suivante : <http://www.pauleconstant.com/EESA&I/EES271114I.pdf>

Entrevue de Kamel Daoud réalisée le 17 février 2017 à l'émission *La Grande Librairie* et

disponible à l'adresse suivante : <https://tv5.ca/la-grande-librairie?e=ekjuvhnt9o902>

Autres textes littéraires cités

BERTIÈRE, Simone, *Le roman d'Ulysse*, Paris, Éditions de Fallois, 2018.

ÉPICURE, *Lettres à Ménécée et autres lettres sur le bonheur*, Paris, Éditions Nathan, 2017.

KUNDERA, Milan, *Le rideau*, Paris, Gallimard, 2005.

MAUPASSANT, Guy de, *Boule de suif*, Paris, Gallimard, 2014 [1880].

PEREC, Georges, *Un Homme qui dort*, Paris, Gallimard, 1974.

YOURCENAR, Marguerite, *L'œuvre au noir*, Paris, Gallimard, 1968.

ZOLA, Émile, *L'Assommoir*, Paris, Gallimard, 2002 [1876].

Ouvrages et articles théoriques

AMOSSY, Ruth, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, 2009, n° 3, 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009.

AMOSSY, Ruth, *La présentation de soi*, Paris, PUF, 2010.

AMOSSY, Ruth, *L'argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2010.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1964.

BOULOUMIÉ, Arlette, *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2003.

DE BIASI, Pierre-Marc, « Théorie de l'intertextualité », *Encyclopédie Universalis*, document disponible en ligne à l'adresse suivante : <https://www.universalis.fr/encyclopedia/theorie-de-l-intertextualite/>

DEBRAY, Régis, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991.

DOUSTEYSSIER-KHOZE, Catherine et Floriane PLACE-VERGHNES, *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, Berne, Peter Lang, 2006.

DUCROT, Oswald, *Le Dire et le Dit*, Paris, Éditions De Minuit, 1984.

DUMONT, Louis, *Essais sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'individu moderne*, Paris, Seuil, 1983.

ENGÉLIBERT, Jean-Paul, *La postérité de Robinson Crusoé : un mythe littéraire de la modernité*, Genève, Librairie Droz, 1997.

GALLINARI MENDES, Melliandro, « La “clause auteur” : l'écrivain, l'ethos et le discours littéraire », *Argumentation et analyse du discours*, 2009, n° 3, mis en ligne le 15 octobre 2009.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

MAINGUENEAU, Dominique, « La situation d'énonciation, entre langue et discours », texte initialement paru dans le volume collectif *Dix ans de S.D.U.*, Craiova, Editura Universitaria Craiova (Roumanie), 2004, p. 197-210.

MAINGUENEAU, Dominique, *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Armand Colin, 2005.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993.

MEIZOZ, Jérôme, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, 2009, n° 3, 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009.

PERELMAN, Chaim et Olga TYTECA, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1970 [1958].

PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.

REUTER, Yves, *L'analyse du récit*, Paris, Armand Colin, 3^{ème} éd., 2016.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, « Sur quelques notions périmées », Paris, Éditions de Minuit, 1957.

SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011.

TYLKOWSKI, Irina, « La conception du ‘dialogue’ de Mikhail Bakhtine et ses sources sociologiques (l'exemple des *Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski [1929]*) », *Cahiers de praxématique*, 2013, pp. 51-58.

Études et articles sur le corpus

AISSAOUI, Mohammed, « Fatwa sur Kamel Daoud : des pétitions pour soutenir le romancier », *Le Figaro*, 18 décembre 2014, disponible en ligne à l'adresse suivante :

<http://www.lefigaro.fr/livres/2014/12/18/03005-20141218ARTFIG00249-fatwa-sur-kamel-daoud-des-petitions-pour-soutenir-le-romancier.php>

[ANONYME], « L'écriture en Algérie est tributaire de l'Histoire », *Liberté*, 15 mai 2014, disponible en ligne à l'adresse suivante : <https://www.liberte-algerie.com/culture/lecriture-en-algerie-est-tributaire-de-lhistoire-204191/print/1>

[ANONYME], « Lydie Salvayre, lauréate surprise du Goncourt devant Daoud et Foenkinos », *L'Express*, 15 novembre 2014, disponible en ligne à l'adresse suivante : https://www.lexpress.fr/actualites/1/actualite/lydie-salvayre-prix-goncourt-pour-pas-pleurer_1618983.html

BAGOT, Françoise, *Albert Camus, L'Étranger*, Paris, PUF, 1993.

BARRIER, Maurice-Georges, *L'art du récit dans L'Étranger d'Albert Camus*, Paris, A. G. Nizet, 1966 [1962].

BELHABIB, Assia, « Le mal de mère. Le sanctuaire de la restitution dans *Meursault contre-enquête* de Kamel Daoud », *La Méditerranée au pluriel. Cultures, identités, appartenances*, n° 36, 2017, pp. 119-127.

BROZGAL, Lia, "The Critical Pulse of the *Contre-enquête*: Kamel Daoud on the Maghrebi Novel in French", *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 20, n° 1, 2016, pp. 37-46.

COCQUET, Marion, « La fabuleuse enquête de *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud », *Le Point*, 5 novembre 2014, disponible en ligne à l'adresse suivante : http://www.lepoint.fr/culture/la-fabuleuse-aventure-de-meursault-contre-enquete-05-11-2014-1878982_3.php

COCQUET, Marion, « Kamel Daoud sous le coup d'une Fatwa », *Le Point*, 17 décembre 2014, disponible en ligne à l'adresse suivante : http://www.lepoint.fr/culture/kamel-daoud-sous-le-coup-d-une-fatwa-17-12-2014-1890421_3.php

COLLECTIF, « Kamel Daoud recycle les clichés orientalistes les plus éculés », *Le Monde*, 11 février 2016, disponible en ligne à l'adresse suivante : https://www.lemonde.fr/idees/article/2016/02/11/les-fantasmes-de-kamel-daoud_4863096_3232.html

CORBIC, Arnaud, *Camus, L'absurde, la révolte, l'amour*, Paris, Éditions de l'Atelier, 2003.

CORBIC, Arnaud, « L'humanisme athée de Camus », *Études. Revue d'études contemporaines*, tome 399, n° 9, 2003, pp. 227-234.

- DHRAÏEF, Beya, « Réécrire en relisant Camus à travers Daoud », Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris II, texte disponible en ligne à l'adresse suivante : <http://tropics.univ-reunion.fr/fileadmin/Fichiers/tropics/Numero3/Reecriture/07-Dhrahief-1.pdf>
- DODU, Brigitte, « Meursault, contre-enquête : des livres contre le Livre », *Études littéraires africaines*, n° 39, 2015, pp. 173-176.
- ERKOREKA, Yon, *Albert Camus, Tout savoir*, Montréal, Les Éditions Pauline, 1987.
- GRENIER, Roger, *Albert Camus, soleil et ombre*, Paris, Gallimard, 1987.
- HARZOUNE, Mustapha, « Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête* », *Hommes et Migrations : Les Paris des migrants*, n° 1308, 2014, p. 195.
- HORTON, Sarah, « Solidarity and the Absurd in Kamel Daoud's *Meursault, contre-enquête* », *Journal of French and Francophone Philosophy*, vol XXIV, n° 2, 2016, pp. 286-303.
- ISAAC, Jeffrey, « Camus on Trial », *Dissent Magazine*, 2016, p. 145.
- KAPLAN, Alice, *En quête de L'Étranger*, Paris, Gallimard, 2016.
- LAMB, Matthew, "After Camus, the Plot Thickens", *The Australian*, 2015, p. 22.
- LAPAQUE, Sébastien, « Meursault, contre-enquête de Kamel Daoud : une réécriture de Camus », *Le Figaro*, 16 octobre 2014, disponible en ligne à l'adresse suivante : <http://www.lefigaro.fr/livres/2014/10/16/03005-20141016ARTFIG00015--meursault-contre-enquete-de-kamel-daoud-une-reecriture-de-camus.php>
- MAILHOT, Laurent, *Albert Camus ou l'imagination du désert*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1973.
- MAUREL-INDART, Hélène, « Vu de *L'Étranger* », *Medium*, 2017, n° 51, pp. 185-193.
- MECHAÏ, Hassina, « Kamel de Dadoud, sur les traces de Camus », *Le Point*, 28 septembre 2014, disponible en ligne à l'adresse suivante : http://afrique.lepoint.fr/culture/kamel-daoud-sur-les-traces-de-camus-28-09-2014-1867354_2256.php
- PERRET, Thierry, « Le contre-Meursault et ses lectures », *Études littéraires africaines*, n° 39, 2015, pp. 162-168.
- PISTER, Danielle, « Meursault, contre-enquête : les miroitements d'un texte », *Études littéraires africaines*, n° 39, 2015, pp. 168 -173.

POYET, Thierry, *Kamel Daoud, Meursault, contre-enquête : Pour relire L'Étranger de Camus*, article consulté le 7 septembre 2017 et disponible à l'adresse suivante : <http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/kamel-daoud/review/1919385-kamel-daoud-meursault-contre-enquete-pour-relire-l-etranger-de-camus>

RICHARDS, John, "A Country Squeezed Between Heaven and Earth, Inroads", *A Journal of Opinion*, n° 37, 2015, p. 119.

SAÏD, Edward, « Albert Camus ou l'inconscient colonial », *Le Monde diplomatique*, novembre 2000, pp. 8-9.

SALAS, Denis, « Albert Camus, l'humaniste intransigeant », *Études*, tome 416, n° 1, 2012, pp. 79-90.

SÉRY, Macha, « Kamel Daoud double Camus », *Le Monde*, 25 juin 2014, disponible en ligne à l'adresse suivante : https://www.lemonde.fr/livres/article/2014/06/25/kamel-daoud-double-camus_4445128_3260.html

TODD, Olivier, *Albert Camus, une vie*, Paris, Gallimard, 1996.

TROTTIER, Yves et Marc IMBEAULT, *Limites de la violence : Lecture d'Albert Camus*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, 2010.

VOGEL, Joseph, « L'indifférence chez Meursault », *Échos de Saint-Maurice*, 1983, tome 79, pp. 247-251.