

De la dépossession à l'expérience de la possession dans *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud

Maha Badr

(Université Libanaise, Liban)

Abstract There is a clear correlation between the text of *L'Étranger* of Camus and *Meursault, contre-enquête* of Kamel Daoud. Daoud, living in a previously colonised minority context, manipulates Camus' memorised coded speech to make himself heard. Is it a confrontation or a duplication of speech? The writing attempts to find points of instability and mobility likely to ruin the 'temple' of a monumental literary building. Emphasis will be placed on this gesture of appropriation and the polyphony of the text sited between recovery and transgression. This play of intertextuality creates a discursiveness that destabilizes the reader. The reading follows a retroactive investigation that goes beyond an experience of negativity by traversing a path between myth and fantasy that visualises a peaceful relationship between East and West.

Sommaire 1 Intertextualité : entre reprise et transgression. – 2 Entre identité et identification. – 3 De la négation. – 4 Écrire dans la langue de l'autre.

Keywords Algeria. Francophone literature. Intertextuality. Trace. Identity. History. Mixed languages.

1 Intertextualité : entre reprise et transgression

À la réception du titre *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud, le lecteur averti se trouve confronté à un rapport de filiation, de continuité, de rebondissement et de réappropriation d'un 'produit littéraire' qu'est *L'Étranger* de Camus. Ancré dans le territoire algérien, le récit de Daoud tente le défi de donner suite à celui de Camus en redonnant un nom à l'Arabe anonyme tué par un français au bord d'une plage. Il revisite le texte matrice : des scènes se répondent comme celles du crime et de l'arrestation ; le destin de Haroun et de Meursault s'entrecroisent dans un jeu de miroir. Mais si les échos se répercutent d'un livre à un autre, ils se présentent avec des changements comme pour explorer d'autres angles de l'œuvre camusienne. C'est ainsi que le vecteur de la focalisation change : si Camus adopte, dans son roman le point de vue d'un français qui tue un Arabe au sein de la période coloniale, Daoud, lui, en faisant référence à la période postcoloniale, entreprend le point de vue de l'algérien Haroun – frère de l'Arabe abattu par Meursault – qui finit par assassiner un français. Et si le narrateur-personnage, dans *Meursault, contre-en-*

quête, ancre son récit en terre algérienne, il rattache son histoire aux contextes sociologique, religieux et politique actuels pour penser l'Algérie d'aujourd'hui et y poser la condition de l'existence. C'est ainsi que Daoud réécrit *L'Étranger* qui est, a priori, un texte connu ou mémorisé ; il le transforme en espace brouillé taxé d'interrogations et d'ambiguïtés propres à rendre compte des incertitudes et des inquiétudes d'une époque hantée par l'imminence de la guerre, de l'injustice et de la violence. Ainsi face au texte de Camus, l'écriture se voit prise dans deux voies contradictoires : c'est tantôt l'adhésion, tantôt une distanciation qui suppose transformation ou réécriture de l'histoire « dans la même langue, mais de gauche à droite », non pour atteindre « la justice des tribunaux, mais celle des équilibres » (16). Au sein de Meursault, contre-enquête (Daoud 2014), le texte de Camus se voit éclaté ou disséminé. En effet, des segments camusiens mis en italique¹ ou entre guillemets² se trouvent juxtaposés, insérés ou collés au texte de Daoud transgressant parfois la linéarité narrative d'une 'nouvelle' fiction. Mais il s'agit surtout de les pasticher ou de les commenter pour faire coexister deux voix différentes. Dans cette perspective, le narrateur dans une relation métatextuelle fait référence à l'œuvre de Camus ;³ il y a un rapport d'évaluation ou de critique comme si l'écriture ne voulait pas rester immobilisée au sein du périmètre camusien tant au niveau de l'action, de l'histoire, des personnages, de la philosophie qu'à celui du style : des variantes⁴ se laissent y percevoir.

Daoud, vivant dans un contexte minoritaire auparavant colonisé, manipule le discours mémorisé, codé de Camus pour se faire entendre. S'agit-il d'une confrontation ou d'un dédoublement du discours ? La mémoire littéraire se trouve-t-elle ainsi honorée ou outragée ? Il ne s'agit pas, dans ce présent article, de débrouiller cet écheveau intertextuel, mais tenter d'interroger cette œuvre qui est prompte à entrecroiser les cultures, les langues pour en déconstruire les présupposés idéologiques, religieux et parfois institutionnels. Dans une interview, Daoud semble en donner la réponse :

1 « C'est sûr, il y aura beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et ils m'accueilleront avec des cris de haine » (152 ; emphase dans l'original).

2 Exemple : « Donc l'histoire de ce meurtre ne commence pas avec la fameuse phrase, 'Aujourd'hui, maman est morte' » (20) ; « J'arrivai enfin à la dernière phrase du livre : '[...] il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillaient avec des cris de haine' » (141).

3 « C'est l'un des livres les plus lus au monde » (74) ; « A sa sortie, 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 » (75). Le narrateur manifeste parfois une critique acerbe vis à vis de *L'Étranger* le qualifiant par exemple d'une « terrible arnaque » (74) ou d'un « mensonge cousu du fil blanc » (63).

4 Il suffit de comparer quelques épisodes comme l'incipit, l'arrestation, la demande en mariage pour se rendre compte de cette 'transformation' ou cette transposition entre les deux textes.

HD Pour un jeune écrivain tel que vous, se mettre dans la peau d'un Camus, à contre-courant, est-ce une récupération de l'auteur vers la littérature algérienne ? Une réappropriation d'un monde perdu ? Kamel Daoud Je ne me mets pas dans la peau de Camus. Le texte de Camus, je m'en sers. L'essentiel pour moi est de poser mes propres questions. Je mets en scène ma propre vision du salut et du sens. Camus est là, c'est une belle esthétique. Il est incontournable dans la généalogie de l'écrivain algérien, mais je ne suis pas un camusien. Je n'aime pas cette tendance à construire un temple autour de Camus. Lorsque j'ai commencé à écrire « Meursault, contre-enquête », mon éditeur m'avait proposé d'écrire sur Camus. J'ai refusé. Je veux garder cette lecture moyenne, fausse, approximative qu'on a sur Camus. Je ne veux pas faire le procès de Camus. Il est mort, mais moi, je suis vivant, et c'est donc à moi de trouver du sens avant de mourir. Je n'ai pas son génie, mais je ne veux pas vivre son texte avec infériorité. J'adore cette citation ancienne : « Nous sommes des nains juchés sur les épaules de géants ». J'ai ma façon d'écrire, je la défends et je l'impose. (Seklaoui, Déchir 2014)

Comment ne pas percevoir dans ces propos un nouveau dispositif légendaire s'appropriant les faits pour « troubler »,⁵ faire « trembler » un préjugé, une œuvre ou un héritage ? L'écriture ne tenterait-elle pas de trouver des points d'instabilité et de mouvance susceptibles de ruiner « le temple » d'une édification monumentale littéraire ? S'il avoue qu'il refuse d'habiter la pensée ou de se mettre dans la peau de Camus, Daoud semble aussi s'en prendre à la « figure » religieuse de l'écrivain et maintenir sa propre vision des faits. Il tente de laisser faire entendre la « voix » de Camus par une contre voix qui ne cesse de dire sa perception propre.

Les livres et la langue de ton héros me donnèrent progressivement la possibilité de nommer autrement les choses et d'ordonner le monde avec mes propres mots. (47)

En effet, des intertextes camusiens subsistent : le texte est ancré à Oran, cadre spatial de *La Peste* dans un mode narratif qui n'est pas sans rappeler celui de *La Chute*. Mais en instillant le désordre dans l'image mythique de *LEtranger*, l'écriture laisse subsister la confrontation rassurante d'un lecteur face à un objet intellectuel. De ce fait, l'écriture ne cible pas l'impression ou l'admiration auprès du récepteur ; elle n'entreprend pas un mouvement giratoire centré uniquement sur l'imitation servile en forme

5 'Troubler' serait pris dans le sens que nous donne le *Littré* : « Action par laquelle on inquiète quelqu'un dans la jouissance de sa propriété ».

d'hommage à *L'Étranger* de Camus. Dépouillé de son caractère sacré voire « classique », le livre ne serait pas « gardé bien sagement » « comme un soleil dans une boîte » (135). Le narrateur semble puiser dans l'œuvre de Camus ce qui est nécessaire au plaisir de l'écriture et à la satisfaction de la possession ou de l'appropriation. Le pastiche, sorte d'écriture oblique, serait déployé, à cet égard, comme une sorte d'appropriation de la langue et du texte pour raconter une propre version des faits et représenter son monde en affirmant une identité individuelle qui déstabilise une mémoire collective littéraire. L'œuvre de Camus serait pensée comme mythe ou structure sur laquelle repose celle de Daoud.

Le meurtrier est devenu célèbre et son histoire est trop bien écrite pour que j'aie l'idée de l'imiter. (12)

Mais l'entreprise d'écriture se limite-t-elle à l'imitation ou à une forme d'hommage ? Dans *Meursault, contre-enquête* pullulent les inversions et les antithèses par rapport au texte de Camus. Il suffit de citer l'incipit et la clause pour se rendre compte de cet acte de défiguration ou de distorsion, du texte initial dans une pratique d'actualisation.

Aujourd'hui M'ma est morte / Aujourd'hui, M'ma est encore vivante.
(Camus 1972, 9 ; Daoud 2014, 11)

Il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine / Je voudrais, moi aussi, qu'ils soient nombreux, mes spectateurs, et que leur haine soit sauvage. (Daoud 2014, 153 ; Camus 1972, 188)

Intercalée entre deux virgules, l'expression « moi aussi », pourrait constituer un dialogue avec le texte source ; ce serait un moyen d'imposer une voix, d'affirmer une singularité qui s'exprime par le biais d'un « je » à l'encontre de la formulation impersonnelle du personnage de Camus. Le texte de Daoud décèle, à cet égard, l'existence d'une tension vers les limites du connu, du familier, faisant ressortir, parallèlement dans un détournement, une forme d'altérité. L'écriture se situe, d'une manière subtile, dans une dialectique/un dialogue entre le même et l'autre, entre la différence et la répétition. L'appropriation serait considérée comme un processus d'usage et de recyclage qui réactualise, qui re-sémantise, redonne du temps à ce qui est suranné ou à ce qui est taxé de 'classique'. Dans ce processus de 'renversement', Daoud semble confirmer la théorie d'Umberto Eco sur l'œuvre ouverte, œuvre qui ne serait achevée que dans son épuisement absolu. Et Valéry de confirmer cette idée du travail toujours en progrès de la production littéraire : « L'œuvre est pour moi l'objet possible d'un travail indéfini », dit-il.

Le lecteur se voit ainsi mené au point d'intersection de la lecture et de l'interprétation. Il serait devant « un texte double, deux mains, deux regards, deux écoutes, ensembles à la fois et séparément » (Derrida 1972). Il aurait une attitude réflexive et critique vis-à-vis d'un texte qui, intégrant un avant-texte (intertexte/transtexte/le texte des autres), joue sur les limites de la lisibilité.

S'agit-il pour Daoud d'interpréter les avant-textes en introduisant des gloses ?

Les textes s'écartent ou semblent se répondre plutôt que se répéter. Entre « ressembler » et « créer » (Poulet 1967, 20), sous le halo transparent de la fiction, le texte de Daoud dessine le mouvement d'un projet d'écriture qui est « critique en acte » (Genette 1982) ou « une variété de lecture active » (Proust 1992, 108) qui est une prise de conscience d'autrui et de compréhension.

Réécrire n'est pas seulement changer un texte en un autre, c'est les échanger, comme il se dit de la correspondance. Echange de textes, échanges entre deux sujets d'écriture, réécrire suggère le schéma dialogique d'une socialité. L'autre du texte, c'est aussi le texte de l'autre. (Domino 1987, 3)

Des énoncés ou fragments mémorisés de *L'Etranger* sont insérés (disséminés) dans un nouveau contexte allié au temps présent pour composer une « vocalisation individuelle qui devient la trame même du sujet » (Macé 2015, 4). Ce geste d'appropriation met en œuvre une polyphonie énonciative et se montre surtout comme une « réinterprétation de l'appareil de l'énonciation littéraire » (Macé 2015, 4). Surtout, dans cet acte de réécriture qui nous « apprend quelque chose du phénomène littéraire » (Domino 1986, 10), le texte dépasse la hantise d'une fonction autotélique.⁶ L'appel à l'intertextualité (non seulement le texte de Camus, le Coran, Michel Tournier, etc.) agit contre la 'tyrannie' d'un sens⁷ ou d'une vision unique traduite, d'une manière métaphorique, par l'image du lieu circonscrit ou fermé du bar dans lequel débute le récit de Daoud. *L'Etranger* devenu mythe joue la fonction d'un intertexte, d'un corps « étrange » jamais inerte. L'enjeu de cette écriture qui glose ou agit sur le texte littéraire serait de célébrer la rencontre entre livre et « lecteur professionnel »,⁸

6 S'agit-il pour Daoud d'opter pour une littérature restreinte, dans le sens où le texte n'explique pas sa genèse dans une approche structuraliste

7 Ceci peut rejoindre un concept barthesien hérité de Nietzsche pour qui « donner du sens est une force ». Cette enquête qui, à l'instar du sens, devient une question de vie et de mort.

8 Le terme est celui de Bourdieu : « la relation entre le lecteur et l'œuvre, entre le critique et l'œuvre, n'est pas une relation fascinée. Elle se dissocie d'ailleurs en de multiples niveaux de

dans une ouverture à l'altérité. Ce jeu d'intertextualité, entre reprise et transgression, entreprend une langue qui devient une direction et fait appel à une discursivité pour délivrer une force communicative traduite d'ailleurs, d'une manière pragmatique, par l'appel direct à un « tu » et l'emploi des questions rhétoriques qui déstabilisent le lecteur et le poussent à interpréter et créer du sens. Le discours est adressé à celui qui est réduit à une impasse et ne sait pas répondre. L'autre (le lecteur) est impliqué et apparaît comme le but d'un discours qui cherche à inquiéter, à entretenir le doute et à installer l'angoisse. Dans la jouissance du texte, le lecteur est gagné par l'inquiétude ; il se montre perplexe quant à son rôle : est-il vraiment inclus dans ce roman qui semble, au demeurant, un monologue ? Va-t-il prendre celui-ci en possession ? Ou bien, dans un ton ironique et peut-être sarcastique, Daoud, tel un Raymond Queneau, dépossède-t-il son récepteur de son rôle et le prive-t-il du plaisir de construire un roman « à sa façon » ?

Mon histoire te convient-elle ? C'est tout ce que je peux t'offrir. C'est ma parole, à prendre ou à laisser.

[...]

Deux inconnus avec deux histoires sur une plage sans fin. Laquelle est la plus vraie ? Une question intime. A toi de trancher. (153)

Si le statut du destinataire apparaît hypothétique, il s'avère cependant nécessaire au « spectacle »⁹ du texte. L'écriture ne semble pas avouer son besoin de l'autre et de ses réactions pour subsister, justifier son entreprise et garder « trace », chercher une identité et surtout redonner un nom.

2 Entre identité et identification

Si l'anonymat ôte à l'arabe son identité, il l'affirme, d'une manière paradoxale, pour supposer, non seulement une valeur éthique, mais aussi construire la dimension du langage. Dans cette perspective, le langage et le sens seraient pensés à partir de cet impersonnel qui devient l'origine de l'itinéraire narratif de Daoud. Il s'agit d'interroger cette dimension impersonnelle ou cette *illéité* dont parlait Emmanuel Lévinas et qui met en

réception : celui du lecteur mais aussi du critique. Le lecteur a ses attentes, au nom desquelles il appréciera l'œuvre. Le critique est à la fois déterminant (il a droit à la parole) et relatif (sa parole comme celle de l'œuvre, ne sera pas entendue si elle n'est pas attendue » (Riondet, Odile (2003). « L'auteur, le livre et le lecteur dans les travaux de Pierre Bourdieu ». *BBF*, 48(2), 87. URL <http://bbf.enssib.fr/consulter/15-riondet.pdf>).

9 « Je voudrais, moi aussi, qu'ils soient nombreux, mes spectateurs, et que leur haine soit sauvage »(153).

cause la notion même d'identité. Le « il » ou le « lui » avec qui on désigne Moussa habitent le dedans ou l'identité fictionnelle du « je », sujet narratif, afin d'entretenir une fonction ou une fiction. L'énigme de la recherche devient une fabulation, une histoire.

Je suis le frère de Moussa ou le frère de personne. Juste un mythomane que tu as rencontré pour remplir tes cahiers... (153)

L'identité d'un « je » se sait désormais fictive ; l'expression restrictive « Juste un mythomane » situe l'énoncé entre la fiction, l'hypothétique, le doute et l'altérité insaisissable d'un autre en mettant en doute l'identité de tout « moi ». Cette permanence inquiétante de l'écriture ouvre la possibilité d'un vide, d'un rien ou d'une fêlure de sens ; et le mouvement de l'enquête serait controversé ou inabouti : il serait une « contre-enquête », une résistance au mouvement de la recherche de la vérité qui, dans un projet herméneutique, veut déranger voire « troubler » un ordre préexistant.

Moi, je connais ce livre par cœur, je peux te le réciter en entier comme le Coran. Cette histoire, c'est un cadavre qui l'a écrite, pas un écrivain. On le sait à sa façon de souffrir du soleil et de l'éblouissement des couleurs et de n'avoir un avis sur rien sinon le soleil, la mer et les pierres d'autrefois. (14-15)

La fiction s'inscrit dans un projet d'une façon de dire qui va à l'encontre d'une idéologie fragile ou d'une vérité absolue. « Hors des livres qui racontent, point de salut, que des bulles de savon qui éclatent » (34), est dit-il dans le récit. Comme moyen de secours ou de salut, la fiction serait une promesse d'une révélation au moment où, imaginer, critiquer voire penser sont vus dans une optique de révolte contre le joug religieux. Se déclarer comme « mythomane » souligne la tendance plus ou moins consciente à la fabulation et le retour à un aspect nécessaire du mythe qui permet à l'homme de donner un sens à la vie. Elle permet une maîtrise du monde et un éloge de la fabrication du sens. L'histoire « n'est pas le 'le réel' », elle est « du réel ce que l'on peut dire, et moyen d'agir sur ce réel » (Domino 1987, 9). La fiction semble permettre à l'être de prendre sa place au monde ; et le mort, par sa réincarnation, reprend une identité, un nom et un linceul.

Sans m'en rendre compte, et des années avant que j'apprenne à lire, je refusais l'absurdité de sa mort et j'avais besoin d'une histoire pour lui donner un linceul. (31)

La fabulation et le pouvoir des mots semblent creuser un lien entre l'écriture et la vie pour défendre la possibilité et le droit au roman. Elle s'incarne

surtout par la répétition de l'épisode du crime et de la disparition de Moussa qui, non seulement se perpétue d'un chapitre à un autre, mais présente aussi des variantes ; les bribes de journaux « religieusement » cachés « dans la poitrine » (130) de la mère et la thèse préparée par Meriem suggèrent la potentialité d'éclatement des différents points de vue narratifs et analytiques. Ce qui met en doute le sens univoque de l'histoire et rejoint l'aphorisme de Cioran cité en exergue. L'épisode du crime revient comme un leitmotiv et le sens de l'histoire se voit, par la suite, produit par le mouvement de l'écriture entre reprise et répétition. Cette perpétuation ne prend véritablement son sens que parce qu'elle est elle-même répétée dans l'acte criminel du narrateur qui, hanté voire obsédé par l'écho du passé, tue un français. La fabulation serait ainsi le moteur de l'histoire et non sa fuite.

Tu devines donc tout le génie qu'il a fallu pour transformer un fait divers de deux paragraphes en une tragédie décrivant la scène et la fameuse plage, grain par grain. (130)

Le mensonge et l'amplification tolérant une extension multidimensionnelle et protéiforme de l'épisode criminel assurent l'évolution et surtout la cohérence progressive du texte. La « reconstitution imaginaire du crime » (131) se décline comme un élargissement d'ordre épique. « J'ai gonflé leur volume jusqu'à en faire un cosmos » (131). Se dessine ainsi une esthétique du dépassement et non de la restriction ; le récit acquiert, de ce fait, un caractère modulable, une flexibilité qui est l'expression d'une adaptation au mouvement de l'écriture en train de se faire ou d'une écriture mouvante qui ne peut se contraindre à un carcan fixé par « le génie d'un mathématicien penché sur une feuille morte » (137). La résonance polyphonique contribue à produire cet effet d'ouverture ou de suspension d'une écriture en « quête ». En ce sens, le texte acquiert un pouvoir de signification supérieur à celui d'une enquête policière. La multiplicité des récits et leur dissémination rendent possible l'élaboration d'un sens mythique de l'événement. Ce côté mythique ou fictionnel qui aura une fonction mobilisatrice dans la multiplications des niveaux pour la production du sens éloigne le texte d'un réalisme sec. Bien qu'elle donne l'impression d'arrêter la linéarité du texte, la répétition permet paradoxalement sa progression dans une dimension double ; les mémoires spatiales et temporelles du lecteur seront interpellées. A part le retour aux mythes (Thésée, Caïn, Sisyphe...) qui se trouvent dispersés dans l'épaisseur fondatrice du texte, le lecteur, grâce à une lecture active, fera foisonner la trace d'une rencontre entre le texte et l'Histoire.

A Hadjout, le paysage est le même qu'à l'époque où ton héros a accompagné le cercueil de sa prétendue mère. Rien ne semble avoir changé [...] Moi, nostalgique de l'Algérie française ? Non ! Tu n'as rien compris. (41)

C'est justement le lecteur qui tourne en rond. Daoud semble induire le lecteur en erreur : déjà le titre inspire l'engagement du narrateur vers une voie d'investigation policière dans le but apparent de faire ressortir l'Arabe de l'anonymat et de l'ère de soupçon (selon les dires de Nathalie Sarraute) et de lui redonner une épaisseur existentielle à l'encontre de *L'Étranger*. Ainsi en insérant des gloses interprétatives sur le texte de Camus, Daoud semble montrer la responsabilité des écrivains qui, à l'instar des hommes politiques, agissent sur les récepteurs et véhiculent l'image d'un oriental réduit à l'anonymat, pétrifié par le regard autoritaire de l'Occident. Cette image appauvrie et négative qui caractérise la relation entre l'Orient et l'Occident est d'ailleurs démontrée par un Edward Saïd (Saïd 2005) ou confirmée d'une manière lapidaire par un Farjallah Haïk (Haïk 1946) par exemple. Dans le roman de Daoud, il y a tentative de dépasser, à la manière de Saïd, l'image restreinte ou stéréotypée qu'un occidental a de l'orient :

Arabe, je ne me suis jamais senti arabe, tu sais, c'est comme la négritude qui n'existe que par le regard du blanc. (152)

Cette attitude qui se veut subversive voire libératrice pourrait se muer en une attitude « réparatrice », conciliatrice entre ces deux mondes. La dichotomie raciale entre les arabes et les roumis semble être de mise. Le roman de Daoud se lit ainsi dans l'optique de récupération de cette sphère fondamentale de la subjectivité identitaire liée à la mémoire comme lieu de conflit réciproque :¹⁰

Moussa est un arabe que l'on peut remplacer par mille autres de son espèce ; les français dévisageaient les quelques Arabes présents. (110)

Moussa perd toute particularité ; le nom propre (« Moussa »), marque sémiotique de la désignation, glisse dans une situation d'indétermination (un Arabe) et acquiert une valeur généralisante qui semble être liée à une mémoire acquise ou à une représentation mentale construite à partir des discours. En d'autres termes, cette déclinaison du nom propre à un nom commun semble réduire le personnage au trait qui en constitue (d'une manière apparente) l'essence et qui provient d'un lourd fardeau de la mé-

¹⁰ Souvent dans le roman, les Français sont désignés par « les Roumis » qui prennent à cet égard un sens péjoratif ; Majid El Houssi, dans une étude linguistique explique, dans une remontée à l'espace-temps, la signification du mot Roumi : « Dans sa (celle de l'Arabe) bouche, le mot roumi [...] a pris une nuance péjorative, tout en étendant son domaine pour englober tous les chrétiens quelle que soit leur origine. De plus, le mot a été identifié avec la religion de l'envahisseur de sorte que *roumi* = *chrétien européen* = *envahisseur* sont devenus synonymes dans l'esprit de l'Arabe algérien » (cité par Majid El Houssi, « Le mot roumi ». Imbroscio, Carmelina ; Minerva, Nadia ; Oppici, Patrizia (éds.), *Des îles en archipel... Flottements autour du thème insulaire en hommage à Carminella Biondi*. Peter Lang, 300.

moire rattachée principalement à la figure de l'arabe dominé, anonyme et facilement substituable. Cet acte de dépossession, épreuve d'un manque, fantôme du passé réel et matérialisation illusoire de celui-ci, touche non seulement le nom, mais surtout une identité. Prenant conscience, comme l'énonce Derrida, qu'« une identité n'est jamais donnée, vécue ou atteinte, non, seul s'endure le processus interminable, indéfiniment fantasmatique, de l'identification » (Derrida 1996, 53), le narrateur entame ainsi un itinéraire obligatoire ou une enquête qui peut mener à la renaissance et au désir de se reconstruire et de s'affirmer dans le présent à l'épreuve du tourbillon de l'histoire et la mémoire du monde ; au moins, Haroun semble atteindre un objectif : attiser la colère qui l'habite en posant un problème de conscience. Il relève Moussa de l'oubli et l'inclut dans l'existence.¹¹ Dans un mouvement 'inversé' qui suit la trace et retourne même à la naissance, l'écriture tente de combler un vide en restituant une identification ou un droit à l'identité lié au nom :

C'est important de donner un nom à un mort, autant qu'à un nouveau-né.
C'est important, oui. (32)

A l'instar de Kateb Yacine et de Yasmina Khadra, Daoud semble vouloir à Camus l'écriture de *L'Étranger*. L'arabe tué reste inconnu et son corps baigne dans l'anonymat sur la plage ; il se trouve dépossédé de son nom propre qui peut construire son identité voire son existence. Il n'est désigné que, comme le souligne bien Daoud dans son incipit, par ce côté éphémère, accidentel, poussiéreux qui git dans « l'ère du soupçon ». Vingt-cinq occurrences au singulier ou pluriel du mot Arabe sont disséminées de part et d'autre dans l'œuvre camusienne. Ce côté dérisoire ou insignifiant, le lecteur le retrouve aussi dans *La Peste* où les Arabes sont littéralement effacés de la ville d'Oran. Et c'est justement pour n'avoir retrouvé ni leur corps ni leur incarnation dans les romans, que les Algériens s'y sont sentis comme des occupants forains acculés aux confins d'une écriture qui les nie radicalement. À Yasmina Khadra qui déclarait :

J'ai tout simplement voulu lui dire que l'Algérie, ce n'est pas ce type qu'on abat sur une plage parce qu'il fait chaud. J'ai voulu montrer que l'Algérien est une histoire, une épopée, une bravoure, une vaillance, une intelligence, une générosité. (Diffalah 2010)

¹¹ « 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 » (23).

Daoud pourrait répondre en écho :

Et encore ! Quand je repasse cette histoire dans ma tête, je suis en colère – du moins à chaque fois que j’ai assez de force pour l’être. (13)

À l’instar de Nedjma de Yasmina Khadra qui entame la quête du corps de l’arabe classé parmi « des figurants, des fantomatiques », le narrateur entreprend la mission de suggérer l’image d’un corps éprouvé qui pourrait assurer une épaisseur existentielle et constituer un simulacre relationnel servant à la sensibilisation.

C’est le français qui y joue la mort et disserte sur la façon dont il a perdu sa mère, puis comment il a perdu son corps sous le soleil, puis comment il a perdu le corps d’une amante, puis comment il est parti à l’église pour constater que son Dieu avait déserté le corps de l’homme, puis comment il a veillé le cadavre de sa mère et le sien, etc. (13-14)

Par sa dissertation sur son corps, l’assassin gagne l’empathie du lecteur au profit de l’arabe qui demeure un étranger, un « lui » avec qui le lecteur n’a pas de rapport. « Le corps de Moussa n’a jamais été retrouvé »¹² (43). L’image du corps de Moussa est quasiment omise de *L’Étranger*. Il n’y a pas de représentation du corps éprouvé qui, comme forme de reconnaissance du sujet, suppose la rencontre de l’autre et de sa douleur, ou du pathos en soi. Tout se passe comme si l’écriture camusienne abolissait cette dynamique de l’empathie qui pourrait animer un sens de responsabilité obsessionnelle ou de culpabilité exposant le « je » à l’altérité, indispensable à la conscience de soi, selon une conception hégélienne. Par l’écriture, Daoud essaie de ressusciter un disparu. Tout se passe comme si la recherche du corps de Moussa était un appel à la prise de conscience de l’identité algérienne. L’écriture se veut ainsi la gardienne d’une trace qui non seulement présente l’intention de réparer la mort ou de résister à la disparition mais de raconter une histoire. Elle entreprend un dialogue avec un « tu », dans une démarche herméneutique qui permet la rencontre d’autrui et la suggestion d’une liaison affective entre sujet représenté et lecteur. Retrouver le corps serait comme lieu de médiation utilisant le fond commun reconnu de la souffrance humaine. En d’autres termes, il y aurait l’instauration d’une intersubjectivité et d’une ‘empathie’. L’arabe devient un signe à montrer, une trace à suivre ou une énigme à résoudre comme dans une enquête policière. Et la trace, en se référant à Derrida,

¹² Idée répétée aussi au début du chapitre IV : « Je te l’ai dit, le corps de Moussa ne fut jamais retrouvé » (51).

Husserl ou à Lévinas, serait marquée par le rapport à l'autre.¹³ Le lecteur, en tant qu'instance invitée, allégorie du regard d'autrui, peut interroger le statut de cet « arabe » mort en le transformant en sujet ayant un nom, une identité. C'est ce qui pourrait expliquer aussi, dans le roman, l'apparition de Meriem qui, pour préparer une thèse sur le sujet intitulé « L'Autre », entame une recherche de la famille de la victime, de cette trace qui « nous place dans une relation latérale, inconvertible en rectitude (ce qui est inconcevable dans l'ordre du dévoilement et de l'être) et qui répond à un passé irréversible » (Lévinas 1967, 198). Le passé symbolisé par la trace se place dans l'ordre d'une distance, synonyme de la non-identification, de l'inconnu ou de l'irrécupérable. Et c'est justement cette irréversible absence qui marque l'aboutissement d'un destin et le processus d'une œuvre « inachevée » mobilisant le négatif ou le « rien » dans la création des significations et la permanence de la mémoire :

Rien que de la routine éblouissante. Sa vie ? S'il n'avait pas tué et écrit, personne ne serait souvenu de lui, est-il dit. (73)

3 De la négation

Dans le texte de Daoud, remarquable est le foisonnement de la négation pour montrer le risque de la déperdition de l'histoire et de l'origine, marquer l'absence de la trace et de toute inscription scripturale du déroulé ; le manquement du passé à la conscience est récurrent. La vie de Haroun, dès son enfance, se voit, en fait, marquée par le vide et la négation ; c'est ainsi qu'il parle de son père :

J'ai appris à écrire ce nom comme on écrit une adresse, sur mes cahiers d'écolier. Un nom de famille et rien d'autre. Aucune trace de lui, [...] M'ma a toujours refusé de me décrire ses traits, son caractère, de lui donner un corps ou de me raconter le moindre souvenir. Et je n'ai pas eu d'oncles paternels ou de tribu pour jouer à en redessiner les contours. Rien. (76)

Le narrateur, lui-même, semble être tendu entre un monde dont il voulait provoquer la perte et une intériorité, produit de ce monde méprisé à savoir le côté maternel qui l'obsède et le dépouille de son identité en ne voyant en lui qu'une réincarnation du défunt, son frère. Tout se passe comme si le narrateur se livrait à un mode de constitution du sujet qui échappe

¹³ « Qui, l'autre ? Tu te demandes, hein. Il y a toujours un autre, mon vieux. En amour, en amitié, ou même dans un train, un autre, assis en face de vous et qui vous fixe, ou vous tourne le dos et creuse les perspectives de votre solitude » (83).

au jeu infaillible de l'absence ou du manque. Sous l'influence de Cioran, cité en exergue au début du roman, la négation agit comme un moteur de l'écriture ; elle est associée à l'emploi presque obsessionnel, dans le texte de Daoud, du lexème « rien » qui ne semble témoigner d'aucun choix, ni d'aucune détermination. Cependant, ce « rien » ne serait pas le signe du vide ou du chaos mais le vecteur d'une attente - déçue - qui bascule le lecteur et l'écriture dans le doute voire le scepticisme. Il y aurait une corrélation entre l'étonnement et l'angoisse qui font chanceler et dériver. On n'affirme rien, on installe le doute et la dépossession d'une forme de vérité. Le roman pose des questions et des contestations dans une expérience des limites.

Tu n'y trouveras rien. J'ai déjà essayé, l'ami. Je te l'ai annoncé d'emblée, cette histoire se passe quelque part dans une tête, la mienne et la tienne et celle des gens qui te ressemblent. Dans une sorte d'au-delà. (67)

L'écriture n'explique pas, elle revient sur sa trace, elle peut rester « intransitive », comme le disait Roland Barthes. Elle semble rester à la frontière du non-dit. Le texte présente, souvent, une brutale affirmation du « rien », sans présent ni absent, dans une forme elliptique ou laconique :

A six reprises... Oui, j'y suis allé six fois, sur cette plage. Mais je n'ai jamais rien retrouvé, ni douilles ni traces de pas, ni témoins, ni sang séché sur le rocher. **Rien**. Pendant des années. (66)

Et un peu plus loin,

Tout s'est passé sans nous. Il n'y a pas de trace de notre deuil et de ce qu'il advint de nous par la suite. **Rien de rien**, l'ami ! (74)

Répété, le « rien » serait, à la manière de Maurice Blanchot (Blanchot 2002), une pensée dominée par l'impossible restauration d'un passé et la préparation d'un avenir. Daoud entraîne le lecteur dans un jeu fascinant face à ce qui n'est pas encore le néant ; la lecture se laisse abîmer dans un horizon d'attente, dans un intervalle qui ne relève « rien » de présent ou d'absent et qui oscille entre possession et dépossession. C'est que le vécu de l'attente demeure, dans le récit, un temps suspendu, arrêté qui ne voit pas la réalisation de son objet à savoir la libération et le salut loin de l'oppression religieuse, politique (et même maternelle). Le narrateur se montre, ainsi, conduit à tuer un français pour « rien » dans un absurde obsolète qui rappelle celui de *LEtranger* de Camus ; la boucle est bouclée et la quête agit « contre » son intentionnalité. Le « rien » serait l'aboutissement de l'attente, dans un mouvement réflexif ; il peut aussi supposer une allégorie de l'attitude des Algériens ou des Arabes qui, après

une période d'attente, « tournent en rond », semblent ne pas agir contre l'emprise du manque ou de la dépossession.

Je voulais juste te dire qu'à l'époque, nous, les Arabes, donnions l'impression d'attendre, pas de tourner en rond comme aujourd'hui. (41)

L'écriture serait une métaphore de ce moment de latence ou d'attente lors de la colonisation et le fait de piétiner dans la régression après l'indépendance. Ainsi naît une corrélation entre la forme littéraire et la thématique de la recherche et de l'attente comme actualisation d'un passé et d'une mémoire. Le narrateur se refuse à boucher le « trou » du rien, en lui substituant des histoires fallacieuses. Si le « rien » entraîne l'angoisse sur laquelle la conscience et la raison n'ont rien à dire, il provoque une tension sans cesse reconduite, une fièvre qui cause le besoin d'écrire dans une fuite salutaire ou un « don de spiritualité ». ¹⁴ Dans un hors temps, il suppose une vision sans cesse en mouvement et une mobilité dans la pensée. « Que faire d'autre, dis-moi, avec mon histoire, sinon la rejouer à l'infini ? » (147), est-il dit dans le roman. Le passé, loin d'être résorbé, se donne à voir sous l'espèce du virtuel, « dans une sorte d'au-delà », qui suppose à la fois détachement et sentiment de rejet violent à l'encontre du monde et de soi. Ceci pourrait suffire à montrer le caractère relatif des représentations, loin de l'universalité d'un discours qui tente de se transformer en dogme figé ou cliché équivalent à une forme de dictature ¹⁵ selon Daoud. Ainsi, la trace recherchée, loin de se résumer à un présent vivant, expose à un événement énigmatique ; elle permet une possibilité illimitée de renvoi dans un mouvement ou une sorte de renversement ¹⁶ qui fait même retourner au point de départ, peut-être vers un passé immémorial. Dans cette perspective, il ne serait pas anodin de retrouver des allusions mythologiques comme celle de Moïse et de Jacob ou de citer la légende de Caïn au sein du roman, dans un retour aux origines : « D'une certaine manière, *ton* Caïn a tué *mon* frère pour... rien ! » (67) pour dire le recommencement, la répétition jusqu'à l'épuisement, « la permanence de l'histoire » dans la langue de l'autre.

14 Et le critique de continuer : « Ecrire pour sauver quelque chose ou quelqu'un, telle est la leçon des errants qui peuplent l'univers fictionnel, [...] telle est la parabole du nouveau roman de Daoud, *Zabor ou les psaumes* » (Belhabib 2017).

15 « Une dictature, c'est d'abord l'empire du cliché » dit Daoud (Lapaque 2017).

16 « Cette histoire devrait donc être réécrite, dans la même langue, mais de droite à gauche » (16).

4 Écrire dans la langue de l'autre

J'ai donc appris cette langue, en partie, pour raconter cette histoire à la place de mon frère qui était l'ami du soleil. La langue française me fascinait comme une énigme au-delà de laquelle résidait la solution aux dissonances de mon monde. (129)

Adopter la langue d'apprentissage – tel le français – est évidemment l'un des gestes les plus tranchants qui puissent s'accomplir ; évitant « une concordance avec [sa] langue » (126), elle serait une entreprise à double tranchant : d'une part, elle rejoint la perspective d'un locuteur faisant le pari d'une libération possible de l'emprise étroite voire étouffante du complexe œdipien ou maternel qui l'a dépossédé de son corps et qui a pu neutraliser en lui « l'incandescence, le désir, la rêverie, l'attente, l'affolement des sens » (139). D'autre part, en apprenant et en écrivant la langue française, le narrateur essaie, dans un acte de confrontation ou de dédoublement du discours, de reprendre la parole à /de l'autre. La langue française représente pour Daoud et le narrateur¹⁷ la langue du corps, de l'imaginaire, de l'interdit, de la dissidence face à l'arabe qui 'représentait l'autorité' et qui, relié au sacré du religieux, enferme et peut empêcher un échange entre les civilisations, les croyances et les cultures. L'écriture semble cibler un territoire où loïsibles sont les faits d'imaginer, de critiquer et de penser pour donner un nouveau sens au monde. Cependant, bien qu'il souligne le double poncif de l'élégance et de la clarté de « cette langue parfaite qui donne à l'air des angles de diamant » (12), le narrateur n'opte pas impérativement pour un usage académique du français. Marquée par son oralité, l'écriture brise l'ordre syntaxique et paradigmatique de la langue ; désormais, celle-ci n'est pas un refuge à laquelle on devrait déférence. Elle serait un bien à conquérir ; dans cette perspective, il faut cesser de la tenir comme objet mais être au sein « du grand territoire de la langue française » (Barthes 1967, 142), selon des termes barthésiens. En ce sens, il n'y a pas ici coupure entre deux langues chronologiquement déterminées, mais giration elliptique autour du manque, du vide et même du nom qui se déroben à l'expression ; il s'agit de la recherche d'une identité linguistique et littéraire dans un acte de réappropriation, de possession de la langue, mais sans effraction ou violence :

Pour moi, la langue française est beaucoup plus un bien vacant, un bien sans maître. Je me la suis approprié ni par la violence, ni par la guerre. J'ai un rapport pacifié au français. (Mechai 2014)

17 On pourrait soulever un pacte entre Daoud et Haroun, le narrateur mais aussi une ambiguïté entre Meursault et Camus.

Confie Daoud dans un entretien accordé au *Point*. Ces paroles résonnent en écho dans la bouche du narrateur :

Le meurtrier est devenu célèbre et son histoire est trop bien écrite pour que j'aie l'idée de l'imiter. C'était sa langue à lui. C'est pourquoi je vais faire ce qu'on a fait dans ce pays après son indépendance prendre une à une les pierres des anciennes maisons des colons et en faire une maison à moi, une langue à moi. Les mots du meurtrier et ses expressions son mon « bien vacant » (12)

La langue se plie à la recherche d'une individualité. C'est ainsi que Daoud greffe la langue maternelle sur la langue française. Les emprunts, par exemple, émaillent le texte : *zoudj*, *chahid*, *Ouled el-asseste*, *Ouled-el-bled*, *gaouri*, *ouled el-houmma*, *El-Hadj*, etc. Par un acte réfléchi et une conscience délibérée, Daoud insère des mots, des expressions de sa langue maternelle, « une langue minorisée », ¹⁸ en quête d'une reconnaissance au sein d'une 'culture' dominante. La langue maternelle, sorte d'héritage conservé, féconde le récit écrit en 'français' pour chercher un compromis entre langue et identité. Cette écriture culturelle hybride nous permet d'assister à une véritable appropriation de la langue et de se trouver dans la langue de l'autre. Elle devient un lieu-dit, un terrain où se pense et se construit l'avenir à partir de l'origine. Dès lors appropriée, la langue servirait à réclamer un enracinement, à l'affirmation d'une identité face à une dépossession, à une désappropriation et au non-sens. Il s'agit, peut-être, d'une sorte d'indépendance ou de libération mentale du préjugé d'une langue (celle du colonisateur) qui, un « jour vous possède », « donn[ait] des noms à ce qu'il s'approprie » (23) et « prend l'habitude de saisir les choses à votre place » (17) ; une langue qui altère le sens de la propriété et rend l'oranais « un étranger [qui] ne possède rien » (126). Le rapport pacifié à la langue française permet de relativiser ces déterminismes culturels et idéologiques hérités. Le français n'est plus la langue du pouvoir opprimant, celui du colonisateur ; au contraire, il permet de dire la révolte, le dévoilement et la recherche de l'identité. Dans cette langue de l'autre, serait diffusée, dans un acte créatif, une vision de l'intérieur conforme à la réalité : l'Arabe ne saurait vivre dans une infériorité ou dans l'anonymat, réduit souvent à l'image violence, du terrorisme et de l'extrémisme religieux. La fin du roman marque, à ce sujet, une déclinaison du nom français Meursault en « El-Merssoul » (l'envoyé) soulignant un métissage linguistique et une symbolique identitaire. Ainsi, loin de rester enfermée dans sa communauté linguistique et de favoriser une binarité,

18 Cf. Deleuze, Gilles ; Guattari, Felix (2005). *Qu'est-ce la philosophie ?*. Paris : Éditions de Minuit.

l'écriture se veut un lieu de reconnaissance de la pluralité, un territoire « *des équilibres* » (16 ; emphase dans l'original), à l'encontre des « choses improbables et des histoires de lutte à bras-le-corps entre Moussa, géant invisible et le *gaouri*, le roumi, le Français obèse, voleur de sueur et de terre » (26 ; du réel ce que l'on peut dire, et moyen d'agir sur ce réel).

Meursault, contre-enquête demeure un roman de la reconnaissance et une tentative de libération. Hormis la violence culturelle coloniale qui est écrite d'une manière fragmentaire et parfois d'une manière suggestive, l'écriture semble entreprendre une opposition entre le temps historique d'une modernité révolutionnaire 'laïque' et celui de la prosternation religieuse en pensant les barrières langagières.

Bibliographie

- Barthes, Roland (1978). *Leçon*. Paris : Seuil.
- Barthes, Roland (1967). *Système de la mode*. Paris : Seuil.
- Belhabib, Assia (2017). « Le mal de mère. Le sanctuaire de restitution dans *Meursault contre-enquête* de Kamel Daoud ». *Babel Littératures plurielles*, 3, 119-27. URL <https://journals.openedition.org/babel/4985> (2018-11-28).
- Blanchot, Maurice (2002). *L'attente, l'oubli*. Paris : Gallimard.
- Daoud, Kamel (2014). *Meursault, contre-enquête*. Paris : Actes Sud.
- Derrida, Jacques (1972). *Marges de la philosophie*. Paris : Minuit.
- Derrida, Jacques (1996). *Le Monolinguisme de l'autre*. Paris : Galilée.
- Diffalah, Sarah (2010). *Camus, L'algérien ou l'étranger ?* URL <http://www.nouvelobs.com> (2018-11-28).
- Domino, Maurice (1987). « La réécriture du texte littéraire : Mythes et Réécriture ». *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, 3. URL <http://journals.openedition.org/semen/5383> (2018-11-28).
- El Houssi, Majid (2008). « Le mot roumi ». *Des îles en archipel, Flottements autour du thème insulaire en hommage à Carminella Biondi*. Bern : Peter lang, 281-306.
- Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes*. Paris : Seuil.
- Haïk, Farjallah (1946), *Dieu est libanais*. Beyrouth : Nouvelles éditions orientales.
- Khadra, Yasmina (2010). « L'Arabe ne comptait pas à mes yeux » (online). *Le matin d'Algérie*. URL www.lematindz.net (2018-11-28).
- Lapaque, Sebastien (2017). « Kamel Daoud : Il n'y a pas de dictature sans consentement ». *Revue des deux mondes*. URL www.revuedesdeux-mondes.fr (2018-11-28).
- Lévinas, Emmanuel (1967). « La trace de l'autre ». *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger (1949)*. Paris : Vrin, 261-82.

- Macé, Marielle (2015). « Questions de lecture, entre expérience et appropriations ». *Fabula-LhT*, 14. URL <http://www.fabula.org/lht/14/mace.html> (2018-11-28).
- Mechai, Hassina (2014). « Kamel Daoud, sur les traces de Camus ». *Le Point Afrique*. URL http://afrique.lepoint.fr/culture/kamel-daoud-sur-les-traces-de-camus-28-09-2014-1867354_2256.php (2018-11-28).
- Poulet, Georges (1967). *Les chemins actuels de la critique*. Paris : Plon.
- Proust, Marcel (1992). *Pastiches et Mélanges*. Paris : Gallimard.
- Saïd, Edward (2005). *L'Orientalisme*. Paris : Seuil.
- Seklaoui, Hafida ; Déchir Smaïl (2014). « Kamel Daoud : Je revendique Camus comme auteur algérien ». *L'Humanité*. URL <https://www.humanite.fr/> (2018-06-20).