



**HAL**  
open science

# Postérité et réception de l'œuvre d'Albert Camus en Algérie à travers deux romans, Meursault, contre-enquête (2013) et Au Commencement était la mer (1996) : quels usages et quelles représentations?

Naila Belmoumene

## ► To cite this version:

Naila Belmoumene. Postérité et réception de l'œuvre d'Albert Camus en Algérie à travers deux romans, Meursault, contre-enquête (2013) et Au Commencement était la mer (1996) : quels usages et quelles représentations?. Littératures. 2023. dumas-04218145

**HAL Id: dumas-04218145**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04218145>**

Submitted on 26 Sep 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

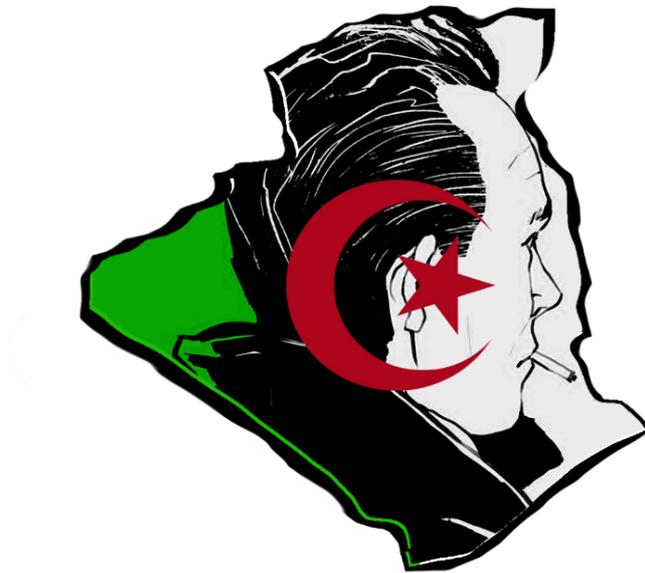
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Faculté des Humanités, département Lettres modernes  
MASTER 1 ÉTUDES LITTÉRAIRES

## MÉMOIRE D'ÉTUDE



**Postérité et réception de l'œuvre d'Albert Camus en Algérie à travers  
deux romans, *Meursault, contre-enquête* (2013) et *Au Commencement  
était la mer* (1996) : quels usages et quelles représentations ?**

Naïla BELMOUMENE

Sous la direction de Stéphane CHAUDIER

Année universitaire 2022-2023





Faculté des Humanités, département Lettres modernes

MASTER 1 ÉTUDES LITTÉRAIRES

## MÉMOIRE D'ÉTUDE

**Postérité et réception de l'œuvre d'Albert Camus en Algérie à travers deux romans, *Meursault, contre-enquête* (2013) et *Au Commencement était la mer* (1996) : quels usages et quelles représentations ?**

Naïla BELMOUMENE

Soutenu le 19 juin 2023

Sous la direction de Stéphane CHAUDIER

Année universitaire 2022-2023



## Remerciements

Ce mémoire n'a pas été un travail de solitaire, bien au contraire. Je tiens tout d'abord à remercier chaleureusement mon directeur, M. Stéphane Chaudier, qui s'est toujours montré disponible et à l'écoute, tout en me prodiguant des conseils précieux pour faire de ce travail la meilleure version possible.

Je n'oublie pas de remercier Flavie, ma relectrice, qui a aussi fait preuve de patience en m'aidant à sourcer les dernières références qui m'avaient échappé. Son amitié indéfectible ne m'a pas seulement permis d'accomplir ces quelques formalités fastidieuses, elle a aussi contribué à surmonter les moments de doute et de découragement. Je tiens également à remercier Romaëlla, ma cousine, qui pense peut-être n'avoir apporté qu'une aide logistique, en oubliant certainement l'importance de toutes les soirées et les fous rires partagés ; ces moments inestimables ont été nécessaires pour souffler afin de mieux se réarmer.

Ma reconnaissance va également aux quelques professeurs du secondaire, mais aussi de l'université qui ont un jour croisé le chemin de l'élève ou de l'étudiante, et qui lui ont permis de devenir aussi passionnée et opiniâtre. Je pense avant tout à Nathalie Szabadi, professeur de philosophie, qui est désormais une amie et qui a été un appui bien plus estimable qu'elle ne le croit.

Je n'oublie pas Maël, l'artiste graphiste qui a accepté d'illustrer si joliment ce travail. Je lui souhaite encore plus de reconnaissance pour son formidable travail. Un grand merci.

Enfin, je voudrais exprimer ma gratitude particulière à ma mère qui a toujours cru en moi sans pour autant me le dire, en raison de cette pudeur tenace qui s'est toujours placée entre nous. À cette heure, je l'imagine sourire de là-haut. Je lui dédie ce travail. Tout est pour elle.



## Tables des abréviations

Les références données de *Noces*, *L'Été*, *L'Étranger*, *La Peste*, *La Chute*, *L'Exil et le Royaume*, *L'Envers et l'Endroit*, *Le Premier Homme* ainsi que des *Chroniques Algériennes* d'Albert Camus, suivent la pagination des éditions de Gallimard collection « Folio ». Tout autre texte de l'auteur est cité dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade » éditée par Gallimard et établie par Jacqueline Lévi-Valensi et Raymond Gay-Crosier.

Quant au texte de Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête* et de Maïssa Bey, *Au Commencement était la mer*, les paginations indiquées correspondent respectivement à l'édition d'Actes Sud collection « Babel » et à l'édition de L'Aube collection « L'Aube poche ». Chaque référence est donnée entre parenthèses dans le corps du texte et suit les abréviations suivantes :

### TEXTES DE CAMUS

Édition Gallimard, coll. « Folio » :

CA *Chroniques Algériennes*

LC *La Chute*

LP *La Peste*

ET *L'Été*

ENV *L'Envers et l'Endroit*

LPH *Le Premier Homme*

E *L'Étranger*

ER *L'Exil et le Royaume*

N *Noces*

Édition Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » :

O.C. I *Œuvres complètes*, tome I (1931-1944)

O.C. II *Œuvres complètes*, tome II (1944-1948)

O.C. III *Œuvres complètes*, tome III (1949-1956)

O.C. IV *Œuvres complètes*, tome IV (1957-1959)

TEXTE DE DAOUD ET DE BEY

*MCE*            *Meursault, contre-enquête*

*ACEM*           *Au Commencement était la mer*

## INTRODUCTION GÉNÉRALE

« Vous et moi sommes nés sur la même terre. Par-dessus toutes les querelles du moment, cela fait une ressemblance. »

(Lettre d'Albert Camus à Kateb Yacine, 24 octobre 1948, citée par Olivier Todd dans *Albert Camus. Une vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, p. 717).

« J'ai mal à l'Algérie, en ce moment, comme d'autres ont mal aux poumons. »

(Albert Camus, « Lettre à un militant algérien », 1<sup>er</sup> octobre 1955, *O. C. IV*, p. 353).

Si Albert Camus (1913-1960) jouit incontestablement d'un statut privilégié dans la mémoire collective occidentale, son œuvre n'est pas aussi bien accueillie de l'autre côté de la Méditerranée, en Algérie, où il est né. L'auteur de *L'Étranger* a produit une œuvre hétérogène, à cheval entre la philosophie et la littérature, dans un contexte de déchirement à l'échelle de tous les continents. S'il ne catalyse pas de prime abord, à la manière d'un Sartre, l'image d'un intellectuel féru de politique, Camus résiste pourtant aussi au passage du temps pour son engagement contre l'injustice et le totalitarisme existant des deux côtés de la Méditerranée, jusqu'en Algérie, cette autre région française depuis 1830. Que ce soit avec ses *Lettres à un ami allemand* (1944), *La Peste* (1947) qui dénoncent l'occupation nazie, ou le reportage intitulé *Misère de la Kabylie* (1939) inaugurant ses *Chroniques Algériennes* (1939-1958) qui fustigent les conséquences de la politique coloniale en Algérie, Camus se soucie du sort de tous : Français européens, Français d'Algérie et Arabes d'Algérie.

Toutefois, et voilà la grande aporie qu'il n'a su dépasser, à vouloir sauver tout le monde, il n'a convaincu personne : étranger parmi les siens, les Français lui reprochent d'être « le frère des Arabes<sup>1</sup> » ; et ces derniers le rejettent, car ils lui reprochent son ambiguïté quant au devenir de la colonie française<sup>2</sup>. Camus, le citoyen et le journaliste, alimente en son temps une controverse sans précédent, et ce même malentendu conditionne encore de nos jours la lecture de son œuvre en Algérie. Refuser le confort des extrêmes, être anticolonialiste depuis le café

---

<sup>1</sup> En 1937, Camus signe et diffuse un manifeste en faveur du projet de Léon Blum et de Maurice Viollette, intitulé : « Manifeste des intellectuels en faveur du projet Viollette » visant à améliorer les droits et à refonder le statut des Arabes sur le sol algérien. En 1939, dans le cadre de son travail au journal *Alger Républicain*, Camus réalise un reportage intitulé *Misère de la Kabylie* paraissant sous la forme de onze articles accompagnés de photos servant à dénoncer les conditions de vie misérables des Arabes dans les régions reculées de la colonie ; Camus y plaide un accès plus juste aux soins et à l'éducation.

<sup>2</sup> Pour ne citer que ce contemporain de Camus, le cinéaste algérien Abderrahmane Bouguermouh (1936-2013), celui-ci déclare à ce sujet : « Il [Camus] était véritablement, intellectuellement, sensiblement Algérien, mais il n'était pas politiquement Algérien – c'est tout ce que je lui reproche ». Cité in *Albert Camus et les écritures algériennes : quelles traces ?* Christiane Chaulet-Achour (dir.), Aix-en-Provence, Édisud, coll. « Les Écritures du Sud », 2004, p. 28.

de Flore à Saint-Germain-des-Prés<sup>3</sup> ou s'opposer à l'amélioration des droits des Arabes garantis depuis 1881 par un simulacre de lois appelées « Code de l'indigénat », est trop confortable celui qui s'est efforcé de regarder la situation à hauteur d'homme.

L'Algérie, colonie française depuis 1830, devient indépendante le 5 juillet 1962 à la suite des accords d'Évian, négociations qui sonnent le glas de l'utopie méditerranéenne en laquelle Camus s'est acharné à croire – en témoigne la conférence qu'il donne le 8 février 1937, intitulée *La Culture indigène, la nouvelle culture méditerranéenne* où il déclare : « la culture méditerranéenne sera internationaliste [...]. Espagnols, Italiens et Arabes y exalteront leur génie commun » (*O.C. I* : 567) ; « ce qu'il y a de plus essentiel dans le génie méditerranéen jaillit peut-être de cette rencontre unique dans l'histoire et la géographie née entre l'Orient et l'Occident » (*O.C. I* : 569). Volonté de syncrétisme des composantes du bassin méditerranéen et même des pôles pourtant si différents que sont l'Occident et l'Orient, Camus persiste et signe : l'art de vivre des Méditerranéens est plus fort que tout et peut largement faire d'eux des « frères de soleil<sup>4</sup> ».

Si l'Histoire ne donne pas raison à Camus et à son rêve méditerranéen dont l'Algérie en serait le berceau, beaucoup d'écrivains algériens placent son œuvre au purgatoire des Belles-Lettres algériennes en cela qu'elle serait nimbée d'un inconscient colonial, où les Arabes seraient fantomatiques, à l'image de leur semi-citoyenneté dans la colonie. Mouloud Feraoun, qui correspond avec Camus en 1951, le regrette ; il lui écrit :

J'ai lu *La Peste* et j'ai eu l'impression d'avoir compris votre livre comme je n'en avais jamais compris d'autres ; j'avais regretté que parmi tous ces personnages il n'y eût aucun indigène et qu'Oran ne fût à vos yeux qu'une banale préfecture française<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Nous glosons ici une formule cinglante que Camus adresse à une certaine Mlle Meyer le 5 janvier 1955 : « Il est plus facile évidemment d'être anticolonialiste dans les bistrotts de Marseille ou de Paris ». Cité in Alain Vircondelet, *Albert Camus et la guerre d'Algérie : histoire d'un malentendu*, Monaco, Éditions du Rocher, 2022, p. 72.

<sup>4</sup> Nous empruntons l'expression au titre d'un ouvrage collectif sous la direction de Jean-Claude Xuereb intitulé : *Audisio, Camus, Roblès, Frères de soleil : leurs combats autour d'Edmond Charlot*, Aix-en-Provence, Édisud, coll. « Centre des écrivains du sud », 2003.

<sup>5</sup> Christiane Chaulet-Achour, *Mouloud Feraoun. Lettres à ses amis*, Paris, Seuil, 1969, p. 133.

Tonalité tout aussi cinglante chez Rachid Boudjedra qui déplore que les Arabes soient « néantisés dans la conscience coloniale des écrivains, exterminés par la magie des mots et de la fiction<sup>6</sup> ».

Ces ressentiments s'exacerbent après l'indépendance ; les écritures contemporaines algériennes ruminent encore et ne digèrent pas le traitement que Camus a fait de « l'Arabe » dans son œuvre. Camus, en bon colon, bien qu'il soit issu du petit peuple pied-noir, aurait, selon eux, célébré une terre que ses ancêtres ont conquise, sans jamais s'intéresser – de près ou de loin –, à la culture arabo-musulmane. Camus n'aurait donc pas traduit en mots son utopie politique ; son œuvre aurait ainsi trahi sa pensée enfouie et inconsciente, celle d'un colon amoureux de la Méditerranée, mais indifférent à l'égard des arabo-musulmans, présents depuis des siècles avant l'arrivée des Français. Camus aurait ainsi manqué à sa parole, lui qui écrivait dans ses *Carnets*, dès 1936, à l'aube de son œuvre : « Si je veux écrire sur les hommes, comment m'écarter du paysage ? Et si le ciel ou la lumière m'attire, oublierai-je les yeux ou la voix de ceux que j'aime ? » (*O.C. II* : 801) ; l'écrivain aurait oublié certains hommes qui vivent sous le même ciel pour ne célébrer que leur terre.

En littérature, ces ressentiments sont largement favorisés par l'avènement des études postcoloniales dans les années 1980, d'abord aux États-Unis puis en France : celles-ci prétendent relire des auteurs ayant écrit pendant les différentes époques coloniales pour interroger leur rapport impérialiste au monde, esquissé d'une manière ou d'une autre dans leurs œuvres. Dans ce contexte, porté par le pionnier que fut Edward W. Saïd<sup>7</sup>, Kamel Daoud écrit *Meursault, contre-enquête* en 2013, où il met en pièces le roman le plus célèbre de Camus, *L'Étranger*, pour faire entendre la voix d'Haroun, frère de l'Arabe tué par Meursault, dont on

---

<sup>6</sup> Rachid Boudjedra, *Journal palestinien*, Paris, Hachette, 1972, p. 19.

<sup>7</sup> Avec deux textes majeurs, *Orientalism* paru à New York chez Pantheon Books en 1978 et *Culture and Imperialism* paru dans la même ville chez Knopf en 1993.

apprend qu'il s'appelait Moussa. À travers ce récit, Daoud s'attaque à un texte tutélaire pour faire émerger le point de vue que saperait l'œuvre camusienne, celui de l'Arabe, tout en brossant le portrait d'une Algérie néo-indépendante vidée de tous ses Français et dont la religion est l'islam – loin donc de l'exaltation des corps sous le soleil. Haroun, frère de cet Arabe spectral, raconte enfin l'histoire de cet homme infortuné qui traîne les plages, ce mort qui, comme le nouveau-né, doit avoir un nom : il s'agit de Moussa. Plus encore, pour que l'heure de la vengeance sonne enfin – « ainsi s'explique la permanence de l'Histoire », comme l'indique l'épigraphe choisie d'Emil Cioran –, encore faut-il qu'Haroun endosse le rôle de Meursault pour tuer un Français sur une plage, non pas en plein soleil, mais au clair de lune, pour lui aussi jouir de « cris de haine » (*E* : 188) le jour de son exécution. La vengeance doit être consommée, mais, ironie du sort, le meurtre a lieu au seuil de la colonisation, à quelques heures de la libération de 1962, et Haroun ne sera pas jugé pour son acte, lequel, tout comme celui de Meursault en 1942, restera inconsideré.

Si la réception de l'œuvre de Camus est telle qu'elle se voit rejetée de la littérature algérienne et que ce rejet se traduit même par une aversion *ad hominem* – Camus, pour ce qu'il incarne, exclu de la communauté des écrivains algériens, car son œuvre serait une spoliation sur le plan littéraire –, une autre génération d'écrivains algériens, portée par Maïssa Bey, trouve, grâce à l'œuvre du même écrivain, un dénominateur commun à tout écrit algérien d'expression française et arabe : la célébration de la même terre. Si l'on peut imputer à Camus un certain mutisme sur la communauté arabe dans ses écrits, on ne peut passer outre la communion avec la terre algérienne qui irrigue *Noces*, *L'Été* ou encore *Le Premier Homme*, et qui va de pair avec une attitude existentielle, une éthique méditerranéenne de la jouissance du corps. Le regard que porte Maïssa Bey sur l'œuvre entière de Camus est résumé par Alain Vircondelet qui s'interroge naïvement en ces termes :

Et pourtant, qui plus que Camus a aimé l'Algérie ? Qui en a le mieux parlé ? Qui a été plus près de cette terre que lui ? Qui plus et mieux que lui a tenté d'en préserver la beauté, la grâce sacrée ? Qui plus que lui est fier d'y être né ? Et qui pourrait lui refuser sa part d'algérianité<sup>8</sup> ?

Bey aurait ainsi suivi l'impératif édicté par Camus lui-même dans sa *Misère de la Kabylie*, à savoir : « C'est à nous de faire tomber les murs qui nous séparent » (*O.C. IV* : 323) – l'écroulement de ces murs épais faits de ciment politique doit être effectif *par et dans* la littérature. Apprécier une œuvre qui donne une dignité littéraire à l'Algérie ou enfermer Camus dans ses positions politiques ? Maïssa Bey semble avoir choisi sa propre voie en suivant l'historien Benjamin Stora qui déclare :

Aujourd'hui, nombreux sont ceux qui voudraient annexer Camus, le lire de façon univoque, l'enrôler dans leur combat politique. Peine perdue, la complexité de cet homme entre deux rives ne saurait être réduite à une cause ou à une identité<sup>9</sup>.

Dès son premier texte, intitulé *Au Commencement était la mer*, paru en 1996, Bey s'inscrit dans le prolongement de cette écriture vibrante et intime au plus près des dieux, en racontant l'histoire de Nadia. Cette dernière, qui grandit pendant la décennie noire, se heurte aux impératifs religieux brandis par une mouvance à laquelle son grand-frère, Djamel, adhère. Telle la disciple de Camus, la jeune femme aime les bains de mer et la sensation du sable chaud pour s'abandonner au « grand libertinage de la nature et de la mer » (*N* : 13). Les impératifs religieux de pudeur et de discrétion auront raison de Nadia, pas tant pour la relation secrète qu'elle entretient avec un homme que pour celle qu'elle entretient avec la mer au commencement du jour. Celle qui célèbre ces noces de chair de tout son corps à l'abri des regards, finira par souffrir de son même instrument de plaisir, lapidée par le grand-frère.

---

<sup>8</sup> Alain Vircondelet, *op. cit.*, p. 13.

<sup>9</sup> Cité par Alain Vircondelet, *ibid.*, p. 293.

Intrigue et titre très camusiens<sup>10</sup>, à n'en pas douter ! Mais l'hommage de Bey se déploie aussi dans la manière de s'approprier certains stylèmes propres à l'idiolecte de Camus, celui en qui elle ne voit qu'un père et qu'un pair, comme elle le souligne en 2004, dans un essai intitulé *L'Ombre d'un homme qui marchait au soleil : réflexions sur Albert Camus*. Autant d'éléments confortent l'existence de cet angle de sensualité sous lequel Bey apprécie l'œuvre de Camus – ce que ne manque pas de souligner Catherine Camus, la fille de l'écrivain, qui préface ledit essai en déclarant apprécier la manière dont la pensée solaire de son père irradie dans l'œuvre de cette algérienne<sup>11</sup>. Camus est dans partout dans l'œuvre d'une femme, qui, il s'agira de le montrer à travers son premier roman, expose une expérience au féminin de *Noces*, une éthique, un être au monde libertin et libertaire, dans une Algérie contemporaine qui interdit la « lassitude d'un jour de noces avec le monde » (*N* : 17).

Cette étude porte donc sur la réception de l'œuvre d'Albert Camus chez deux écrivains algériens contemporains : Maïssa Bey (1950- ) et Kamel Daoud (1970- ). Il sera question d'aborder les représentations et les usages de *Noces* (1939), *L'Été* (1954), *L'Étranger* (1942) ainsi que du *Premier Homme* (1994) – sans s'interdire quelques incursions dans d'autres œuvres de Camus telles que *L'Exil et le Royaume* (1957) ou *La Chute* (1956) – chez ces deux écrivains algériens francophones appartenant à deux générations différentes. Si Bey naît dans la même Algérie que Camus, Daoud, lui, grandit dans une Algérie indépendante. Toutefois, l'écriture de deux ces deux auteurs est marquée par une période politique spécifiquement algérienne : la décennie noire (1991-2002), où des factions religieuses tentent de s'emparer du pouvoir. Notre intérêt pour la confrontation de cette triade auctoriale tient précisément à cette périodisation ; elle influence les écritures et la représentation d'une Algérie bien différente de *Noces* ; elle

---

<sup>10</sup> Comme le souligne Jean-Pierre Castellani dans un article intitulé : « Frères, fils et filles d'Albert Camus » paru dans une chronique publiée par la *Société des Études Camusiennes*, n° 18, avril 2016, p. 24-31, [en ligne], disponible sur : <http://www.etudes-camusiennes.fr/wp-content/uploads/2017/10/Chroniques-18.pdf>, consulté le 2 mai 2023.

<sup>11</sup> Catherine Camus « Préface », in Maïssa Bey, *L'Ombre d'un homme qui marchait au soleil : réflexions sur Albert Camus*, Montpellier, Éditions Chèvre-feuille étoilée, 2006, p. 7-8.

détermine leur réception singulière de l'œuvre de Camus et des représentations qu'ils en donnent. L'enjeu est de comprendre et d'évaluer ce qu'Alain Vircondelet écrit, à savoir : « La stigmatisation de l'écrivain [Camus] de la part de l'intelligentsia algérienne (journalistes, éditeurs, intellectuels officiels confondus) est une constante malgré quelques voix qui s'élèvent, forcément timides et craintives<sup>12</sup>».

Aussi n'est-il pas anodin de s'intéresser à une femme et à un homme : puisque, si Maïssa Bey salue et perpétue l'héritage éthique et esthétique de Camus et que Kamel Daoud, lui, attaque les béances de l'œuvre à travers un contre-*Étranger*, il serait pertinent d'interroger ces positionnements à la lumière de l'identité sexuée. Le héros *d'Au Commencement était la mer* est une héroïne, une seconde « Femme adultère », du nom d'une des nouvelles de *L'Exil et le Royaume* ; elle offre un symbole puissant, une Antigone contemporaine dans une Algérie indépendante, mais patriarcale en pleine décennie noire.

À ce jour, quelques études de réception sérieuses ont été menées concernant le rapport des écrivains algériens à Albert Camus : nous pensons notamment à l'ouvrage dirigé par Christiane Chaulet-Achour intitulé *Albert Camus et les écritures algériennes : quelles traces*<sup>13</sup> ? ; mais aussi au volume *Albert Camus et les écritures du XX<sup>e</sup> siècle*<sup>14</sup> dirigé par Sylvie Brodziak ; ces deux ouvrages collectifs procèdent de deux colloques s'étant déroulés respectivement le 10 et 11 octobre 2003 et le 22, 23 et 24 novembre 2001. Il est à noter que pour les deux ouvrages, aucune étude n'est proposée concernant la réception daoudienne de l'œuvre de Camus – *Meursault, contre-enquête* étant paru en 2013 – et qu'en ce qui concerne l'ouvrage dirigé par Sylvie Brodziak, seule la dernière section s'attèle à la réception algérienne de l'œuvre de Camus. Enfin, en Algérie, les universitaires se sont également penchés sur la

---

<sup>12</sup> Alain Vircondelet, *op. cit.*, p. 13.

<sup>13</sup> Christiane Chaulet-Achour (dir.), *Albert Camus et les écritures algériennes : quelles traces ?*, éd. cit.

<sup>14</sup> Sylvie Brodziak (dir.), *Albert Camus et les écritures du XX<sup>e</sup> siècle*, Arras, Artois Presses Université, 2003, [en ligne], disponible sur : <https://doi.org/10.4000/books.apu.2216>, consulté le 5 novembre 2022.

question : une série d'universitaires algériens en ont proposé un volume intitulé *Quand les Algériens lisent Camus*<sup>15</sup> (2014), et Slemnia Bendaoud a récemment fait paraître un ouvrage résumant les raisons des ressentiments existants entre Camus les écrivains algériens ; ce volume s'intitule *Albert Camus l'Étranger, Camus l'Algérien*<sup>16</sup> (2021). Par ailleurs, pléthore de mémoires algériens se sont proposés d'étudier le texte de Daoud, mais peu d'entre eux se sont attelés à la question de la réception daoudienne de l'œuvre de Camus en tant qu'analyse des enjeux des résonances intertextuelles. Nous citons l'étude de Salma Bouallag, intitulée *Métatextualité et réécriture romanesque dans Meursault, contre-enquête de Kamel Daoud*<sup>17</sup>, qui fait office d'exception. Pour l'heure, aucune étude n'a véritablement mis en lumière les deux réceptions différentes de l'œuvre de Camus, symbolisées par *Au Commencement était la mer* de Maïssa Bey et *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud, dans la perspective d'une étude des traces intertextuelles et de leurs enjeux, lesquels procèdent d'un traitement particulier de l'Algérie et de l'Arabe dans l'œuvre de Camus, comme se propose de le faire la présente étude.

Pour aborder les usages et les représentations de l'œuvre de Camus dans ces deux romans algériens écrits en français, force est de s'atteler à l'analyse des liens unissant Maïssa Bey et Kamel Daoud à Camus, à travers un premier chapitre se proposant d'étudier les résonances intertextuelles et leurs enjeux à travers l'élaboration d'une typologie rigoureuse des formes d'emprunt. Dans un second chapitre, il s'agira de mettre en perspective les représentations de l'Algérie et de l'Arabe dans l'œuvre de Camus avec notre corpus pour

---

<sup>15</sup> Voir Amina Azza-Bekkat, Afifa Bererhi, Christiane Chaulet-Achour, Bouba Mohammedi-Tabti, *Quand les Algériens lisent Camus*, Alger, Casbah éditions, 2014.

<sup>16</sup> Voir Slemnia Bendaoud, *Albert Camus l'étranger, Camus l'Algérien*, Paris, L'Harmattan, coll. « Approches littéraires », 2021.

<sup>17</sup> Voir Salma Bouallag, *Métatextualité et réécriture romanesque dans Meursault, contre-enquête de Kamel Daoud*, Aziza Benzid (dir.), Mémoire, Université Mohammed Khider, Biskra (Algérie), 2020-2021, [en ligne], disponible sur : [http://archives.univ-biskra.dz/bitstream/123456789/18872/1/SALMA\\_BOUALLAG.pdf](http://archives.univ-biskra.dz/bitstream/123456789/18872/1/SALMA_BOUALLAG.pdf), consulté le 22 mai 2023.

analyser l'héritage camusien, mais aussi la distance prise ces deux romans algériens contemporains vis-à-vis de *L'Étranger*.

# **CHAPITRE 1**

## **Typologie et enjeux des formes intertextuelles**

## 0. Introduction au chapitre

Dans ce premier chapitre, il sera question d'élaborer une typologie des formes d'emprunts dans nos deux romans algériens : *Meursault, contre-enquête* et *Au Commencement était la mer*<sup>18</sup>. Cette typologie se déploiera en quatre parties distinctes et inégales, en raison des nombreuses références à Camus et à son œuvre dans le roman de Kamel Daoud, contrairement à celui de Maïssa Bey.

Dans un premier temps, nous reviendrons à la racine de l'intertextualité, un concept plastique est instable dont Julia Kristeva est à l'origine, repris et redéfini par de nombreux critiques. La typologie pionnière de Gérard Genette établie dans *Palimpsestes* (1982), ainsi que l'étude d'Annick Bouillaguet parue dans *Poétique*, intitulée « Une typologie de l'emprunt » (1989) seront évoquées et nous serviront de référence **(1)**. Après avoir défini et rappelé les différentes formes d'emprunts, il s'agira de repérer les différentes occurrences dans les deux romans et de les classer en deux catégories : d'une part, les emprunts massifs à l'échelle macrostructurale (hypertextualité et métatextualité), et d'autre part, les éléments microstructuraux (allusion, référence, citation). En ce qui concerne ces derniers, nous les présenterons en fonction des deux relations que l'emprunt recouvre : la littéralité et l'explicite. Ainsi, les emprunts minimes seront regroupés en différentes catégories, elles-mêmes exposées dans un ordre allant de leur degré d'implicite à leur degré d'explicite. L'allusion, qu'elle soit textuelle ou auctoriale, représente l'emprunt le plus implicite et sera donc présentée avant la référence, qui sera elle-même évoquée avant la citation, l'emprunt le plus explicite.

Partant, il sera question du roman de Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, qui regorge d'emprunts, d'abord à l'échelle macrostructurale (hypertextualité et métatextualité) **(2)** puis à l'échelle microstructurale suivant l'ordre mentionné précédemment **(3)**. Enfin, nous aborderons le roman de Maïssa Bey, *Au Commencement était la mer*, où il ne sera question que d'éléments microstructuraux, en raison du faible nombre d'emprunts à l'œuvre de Camus et de renvois auctoriaux **(4)**.

En analysant chaque forme d'emprunt et ses manifestations, nous analyserons les enjeux sous-jacents. Nous nous demanderons par exemple : quel est le rôle de la métatextualité dans un texte qui se réclame explicitement d'un sous-genre, celui de la contre-enquête ? La multiplication d'allusions (textuelles et auctoriales) relève-t-elle de la fantaisie ? Comment la citation s'insère-t-elle dans un nouvel environnement textuel ? Comment a-t-elle été choisie et

---

<sup>18</sup> Désormais abrégés respectivement en *contre-enquête* et en *Au Commencement*.

pourquoi a-t-elle été retenue ? Ce sont autant de questions auxquelles cette typologie analytique des formes d'emprunt tentera de répondre.

## 1. Introduction à l'intertextualité : une notion instable et plastique

### 1.1 Origines du concept

L'intertextualité ou « inter-textualité », est une notion qui apparaît pour la première fois sous la plume de Julia Kristeva en 1967, dans un article qui commente le concept de « dialogisme » de Mikhaïl Bakhtine, intitulé : « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman<sup>19</sup> ». Déjà, grâce au dialogisme bakhtinien qui ne triomphe que dans le roman selon le critique russe, genre polyphonique par excellence, Kristeva pressent une notion polémique en cela qu'elle sera plusieurs fois redéfinie et complétée par les structuralistes de la fin du siècle. La première définition, celle de Kristeva, ne s'étend pas sur le sujet ; dans *Séméiotikè : recherches pour une sémanalyse* (1969), la critique essentialise le processus au texte littéraire en déclarant :

Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double<sup>20</sup>.

« Citations » ; « absorption » ; « transformation » : voilà autant de mots que se propose de distinguer Gérard Genette, en 1982, dans *Palimpsestes : la littérature au second degré* – nous y reviendrons. Si l'intersubjectivité bakhtinienne (« dialogisme ») établit une relation entre sujets – auteur et destinataire – l'intertextualité, elle, établit une relation entre textes ; Kristeva parle volontiers d'« interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte » avant d'ajouter : « l'intertextualité est une notion qui sera l'indice de la façon dont un texte lit l'histoire<sup>21</sup> ». Il faut dès lors préciser, classifier les différents indices intertextuels, ainsi que leur régime de dépendance ; la typologie genettienne s'en donne la mission. L'intertextualité, concept trans-séculaire – Montaigne déjà déclare dans ses *Essais* : « Nous ne faisons que nous gloser les uns les autres<sup>22</sup> » –, il reste désormais à en dessiner les contours.

---

<sup>19</sup> Julia Kristeva, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, Paris, Minuit, n° 236, 1967, p. 438-465

<sup>20</sup> Julia Kristeva, *Séméiotikè : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil 1969, p. 146.

<sup>21</sup> Julia Kristeva, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1968, p. 311.

<sup>22</sup> Montaigne, *Essais*, III, 13, « Sur l'expérience », Guy de Pernon (éd.), p. 326, [en ligne], disponible sur : [https://guydepernon.com/site\\_4/download/iii-trad.pdf](https://guydepernon.com/site_4/download/iii-trad.pdf), consulté le 10 mai 2023.

## 1.2 La typologie de Gérard Genette

En 1982 dans son *Palimpsestes*, du nom d'un parchemin où les écritures grattées sont encore visibles, Genette construit « une taxinomie formelle des relations littéraires par le biais d'une cartographie générique pour la lecture<sup>23</sup> » selon les mots de Laurent Milesi. Si Genette prend grand soin de départager toutes les relations textuelles qu'il appelle sous la catégorie hyperonymique de « transtextualité », le discours théorique, lui, continue cependant à nommer « intertextualité » toutes les manifestations d'un ou de plusieurs textes antérieurs au sein d'un autre texte – dans le cadre de notre sujet, qui se propose d'analyser les emprunts textuels à l'œuvre de Camus, nous nous en tiendrons à la typologie établie dans *Palimpsestes*.

Ainsi, parmi les relations transtextuelles, Genette ne nomme pas toutes les relations d'un texte antérieur à un texte postérieur de la même manière ; la notion d'intertextualité, en ce qui la concerne, est drastiquement et efficacement diminuée puisque Genette la restreint à « 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 dans un autre<sup>24</sup> ». Pour Genette, cette coprésence, est manifeste par plusieurs emprunts dont il fait la typologie et qu'Annick Bouillaguet reprend de manière plus complète<sup>25</sup>. La citation, l'emprunt déclaré et littéral ; le plagiat, l'emprunt littéral, non déclaré et condamnable, ainsi que l'allusion, l'emprunt implicite et littéral, sont les trois formes de l'intertextualité genettienne. Dans sa typologie des relations transtextuelles, Genette départage en réalité les différents régimes qu'englobe la définition de l'intertextualité de Kristeva : l'intertextualité ou la coprésence effective d'un texte grâce à trois formes d'emprunts, l'hypertextualité comme relation de transformation ou d'imitation d'un texte antérieur et la métatextualité, la relation de commentaire unissant un texte antérieur à un texte postérieur.

Toutefois, Genette y insiste : « il ne faut pas considérer les cinq types de transtextualité comme des classes étanches, sans communication ni recoupements réciproques. Leurs relations sont au contraire nombreuses, et souvent décisives<sup>26</sup> ». Ainsi, si la *contre-enquête* de Daoud relève de prime abord de l'hypertextualité en cela que l'auteur opère une transformation de *L'Étranger*, il n'en demeure pas moins que la présence de ce roman y est effective à travers

---

<sup>23</sup> Laurent Milesi, « Inter-textualités : enjeux et perspectives », in *Texte(s) et intertextes(s)*, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 22.

<sup>24</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degrés*, Paris, Gallimard, Seuil, coll. « Points », 1982, p. 8.

<sup>25</sup> Voir Annick Bouillaguet, « Une typologie de l'emprunt », *Poétique*, n° 80, 1989, p. 489-497.

<sup>26</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 16.

plusieurs formes d'emprunts intertextuels et que quelques traces métatextuelles y sont disséminées puisque le frère de l'Arabe, Haroun, commente le sort de son frère et donc, le roman lui-même. Cette hybridité des différents renvois au texte de Camus contribue bien sûr à l'établissement d'une relation textuelle et, *a fortiori*, auctoriale ambivalente : l'intertextualité et l'hypertextualité qui résonnent le plus souvent comme des hommages, n'ont pas la même portée que la relation métatextuelle (ou critique) qui convoque un texte antérieur pour le réviser et ce faisant, explicite le titre du roman de Daoud qui se veut l'incarnation d'un contre-*Étranger*. Autrement dit, l'étude des relations transtextuelles permet de distinguer, d'une part, ce qui relève de l'admiration et de l'imitation productives, et ce qui, d'autre part, relève d'une lecture politique, critique.

## 2. *Meursault, contre-enquête* : quelles traces de Camus ?

### 2.1 À l'échelle macrostructurale

#### 2.1.1 L'hypertextualité en tant que transformation

Toujours selon la typologie de Genette, la *contre-enquête* entretient avec *L'Étranger* une relation de nature hypertextuelle définie par le structuraliste en ces termes : « 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*<sup>27</sup>) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire<sup>28</sup> ». Si la *contre-enquête* constitue l'hypertexte de *L'Étranger* (l'hypotexte), il reste désormais à déterminer la nature de la dérivation du premier par rapport au second selon Genette, qui précise : « J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons *imitation*<sup>29</sup> ».

Si Genette affirme que les classes transtextuelles ne sont pas étanches, il omet de préciser que la pratique des types d'hypertextualité ne le sont pas non plus : en toute logique, le texte postérieur qui transforme un texte antérieur ne pourrait se passer d'en imiter le style ; inversement, l'imitation du style d'un auteur ne pourrait avoir lieu sans quelconque

---

<sup>27</sup> L'auteur souligne à deux reprises.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 16 ; l'auteur souligne.

transformation. Même si Genette ne le précise pas, il nous semble que la nature de l'hypertextualité (transformation ou imitation), se détermine en fonction de la prédominance de l'une d'elles.

*Meursault, contre-enquête* de Daoud n'est pas une réécriture totale de *L'Étranger* en tant que roman – Daoud n'écrit pas une nouvelle version de *L'Étranger*, mais donne un nouveau sens au meurtre de l'Arabe par le récit de son frère, Haroun. Rien, en soi, n'est transformé ; les circonstances du meurtre sont les mêmes, ces dernières sont seulement étendues, explicitées, et mises en lumière autrement ; ainsi est-il écrit :

C'est simple : cette histoire devrait être réécrite, dans la même langue, mais de droite à gauche. C'est-à-dire en commençant par le corps encore vivant, les ruelles qui l'ont mené à sa fin, le prénom de l'Arabe, jusqu'à sa rencontre avec la balle. (*MCE* : 16)

Si *L'Étranger* est l'histoire d'un homme qui perd sa mère et qui ne pleure pas et qui tue un homme qu'il ne hait pas, la contre-enquête de Daoud ne réexploite que l'épisode majeur du roman de Camus – et pourtant si rapidement expédié – le meurtre de l'Arabe, pour en changer la signification, pour le raconter du point de vue de l'opprimé, de l'Arabe, celui qui écrit de droite à gauche et non plus de gauche à droite comme Camus. La symbolique de déclarer écrire « de droite à gauche » pour un écrivain algérien francophone, est forte : *de facto*, Kamel Daoud n'a pas fait le choix d'écrire en arabe et pourtant, à travers cette formule, il le prétend. En réalité, ce n'est pas la langue qui est concernée, mais le sens attribué au texte, le poste d'observation privilégié : celui de l'Arabe. Ainsi peut-on parler de réécriture sémantique ou symbolique en ce que seule la portée du meurtre est modifiée. La *contre-enquête* comme *L'Étranger* à rebours est donc la transformation sérieuse – que Genette appelle « transposition<sup>30</sup> » – pas tant d'un épisode romanesque que de son sens lui-même : Meursault, qui a tué un Arabe à cause de la chaleur du soleil devient chez Daoud, « *El-Merssoul* » (*MCE* : 153), l'envoyé, le colon qui a tué Moussa, un homme au vécu opaque, qui voudrait mourir pour de bon en tant que Moussa, et non plus errer dans l'inconscient littéraire en tant que « l'Arabe ».

Là où Camus a laissé des béances, Daoud les comble par une épaisseur psychologique, celle de Moussa par l'intermédiaire d'Haroun, épaisseur redoublée d'un fond historique, celui de l'Algérie néo-indépendante, pour traduire l'héritage camusien complexe qui conditionne le présent, celui des écrivains algériens. Dans son ouvrage intitulé *L'Intertextualité*, Sophie Rabau avance que l'hypertextualité en tant que transformation s'établit presque systématiquement sur

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 21.

les béances d'un hypotexte ; selon elle, « chaque texte littéraire contient d'une manière plus ou moins forte des textes en puissance qui attendent d'autres auteurs pour être développées<sup>31</sup> ». L'hypertextualité exploite ainsi les potentialités du texte-source que l'auteur n'a pas développées ; la mort de l'Arabe en quelques lignes ou la mort de la mère dans *L'Étranger* constituent donc autant de béances que d'hypertextes possibles.

## 2.1.2 L'hypertextualité en tant qu'imitation

### 2.1.2.1 *L'Étranger*

Les liens unissant la *contre-enquête* de Daoud et le roman de Camus sont également rendus effectifs par la pratique du second type de relation hypertextuelle : l'imitation. Le style si particulier de *L'Étranger* qui a fait l'objet de plusieurs études célèbres<sup>32</sup>, est imité dans *Meursault, contre-enquête*, et notamment la phrase inaugurale, qui fait partie des *incipit* les plus connus de la littérature mondiale : « Aujourd'hui Maman est morte », devenue « Aujourd'hui M'ma est encore vivante » (*MCE* : 11). Toute imitation, si elle n'est pas ludique ou satirique, constitue un hommage ; toutefois, ce pastiche tend à s'interpréter comme un hommage en contrepoint, puisque, si Daoud s'inscrit dans le sillage de Camus en puisant dans son idiolecte, il orne la phrase d'un mot d'arabe ; est-ce à dire que Daoud ramène *L'Étranger* dans les sentiers d'une civilisation oubliée, présente aussi sur le sol algérien et à Marengo, où se déroule l'action ? Le contrepoint dont ce mot arabe est lesté, porte aussi sur le jeu des contraires : la mère est vivante. Cette phrase inaugurale, ce quasi vers formulaire, fait donc triompher la formule de Gilles Deleuze : « partout l'Autre dans la répétition du même<sup>33</sup> » ; et cette répétition est équilibrée : ni trop importante pour montrer qu'elle n'est qu'imitation, ni trop faible de peur de demander au lecteur une trop grande rigueur herméneutique. Anne-Claire Gignoux ne le dit pas autrement : « le paradoxe de la répétition tient dans le fait qu'elle se constitue autant de

---

<sup>31</sup> Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, coll. « GF corpus », 2002, p. 41.

<sup>32</sup> Voir notamment Jean-Paul Sartre, « L'explication de *L'Étranger* », in *Situations I*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1947 ; Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953 ; Étienne Balibar, « Le passé composé fictif dans *L'Étranger* d'Albert Camus », *Littérature*, n° 7, 1972, p. 102-119 ; Violaine Géraud, « Cohérence et discohérence chronologiques dans *L'Étranger* de Camus », in Frédéric Calas (dir.), *Cohérence et discours*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Études linguistiques », 2006, p. 371-381.

<sup>33</sup> Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1968, p. 74.

ressemblances, que de différences – mais un équilibre fragile doit exister entre les unes et les autres, sinon l'événement ne sera pas du tout perçu comme une répétition<sup>34</sup> ».

Le pastiche de *L'Étranger*, du phrasé si singulier de Meursault, ce « français élémentaire<sup>35</sup> » selon Étienne Balibar, reste très faible dans le roman de Daoud. L'omniprésence de *L'Étranger*, bien qu'il ne soit jamais cité tel quel, s'opère par la scansion du nom de son héros. Toutefois, cette omniprésence et cela, dès le titre du roman de Daoud, véritable portail de l'œuvre, ne doit pas orienter la lecture de la *contre-enquête* sur la seule voie du texte de 1942.

### 2.1.2.2 *La Chute*

D'un point de vue du style, de ce que Genette nomme l'hypertextualité en tant qu'imitation, Daoud ne pastiche pas outrancièrement le phrasé particulier de Camus (mettant en scène Meursault), bien au contraire ; l'Algérien ne le réexploite pas en dehors de cette phrase inaugurale qui fait sourire, cette formule semblant servir à appeler à la barre Camus pour mieux en faire le procès. La *contre-enquête* est bien imprégnée d'un autre style que l'on reconnaît à Camus, caractérisé par la voix de Clamence dans *La Chute* (1956).

Le soliloque d'Haroun possède des accents schizophréniques : l'interlocuteur ne prend jamais la parole ou du moins, ses interventions sont rendues audibles par Haroun qui les répète sur le mode interrogatif. De plus, ce dernier déclare voir des fantômes : « Tiens, revoilà le fantôme de la bouteille. C'est un homme que je croise souvent ici, il est jeune, a la quarantaine peut-être, l'air intelligent, mais en rupture avec les certitudes de son époque » (*MCE* : 50). Cet homme qui hante Haroun pendant qu'il parle et qu'il donne, performativement, à son frère une identité, n'est-ce pas Camus lui-même ? Mort à quarante-six ans, il est cet homme de la quarantaine, cet intellectuel rejeté de la communauté algérienne et française pour ses prises de position. Si Haroun est hanté par ce spectre, Jean-Baptiste Clamence, lui, le juge-pénitent de *La Chute* n'est pas en reste : ce roman met en scène le même soliloque, celui d'un homme qui se remémore toute sa vie à mesure qu'il parle avec un homme muet. Dans sa confession quelque peu égotiste, Clamence est hanté par cette femme qui s'est suicidée, cette fameuse chute, devant laquelle il est resté impassible. Chute de la jeune femme et chute de Clamence, qui, dans son

---

<sup>34</sup> Anne-Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, coll. « thèmes et études », 2005, p. 110.

<sup>35</sup> Étienne Balibar, art. cit., p. 108.

discours, sombre lui-même dans son passé et son être insupportable, pédant, mais coupable. À la fois victime et bourreau, Clamence se confesse dans un phrasé similaire à celui d'Haroun ; ainsi déclare-t-il :

Presque aussitôt, j'entendis un cri, plusieurs fois répété, qui descendait lui aussi le fleuve, puis s'éteignit brusquement. Le silence qui suivit, dans la nuit soudain figée, me parut interminable. Je voulus courir et je ne bougeai pas. Je tremblais, je crois, de froid et de saisissement. (LC : 75)

Puis, lit-on dans la *contre-enquête* :

Il [le Français assassiné, Joseph Larquais] était gros et je me souviens de sa chemise à carreaux, de sa veste de treillis et de son odeur. C'est ce qui l'a d'abord dévoilé à mes sens quand je suis sorti, cette nuit-là, pour identifier l'origine du bruit qui nous avait réveillés en sursaut, M'ma et moi. Un bruit sourd de chute suivi d'un silence encore plus bruyant et d'une sale odeur de peur. Il était si blanc que cela le desservit dans l'obscurité où il s'était caché. (MCE : 90)

Comme Clamence, Haroun a donc été frappé par la chute de sa victime. Le Français, ivre, rodait autour de chez lui et la chute réveille le frère de l'Arabe ; cette chute provoque un bruit sourd suivi d'un silence interminable, ce qui marque autant Haroun que le juge pénitent. Daoud s'inscrit véritablement entre deux textes, *L'Étranger* et *La Chute*, en mélangeant les circonstances des deux morts qui y sont relatées. Un tel choix pourrait reposer sur une recherche de cruauté : avant d'être abattu froidement, le Français, déjà presque ivre mort, chute comme cette femme, et tombe directement entre les griffes de son bourreau. Cette chute catalyse chez Clamence et chez Haroun deux prises de parole schizophréniques et empreintes d'humour noir ; ainsi le premier s'exclame :

Comme les canaux sont beaux, le soir ! J'aime le souffle des eaux moisies, l'odeur des feuilles mortes qui macèrent dans le canal et celle, funèbre, qui monte des péniches pleines de fleurs. Non, non, ce goût n'a rien de morbide, croyez-moi. Au contraire, c'est, chez moi, un parti pris. (LC : 48)

Narrateur au verbiage intempestif, mais volontiers poétique et empreint de sensualité, Haroun ne nous paraît pas trancher de ce modèle, lui qui déclare :

L'odeur de mazout me donnait la nausée, mais j'en avais aimé le vrombissement viril et presque réconfortant, comme une sorte de père qui nous arrachait, ma mère et moi, à un immense labyrinthe, fait d'immeuble, de gens écrasés, de bidonvilles, de gamins sales, de policiers hargneux et de plages mortelles pour les Arabes. (MCE : 31)

Est-ce à dire que Daoud a voulu pasticher l'écriture de Camus dans *La Chute* ? Des récits à la première personne sous forme d'anamnèse, des monologues cyniques<sup>36</sup> ne sont pas ce qu'il manque à la littérature ; pourtant, un élément relatif à la situation d'énonciation conforte le lecteur à établir une passerelle, une filiation directe entre Haroun et Clamence, entre *Meursault, contre-enquête* et *La Chute* : il s'agit du bar.

Les deux excellents rhéteurs se trouvent tous les deux dans un bar, celui de Clamence se situe à Amsterdam et se nomme « Mexico City » (*LC* : 8) ; et celui d'Haroun, à Oran, il se nomme « Le Titanic » (« Tu sais comment s'appelle ce bar pour les intimes ? Le Titanic. Mais sur l'enseigne est inscrit le nom d'une montagne : Djebel Zendel. Va savoir ») (*MCE* : 35). Ce lieu nous met ainsi sur la voie du récit de 1956, et, *a fortiori*, le sens du nom référentiel « Le Titanic » : Haroun se situe dans un bar où il discute en sombrant, symboliquement, dans ses propres paroles. Le nom « Djebel Zendel », lui, pourtant affiché sur la devanture, est aussi très éloquent : signifiant en arabe « Le Mont Zendel », il est un renvoi explicite à l'un des sanctuaires des fellagas algériens durant la guerre d'Indépendance contre le colonisateur. Cet indice, lui aussi référentiel, éclaire la situation d'énonciation : le bar est le refuge d'Haroun contre Camus. La répartition du récit en plusieurs journées, matérialisées par plusieurs chapitres, aiguille aussi le lecteur quant à l'hypertexte. Ces journées, au nombre de six dans *La Chute*, sont régulièrement scandées de clausules telles que : « Je serai certainement ici demain, comme les autres soirs, et j'accepterai avec reconnaissance votre invitation » (*LC* : 14) ; chez Daoud, au nombre de quinze, elles sont pareillement ponctuées des mêmes formules : « Bonne nuit l'ami » (*MCE* : 68) ou encore « Rentrons, jeune homme » (*MCE* : 103). Ajoutons à cela que les romans sont tous les deux divisés en deux grandes parties.

Si l'on admet l'idée que le style de *La Chute* est longuement pastiché et unifié par la situation d'énonciation (répartition du temps, charpente du récit, espace), il reste encore à comprendre pourquoi dans un roman anti-*Meursault*, c'est Clamence qui parle. Puisque, comme le remarque également Marie-Hélène Boblet : « Daoud dialogue avec Camus en reprenant le modèle énonciatif de *La Chute* et le motif diégétique de *L'Étranger* au nom de la "justice des équilibres"<sup>37</sup> ». Mais pourquoi ?

---

<sup>36</sup> Dans son analyse de *La Chute*, Pierre-Louis Rey écrit : « Dire la vérité, non parce qu'on la respecte ou pour obtenir le pardon, mais avec l'intention de choquer les autres et de les abaisser, c'est être cynique. Tel est bien le projet avoué par Clamence dans sa profession de foi de juge-pénitent », in *La Chute, Camus*, Paris, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre », 1970, p. 47.

<sup>37</sup> Marie-Hélène Boblet, « *Meursault, contre-enquête*, un premier roman ? », *Littérature*, vol. 194, n° 2, 2019, p. 72, [en ligne], disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2019-2-page-62.htm>, consulté le 24 avril 2023.

En premier lieu, il est à noter qu'Haroun partage un grand point commun avec Meursault, celui de ne pas supporter les conventions sociales dont le rejet se caractérise par le refus de l'hypocrisie. Laurent Demanze affirme justement à ce sujet : « De Meursault au narrateur de Kamel Daoud, c'est un même mouvement de résistance désemparée à l'inertie et à la pesanteur des normes sociales<sup>38</sup> ». Ainsi, Haroun, dans une Algérie largement islamique, refuse de croire en Dieu – il déteste le vendredi, le jour saint en islam (*MCE* : 75), comme Meursault déteste le dimanche, le jour saint dans le christianisme. Ainsi incarne-t-il « un vieux buveur de vin » (*MCE* : 146), boisson que proscrit l'islam, interdiction qu'il ne cesse d'ironiser en ces termes :

Je me suis toujours demandé : pourquoi ce rapport compliqué avec le vin ? Pourquoi diabolise-t-on ce breuvage quand il est censé couler à profusion au paradis ? Pourquoi est-il interdit ici-bas, et promis là-haut ? Conduite en état d'ivresse. Peut-être Dieu ne veut-il pas que l'humanité boive pendant qu'elle conduit l'univers à sa place et tient le volant des deux... Bon, bon, j'en conviens, l'argument est un peu vaseux. (*MCE* : 61)

Haroun, bien qu'il ne sache pas mentir comme Meursault, ne peut donc qu'apparaître en Clamence, cet homme qui fréquente les bars d'Amsterdam.

Le choix du style de *La Chute*, en lieu et place de celui de *L'Étranger*, pourrait aussi (simplement) reposer sur la présence d'un sous-bassement pamphlétaire et judiciaire dans la *contre-enquête*. En effet, Haroun, le fin orateur, aimerait plus que tout que son frère ait un nom : pour coller parfaitement à l'image d'un Clamence, il s'improvise alors, juge-pénitent afin de sonner l'heure de Meursault et d'entamer le procès de Camus. En tout et pour tout, comme l'avance Laurent Demanze :

*Meursault, contre-enquête*, emprunte au système énonciatif de *La Chute*, puisqu'il s'agit dans les deux cas d'un récit d'aveu, mené par un narrateur bavard et sans doute mensonger, qui retrouve quotidiennement un interlocuteur. Les deux récits sont composés comme des monologues entrecoupés, portés par un art de l'adresse, en permanence tendus vers un interlocuteur absent, pour dessiner la place qui revient au lecteur et mieux le convaincre. Si dans le récit de Camus, Amsterdam est une figure du purgatoire, c'est ici Oran qui incarne ce lieu intermédiaire, ou l'on attend en vain le rachat des fautes : ces topographies incarnent le mouvement de la relecture, condamné à revenir obsessionnellement sur un texte premier pour en pointer lacunes et manques. La théâtralisation de la parole gravite sans fin, dans une rhétorique aux confins de la paranoïa, autour de l'épisode du meurtre en le dilatant, en le faisant varier en distillant des fabulations, jusqu'à mettre en doute son existence même<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> Laurent Demanze, *Un Nouvel âge de l'enquête*, Paris, Éditions Corti, coll. « Les Essais », 2019, p. 263.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 261-262.

Le rapprochement entre *La Chute* et la *contre-enquête* pourrait également être rendu explicite à la lumière de l'onomastique, des noms et prénoms des deux héros. Comme l'avance justement Gilles Philippe, le choix du nom du héros de *La Chute* n'est pas innocent de la part de Camus, il contribue à ancrer l'intertexte biblique dans le roman. En effet dans les Évangiles, Jean le Baptiste est celui qui *crie* dans le désert pour annoncer la venue du Christ ; le verbe correspondant vient du latin *clamare* et se conjugue « *clamans* » à la première personne du singulier au participe présent<sup>40</sup>. Jean-Baptiste Clamence de *La Chute* serait ainsi un prophète, un annonciateur, ce que confirme Camus lui-même lors d'un entretien avec Claude Sarraute :

Mais je me suis laissé emporter par mon propos : brosser un portrait, celui d'un petit prophète comme il y en a tant aujourd'hui. Ils n'annoncent rien du tout, et ne trouvent pas mieux à faire que d'accuser les autres en s'accusant eux-mêmes<sup>41</sup>.

Si l'on s'attarde désormais sur le prénom du héros de la *contre-enquête*, « Haroun », l'on remarque qu'il provient de l'hébreu « Aharon », qui signifie littéralement « celui qui vient après ». Et si Clamence, le prophète, annonçait *celui qui venait après* lui, c'est-à-dire Haroun ? Autrement dit, et si derrière Camus, Daoud prenait le relais ? Par ce choix onomastique, l'écrivain algérien bâtit ainsi une passerelle directe entre Camus et lui-même et rétablit une refiliation quoique paradoxale dans la mesure où il délègue la parole à Haroun qui se hâte d'en finir avec l'auteur de *L'Étranger*.

### 2.1.3 La vaste critique de *L'Étranger* : la métatextualité

#### 2.1.3.1 Les figures de la critique : l'universitaire et Meriem

La métatextualité, que Genette définit comme « la relation de [...] “commentaire”, qui unit un texte à un autre dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer<sup>42</sup> », triomphe dans la *contre-enquête* de Daoud, précisément parce qu'elle est la fonction critique de l'intertextualité, la littérature au second degré par excellence. Dès le titre, *Meursault, contre-enquête*, la volonté de bâtir un métatexte est manifeste, puisque,

---

<sup>40</sup> Gilles Philippe, « Notice », in *Œuvres Complètes*, tome III (1944-1948), Jacqueline Lévi-Valensi (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1363.

<sup>41</sup> Albert Camus, Entretien avec Claude Sarraute, *Le Monde*, 31 août 1956, *ibid.*, p. 846.

<sup>42</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 13.

comme l'affirme Laurent Demanze : « Contre-enquête : le mot dit bien l'oscillation d'un texte pris entre renversement et vérification, déprise et répétition<sup>43</sup> ».

Dans le texte de Daoud, l'interlocuteur d'Haroun, qui ne prendra jamais la parole, est appelé « l'inspecteur universitaire » (*MCE* : 30) ou simplement l'« universitaire » (*MCE* : 63, 146) – personnage à bien distinguer du fantôme qui rend fréquemment visite aux deux hommes dans le bar. Que ce dernier ne prenne pas la parole est sans doute encore plus évocateur que son statut : il incarne la vieille école universitaire et celle-ci n'a plus son mot à dire, elle qui a tant parlé sur ce mythe, *L'Étranger*, depuis plus de soixante-dix ans comme Haroun le souligne dès l'*incipit* : « c'est une histoire qui remonte à plus d'un demi-siècle. Elle a eu lieu et on en a beaucoup parlé. 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 » (*MCE* : 11). L'universitaire est donc désormais réduit à l'écoute : suspendu à la bouche d'Haroun, celui-ci prend des notes pour la parution d'un ouvrage critique : « Toi, tu es là pour retrouver un cadavre et écrire ton livre » (*MCE* : 62) lui assène Haroun dans son monologue qui englobe les remarques inaudibles de l'universitaire. Comme l'histoire de Meursault a fait l'objet de travaux universitaires à ne plus savoir combien il en ressort, l'histoire de Moussa, elle, doit désormais remonter à la surface, et cela, autour d'une table, « avec un jeune universitaire à l'œil sceptique et un vieux buveur de vin qui n'a aucune preuve de ce qu'il avance [...] » (*MCE* : 146).

Si le statut de l'interlocuteur d'Haroun n'est connu que grâce à deux ou trois occurrences du mot « universitaire » lui conférant le statut de figure critique, un autre personnage endosse plus explicitement ce rôle, il s'agit de Meriem, la doctorante qui rend visite à la famille d'Haroun dans le cadre de sa thèse :

Meriem, sur ce ton lent et doux qui nous avait comme hypnotisés, nous avait donc expliqué qu'il lui avait fallu des mois pour retrouver notre trace à partir de Bab-el-Oued où presque personne ne se souvenait de nous. Elle préparait une thèse – comme toi du reste – sur ton héros et ce livre étrange où il raconte un meurtre avec le génie d'un mathématicien penché sur une feuille morte. Elle voulait retrouver la famille de l'Arabe, c'est ce qui l'avait conduite à nous, après une longue enquête derrière les montagnes, au pays des vivants. (*MCE* : 137)

Marie Cardona, la fiancée de Meursault dans le texte de Camus, devient chez Daoud, Meriem, l'universitaire, qui prépare une thèse ; la recherche est prise au sens étymologique de *\*circare*, « parcourir », « fouiller ». Cette dernière mène ainsi, à sa manière, une contre-enquête sur l'histoire de Meursault, en suivant un protocole scientifique qui suppose de prendre en compte

---

<sup>43</sup> Laurent Demanze, *op. cit.*, p. 263.

les précédentes études effectuées sur le sujet pour mieux se situer dans le champ critique ; Haroun ne le dit pas autrement :

Meriem me le montra encore une fois et m'expliqua patiemment, cette fois et toutes les autres fois où nous nous sommes vus, le contexte de son écriture, son succès, les livres qui s'en sont inspirés et les gloses infinies autour de chaque chapitre. C'était vertigineux. (MCE : 139-140)

Si tout comme l'interlocuteur d'Haroun, Meriem est une universitaire, les deux sont également des figures d'enquêteurs modernes : l'interlocuteur qui est un universitaire se fait appeler « inspecteur » et le protocole que suit Marie – une recherche scientifique nourrie d'une récolte de témoignages – fait d'elle une enquêtrice. À travers le récit d'Haroun, Daoud renverse donc le paradigme de l'enquêteur tel qu'il apparaît au XIX<sup>e</sup> siècle – cette « littérature de terrain<sup>44</sup> » selon Dominique Viart où l'enquête est assurée par un détective qui collecte de récits, – et salue la tradition. Ce n'est donc plus tant Daoud-Haroun qui mène une contre-enquête que l'interlocuteur et Meriem qui, sur le terrain, interrogent et enquêtent – du latin *inquisita*, *inquerere*, signifiant « interroger » – la même personne, le même récit, *L'Étranger* de Camus.

En tout et pour tout, deux figures métatextuelles au sens de « critiques » sont présentes dans le texte de Daoud ; il faut néanmoins souligner que leurs voix ne sont pas audibles, quoique légèrement dans le récit d'Haroun par des artifices littéraires que nous avons déjà mentionnés. Il reste désormais à évoquer la plus grande figure de critique, Haroun, celui qui dresse véritablement un réquisitoire contre *L'Étranger* et son auteur.

### 2.1.3.2 La voix critique d'Haroun comme véhicule de la pensée de Daoud

#### 2.1.3.2.1 Résumer le roman de Camus : un acte critique

À cet endroit de notre réflexion qui porte sur les résonances intertextuelles dans un sens plus large – puisque c'est bien de métatextualité dont il est question pour le moment – le concept bakhtinien du « dialogisme<sup>45</sup> », semble pertinent pour évoquer la manière dont la critique d'Haroun ne serait qu'un pis-aller de la voix de Daoud. Haroun est bien celui qui s'accapare la

---

<sup>44</sup> Dominique Viart, « Les littératures de terrain. Enquêtes et investigations en littérature française contemporaine », *Repenser le réalisme*, Cahier ReMix, n° 7, 2018, [en ligne], disponible sur : <https://urlz.fr/lBwG>, consulté le 27 avril 2023.

<sup>45</sup> À ce sujet, voir Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1981.

parole, celui qui critique vivement le roman de Camus, en évoquant le style, les personnages et même de l'auteur. Ainsi le frère de Moussa propose-t-il de nombreux résumés de *L'Étranger*, l'hypotexte daoudien :

Reprenons. Il faut toujours reprendre et revenir aux fondamentaux. Un Français tue un Arabe allongé sur une plage déserte. Il est quatorze heures, c'est l'été 1942. Cinq coups de feu suivis d'un procès. L'assassin est condamné à mort pour avoir mal enterré sa mère et avoir parlé d'elle avec une trop grande indifférence. Techniquement, le meurtre est dû au soleil ou à l'oisiveté pure. Sur la demande d'un proxénète nommé Raymond et qui en veut à une pute, ton héros écrit une lettre de menace, l'histoire dégénère puis semble se résoudre par un meurtre. L'Arabe est tué parce que l'assassin croit qu'il veut venger la prostituée, ou peut-être parce qu'il ose insolemment faire la sieste. Cela te déstabilise, hein, que je résume ainsi ton livre ? C'est pourtant la vérité nue. (MCE : 63)

En glosant ainsi l'intrigue de *L'Étranger*, Haroun opère des choix critiques ; un simple « résumé » du roman de Camus constitue déjà un acte critique en soi. Dans l'économie du roman, Haroun ne décide d'évoquer que les circonstances du meurtre de l'Arabe – cela n'est pas étonnant puisque la *contre-enquête* de Daoud se veut l'éclaircissement d'un épisode évacué trop rapidement à en croire Haroun. Ainsi, la routine lancinante de la vie du héros – rythmée par son travail, quelques cigarettes et sa vie sentimentale bancal avec Marie –, est passée sous silence : il s'agit d'un choix critique, toutes ces péripéties sont accessoires en regard de la contre-enquête que mène Daoud-Haroun ; elles n'ont que vocation à étoffer, de manière fantaisiste, le roman de Camus. D'où la remarque narquoise du narrateur à la fin de son résumé : il est déroutant pour son interlocuteur puisqu'il fait l'économie de la vie monotone et absurde du héros qui a tant fait couler d'encre. Aussi Haroun ne manque-t-il pas d'évoquer le chef d'accusation imputé à Meursault lors de son procès : l'indifférence à l'égard de la mort de la mère – et nullement le meurtre de l'Arabe. La représentation qu'ont les universitaires – et tout un chacun – de ce récit doit changer, pour cela, il faut « revenir aux fondamentaux », à savoir le meurtre de l'Arabe. Autrement que par ce résumé tout personnel, Haroun déconcerte aussi son interlocuteur par la modalisation de son propos : ainsi utilise-t-il à deux reprises la conjonction « ou » pour proposer une alternative, et le verbe « sembler ». Ce qu'il en est dans *L'Étranger* est ainsi mis en suspens : le meurtre est dû au soleil *ou* à l'oisiveté ; l'Arabe meurt pour avoir défendu la prostituée *ou* pour avoir voulu faire la sieste. Cette entreprise de mise en suspension du roman apparaît comme le raccourci de toute la *contre-enquête*, laquelle se veut une suspension entière de *L'Étranger*. La genèse de *Meursault, contre-enquête* repose donc entièrement sur cette absence de l'Arabe dont presque aucun résumé d'Haroun ne fait l'économie, ainsi que le souligne Alice Kaplan : « L'idée de réinventer *L'Étranger* lui est

venue [à Kamel Daoud] au cours d'une conversation avec un visiteur à Oran qui voulait lui parler de Camus : il ne lui a pas posé une seule question sur l'Arabe<sup>46</sup> ». Ne jamais avoir discuté de l'Arabe a constitué le catalyseur littéraire : inventer Haroun, médiation de la conscience daoudienne, est apparu être une nécessité : ce narrateur renverserait les axiologies, le meurtre changerait de camp, l'Arabe serait ainsi considéré, y compris jusque dans de simples résumés du narrateur.

Toutefois, tous les résumés d'Haroun ne font pas l'économie de la vie banale de Meursault. Haroun évoque le quotidien de Meursault à une seule reprise, non sans l'ironiser, à travers ce résumé :

C'est le Français qui y joue le 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 sur le cadavre de sa mère et le sien, etc. Bon Dieu, comment peut-on tuer quelqu'un et lui ravir jusque sa mort ? C'est mon frère qui a reçu la balle, pas lui ! (MCE : 13-14).

Haroun sature sa synthèse de juxtapositions introduites par l'adverbe « puis », insérant un effet de cause à conséquence inepte afin de rendre compte, stylistiquement, de la vie absurde du héros. Pour cela, rien de mieux qu'un résonnement absurde, transparent aux choses (« amante » ; « église ») mais opaque aux significations (perdre le corps d'une amante ; constater que Dieu a déserté le corps des hommes). Cependant, Meursault, prenant en charge le récit, est très habile : les détails ineptes de sa vie parviennent à occulter la mort de l'Arabe et par conséquent, sa posture d'assassin. Pour s'en convaincre, il faut se rappeler du titre du roman : *L'Étranger*, et non pas *L'Assassin*. Dans un autre résumé du roman, Haroun ne le dit pas autrement : « Du coup, le meurtre est un acte absolument impuni et n'est déjà pas un crime parce qu'il n'y a pas de loi entre midi et quatorze heures, entre lui et *Zoujdj*, entre Meursault et Moussa » (MCE : 15). Les personnages de fiction, les juges, ont bien condamné Meursault pour son étrangeté et non pas pour son crime : ainsi n'y a-t-il pas de loi entre le criminel et sa victime, entre Meursault et Moussa. Sur le long terme, sur ces « soixante-dix ans » (MCE : 13) dont parle Haroun, le jugement de Meursault a gagné du terrain dans la conscience littéraire : aurait-on oublié que Meursault est (surtout) un criminel et pas seulement un *étranger* ?

Si Haroun évoque dans tous ses résumés les circonstances du meurtre de son frère, dans une autre synthèse du roman, il insiste sur la problématique du nom. Ainsi lit-on à ce sujet :

---

<sup>46</sup> Alice Kaplan, « *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud », *Contreligne*, 28 juin 2014, [en ligne], disponible sur : <https://www.contreligne.eu/2014/06/kamel-daoud-meursault-contre-enquete/>, consulté le 30 décembre 2022.

Moi aussi j'ai lu sa version des faits. Comme toi et des millions d'autres. Dès le début, on comprenait tout : lui, il avait un nom d'homme, mon frère celui d'un accident. Il 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 semaine. Quatorze heures, c'est bien. *Zoudj* en arabe, le deux, le duo, lui et moi, des jumeaux insoupçonnables en quelque sorte pour ceux qui connaissent l'histoire. Un Arabe bref, techniquement fugace, qui a vécu deux heures et qui est mort soixante-dix ans sans interruption : même après son enterrement. (*MCE* : 13)

Haroun n'a de cesse d'ironiser sur la mort de son frère et son sur errance symbolique dans le champ littéraire ; paradoxalement, l'Arabe meurt depuis soixante-dix ans « sans interruption », faute d'avoir un nom afin de reposer en paix. Voilà le cœur des résumés critiques d'Haroun qui s'exprime au nom du frère. Il n'a de cesse d'être cynique à cet égard : l'Arabe aurait pu avoir un nom, même des plus ridicules et desséchants, mais il n'en est rien. Ainsi, en renversant les stigmates, Haroun rebaptise-t-il son frère « *Zoudj* » avec ironie, signifiant « deux » en arabe. « *Zoudj* » est utilisé pour désigner quatorze heures dans une journée, mais aussi deux heures du matin, soit précisément l'heure à laquelle Meursault tue l'Arabe, et l'heure à laquelle Haroun tue le Français. Ontologiquement inscrite dans ce personnage de l'Arabe, la mort l'attend donc à quatorze heures sur une plage en 1942, mais le convoquera à nouveau, en 2013, pour le venger.

#### 2.1.3.2.2 Les enjeux d'une confusion littéraire récurrente : l'auteur et le personnage

En bon critique, Haroun parle également de l'écriture de Camus, lequel n'est pas nommé mais assimilé à Meursault – Alice Kaplan le rappelle, la première édition comportait l'occurrence « Albert Meursault<sup>47</sup> ». Pour ce faire, Daoud invente un subterfuge littéraire : Meursault n'a pas été condamné à mort, à sa sortie de prison, il a écrit *L'Étranger*, un récit autobiographique qui retrace son parcours depuis l'asile de Marengo jusqu'en prison. À ce sujet, Haroun déclare : « À 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 » (*MCE* : 63). Cette confusion volontaire et vertigineuse entre l'auteur et le narrateur, Camus et Meursault, est éloquente : l'écrivain se représenterait dans son personnage – et c'est bien ce que reprochent les écrivains algériens à Camus, lui qui, au prisme de Meursault, aurait exposé sa pensée coloniale. Pourtant, d'aucuns pourraient dénoncer le caractère abusif d'un tel raisonnement : à travers son roman, l'écrivain peut (simplement) se faire le miroir d'une « situation » historique.

---

<sup>47</sup> *Ibid.*

Si la dénomination « Albert Meursault » qui prête à sourire disparaît dans l'édition finale, c'est que, comme le rappelle Alice Kaplan « d'après la jurisprudence sur la propriété littéraire, Daoud a le droit de représenter Albert Camus en tant que personnage historique (droit de biographe), mais il n'a pas le droit de s'emparer d'une œuvre de création<sup>48</sup> ». Néanmoins, par une allusion auctoriale discrète, Daoud, préserve ce lien exigü entre Meursault et Camus, notamment lorsqu'Haroun déclare : « il m'est arrivé plusieurs fois de remonter, au fil des souvenirs seulement, le quartier de Belcourt et de simuler la même enquête, de chercher des indices en scrutant les façades et les fenêtres » (*MCE* : 53). Remonter le fil des souvenirs de l'Arabe et de son funeste assassinat, c'est donc nécessairement remonter la trace de l'assassin et sans doute habite-t-il à Belcourt, et pourquoi pas rue de Lyon, là même où Camus a grandi comme le souligne les deux biographes de l'auteur, Olivier Todd et Herbert R. Lottman<sup>49</sup>.

La relation métatextuelle unissant le texte de Daoud au roman de Camus, déborde ainsi le cadre de la fiction même pour toucher à la référentialité : Camus, auquel Daoud reproche de néantiser les Arabes, se voit ainsi, sans être nommé, fustigé dans une fresque métatextuelle qui aurait pu s'appeler *Camus investigation*. On touche à ce que Genette nomme la métalepse<sup>50</sup>, soit l'intrusion d'une figure extradiégétique (en l'occurrence l'auteur) dans la fiction. Le procès est on ne peut plus *ad hominem*, c'est bien de Camus qui est jugé par le truchement de Meursault. Ainsi le héros de Daoud, en bon critique, déclare au sujet du style de Meursault-Camus :

Comme tous les autres, tu as dû lire cette histoire telle que l'a racontée l'homme qui l'a écrite. Il écrit si bien que ses mots paraissent des pierres taillées par l'exactitude même. C'était quelqu'un de très sévère avec les nuances, ton héros, il les obligeait presque à être des mathématiques. D'infinis calculs à base de pierres et de minéraux. As-tu vu sa façon d'écrire ? Il semble utiliser l'art du poème pour parler d'un coup de feu ! Son monde est propre, ciselé par la clarté matinale, précis, net, tracé à coups d'arômes et d'horizons. La seule ombre est celle des « Arabes », objets flous et incongrus, venus « d'autrefois », comme des fantômes avec, pour toute langue, un son de flûte. (*MCE* : 12-13)

Cette écriture minérale faite de pierres, renvoie à cette écriture épurée qui caractérise l'œuvre de Camus, mais aussi à cette attitude qu'il décrit dans *Noces* (1939), lui qui apprécie chaleureusement cette « vie à goût de pierre chaude, pleine de soupirs de la mer et des cigales qui commencent à chanter [...] » (*N* : 16). Haroun évoque cette écriture empreinte d'un lyrisme méditerranéen qui prend à témoin le *cosmos*, une écriture rendant compte de ces

---

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> Voir Olivier Todd, *op. cit.* ; Herbert R. Lottman, *Albert Camus*, Marianne Véron (trad.), Paris, Seuil, 1978.

<sup>50</sup> Voir Gérard Genette, *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.

« correspondances somptueuses, [où] le paysage méditerranéen dessine une configuration lyrique ; [et où] l'être humain peut venir s'y inscrire et participer silencieusement de la beauté du monde<sup>51</sup> », selon les mots d'Agnès Spiquel. Quoi qu'en dise la *doxa* relative à *L'Étranger*, dans les interstices de cette écriture du néant qu'évoque Sartre, faite de passés composés froids, point à quelques endroits ce lyrisme cosmique dont parle Haroun, comme dans ce passage :

Lui [l'aumônier] parti, j'ai retrouvé le calme. J'étais épuisé et je me suis jeté sur ma couchette. Je crois que j'ai dormi parce que je me suis réveillé avec des étoiles sur le visage. Des bruits de campagne montaient jusqu'à moi. Des odeurs de nuit, de terre et de sel rafraîchissaient mes tempes. La merveilleuse paix de cet été endormi entrainait en moi comme une marée. (*E* : 185)

Cette « exactitude » presque « mathématique » dont parle Haroun, transparaît ainsi dans une écriture où le mot qui n'est jamais en trop, s'efforce de servir l'expression des états d'âme complexes de Meursault, dont on ignore le physique, mais dont on connaît si bien les réactions physiologiques, lui, qui, hésitant face à l'amitié des hommes, est souvent enclin, seul, à s'abandonner à l'intimité du monde.

Écriture solaire donc, mais qui comporte néanmoins sa part d'ombre représentée par l'Arabe, cet être spectral qui renverse cet équilibre, que la *contre-enquête* propose de réhabiliter du côté de la lumière méditerranéenne.

Si Haroun discute du roman en commentant et l'intrigue et le style incisif de Meursault-Camus, il s'appesantit également sur l'onomastique : que signifie « Meursault » ? Ainsi s'interroge-t-il : « Que veut dire Meursault ? “Meurt seul” ? “Meurt sot” ? “Ne meurs jamais” ? » (*MCE* : 16). Haroun, en bon critique, intervient lui aussi dans le champ interprétatif. Si beaucoup de critiques ont étudié ce nom propre en le décomposant en *Mer-sol* pour réaffirmer, par homophonie, les liens qui unissent le héros au monde terrestre<sup>52</sup>, d'autres comme Séverine Gaspari préfèrent voir l'inscription de la mort dans l'identité du personnage ; ainsi écrit-elle :

On remarque au passage de “Mer” est devenu “Meur”. C'est peut-être un moyen d'inscrire profondément dans la logique du personnage le constat que, une fois le meurtre commis, Meursault se retrouve privé de mer (de mère ?), privé de sa liberté, et tout entier livré à l'imminence de sa propre mort [...]<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> Agnès Spiquel, « LYRISME », in Jeanyves Guérin (dir.), *Dictionnaire Albert Camus*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 2009, p. 491.

<sup>52</sup> Voir par exemple Jean-François Mattéi, « Terre et ciel d'Albert Camus » in Anne-Marie Amiot, Jean-François Mattéi (dir.), *Albert Camus et la philosophie* [journées des 7 et 8 avril 1995, Nice], Presses Universitaires de France, coll. « Thémis philosophie », 1997, p. 292.

<sup>53</sup> Séverine Gaspari, « MEURSAULT », in *Dictionnaire Albert Camus*, éd. cit. p. 553.

Si Séverine Gaspari réalise finalement un syncrétisme de la connotation terrestre et mortifère que contient le nom « Meursault », Haroun, lui, ne retient que la seconde connotation : Meursault est un être éminemment lié à la mort, le meurtre inexplicable et surtout inexplicable de l'Arabe en témoigne. La *contre-enquête* se donne donc pour mission de le démontrer, puisque, comme l'avance à raison Sophie Rabau : « Ce n'est pas le texte premier qui détermine le texte second, mais bien le texte second qui (re)donne accès au texte premier, comme pourrait le faire un commentaire. En ce sens une écriture intertextuelle influence sur le sens et le statut du passé, le transforme<sup>54</sup> ». Le métatexte a donc vocation à redonner accès au texte premier en modifiant la perception que le lecteur a de celui-ci afin de renégocier son statut.

### 3. À l'échelle microstructurale : emprunts intertextuels et relation de coprésence

L'intertextualité genettienne en tant que coprésence saillante d'un texte antérieur au sein d'un autre postérieur, est manifeste par trois types d'emprunts dont un qui ne fera pas l'objet de notre analyse pour des raisons évidentes, le plagiat.

#### 3.1 L'allusion textuelle

##### 3.1.1 *L'Étranger*

Définie succinctement par Genette comme une forme « encore moins explicite et moins littérale<sup>55</sup> », l'allusion dépend en grande partie de l'appréciation du lecteur : elle est « un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre renvoi nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable<sup>56</sup> ». Pour qu'elle soit saisie, l'allusion requiert, en quelque sorte, le capital littéraire du lecteur. Si dans l'ensemble, toute l'intertextualité repose sur ce mécanisme, l'allusion, elle, est encore plus exigeante comme le souligne Laurent Jenny :

---

<sup>54</sup> Sophie Rabau, *op. cit.*, p. 37.

<sup>55</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 8.

<sup>56</sup> *Ibid.*

Le propre de l'intertextualité, est d'introduire à un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte. Chaque référence intertextuelle est le lieu d'une alternative : ou bien poursuivre la lecture en ne voyant là qu'un fragment comme un autre, qui fait partie intégrante de la syntagmatique du texte, ou bien retourner vers le texte d'origine<sup>57</sup>.

Si l'intertextualité au sens genettien du terme, de coprésence d'un moins deux textes, témoigne d'une relecture singulière d'un écrivain, elle fait appel en retour aux compétences du lecteur. Annick Bouillaguet, qui s'est proposé de reprendre la typologie de Genette pour davantage l'éclairer ne le dit pas autrement ; selon elle : « l'allusion [...] ne peut être comprise que si le rapport entre T<sup>1</sup> et T<sup>2</sup> est perçu – ce que, en principe, elle suppose pour pouvoir fonctionner<sup>58</sup> ». Ainsi, il n'est pas possible d'apprécier le texte de Daoud et ses renvois intertextuels qui obligent le lecteur à réviser l'hypotexte, si « la 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 » comme le déclare Haroun (*MCE* : 15), n'est pas saisie comme une allusion à l'étrangeté de Meursault ; ou si « le Français qui y joue le mort et disserte sur le façon dont il a perdu son corps sous le soleil [...] » (*MCE* : 13), n'est pas clairement dans l'esprit du lecteur une périphrase pour désigner Meursault.

Si les discours allusifs à Meursault ponctuent toute la *contre-enquête*, Daoud, par l'intermédiaire d'Haroun, bâtit en réalité un discours entièrement allusif ayant pour vocation de rendre justice à l'Arabe ; une justice se réclamant non pas de « la justice des tribunaux mais celle des *équilibres*<sup>59</sup> » (*MCE* : 16). Pour que la vengeance soit consommée et que l'Arabe soit reconnu, encore faut-il que la balance littéraire s'équilibre, que l'existence de la communauté arabe soit rendue effective. Ci-dessous deux tableaux qui rendront plus explicite cette symétrie : un premier les actions et les détails de l'intrigue (**a**), et un second concernant les personnages dans les deux romans (**b**) :

	Meursault	Haroun
<b>a)</b>	Tue un Arabe seul (E : 92)	Tue un Français avec l'aide de sa mère
	Tue sous le soleil (E : 93)	Tue au clair de lune
	Meurtre à 14 heures (E : 91)	Meurtre à 2 heures
	S'ennuie le dimanche (E : 36)	Déteste le vendredi ( <i>MCE</i> : 75)

<sup>57</sup> Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 261.

<sup>58</sup> Annick Bouillaguet, art. cit., p. 495.

<sup>59</sup> L'auteur souligne.

b)

Textes Personnages	<i>L'Étranger</i> (l'hypotexte)	<i>Meursault, contre-enquête</i> (l'hypertexte)
Le personnage principal / Le narrateur	Meursault	Haroun
L'assassin / l'étranger	Meursault	<i>El-Merssoul</i>
La mère	Maman	M'ma
La victime	L'Arabe	Moussa
La fiancée	Marie	Meriem
Le religieux	L'aumônier	<i>El-Cheikh</i>
La maîtresse de Raymond, accompagnée de l'Arabe	La mauresque	Zoubida
Le voisin	Salamano	Le récitant de Coran

Feuillette vertigineux somme toute, où, comme l'affirme Veronic Algeri : « L'ensemble des relations intertextuelles renversent le point de vue, inversent le lien de cause à effet et transposent les indications temporelles et spatiales dans une autre dimension, comme à l'intérieur d'un jeu de miroirs<sup>60</sup> ». Daoud prend donc grand soin à restituer toute l'artillerie diégétique de *L'Étranger* pour en proposer la version arabo-musulmane. *La contre-enquête* se veut donc un rééquilibrage de la balance et la dissipation d'un silence concernant la communauté arabe dans l'œuvre de Camus. Ainsi, toutes ces formes allusives – bien qu'elles prennent à rebours les noms des personnages ou les actions de ces derniers – constituent bien des allusions : elles ne sont ni explicites, ni littérales et leur appréciation dépend entièrement du lecteur. Christiane Chaulet-Achour l'évoque d'ailleurs à juste titre : *Meursault, contre-enquête* regorge d'éléments l'érigeant au rang de « variation algérienne sur l'écriture camusienne<sup>61</sup> ». Daoud et Camus dialoguent ainsi par discours interposés ; Daoud tente de rendre à *L'Étranger* son « algérianité » trop enfouie à travers une contre-enquête, « pour rétablir

<sup>60</sup> Veronic Algeri, « Le vertige intertextuel. Une lecture de Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête* », *Revue italienne d'études françaises*, vol. 9, 2019, p. 3, [en ligne], disponible sur : <http://journals.openedition.org/rief/4512>, consulté le 27 avril 2023.

<sup>61</sup> Du nom d'un article de Christiane Chaulet-Achour intitulé : « Une variation algérienne de l'écriture camusienne : *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud (2013) », 2014, p. 1-22, disponible sur : [http://www.voixauchapitre.com/archives/2015/meursault\\_analyse\\_chaulet.pdf](http://www.voixauchapitre.com/archives/2015/meursault_analyse_chaulet.pdf), consulté le 17 novembre 2022.

justice et droit que la première enquête a voilés<sup>62</sup> ». L'enjeu de la *contre-enquête* est donc double : il s'agit de réécrire *L'Étranger* en prêtant à l'intrigue les traits algériens qui lui manquent ; mais aussi, il s'agit de rejuger Meursault, acquitté du meurtre de l'Arabe au nom de l'absurde (ce jugement est celui de la cour, mais aussi du lecteur au nom d'une morale de convention). Daoud veut déplacer le curseur de la morale : *L'Étranger* doit devenir *L'Assassin*.

L'écrivain algérien ne se contente pas seulement de ponctuer sa *contre-enquête* d'allusions inversées au roman de Camus, il en fait même l'ekphrasis ; ainsi Haroun évoque la couverture du livre en ces termes :

Puis, guidée par je ne sais quel instinct, elle avait attendu que M'ma nous laisse quelques minutes pour me montrer le livre. Il avait un format assez petit. Une aquarelle était reproduite sur la couverture, représentant un homme en costume, les mains dans les poches, tournant à moitié le dos à la mer, située à l'arrière-plan. Des couleurs pâles, des pastels indécis. C'est ce dont je me souviens. Le titre en était *L'Autre*, le nom de l'assassin était écrit en lettres noires et strictes, en haut à droite : Meursault. (*MCE* : 137)

*L'Étranger* devenant *L'Autre*, Camus devenant Meursault, l'objet-livre est explicitement convoqué dans le discours d'Haroun : le changement du titre est curieux et laisse planer une ambiguïté quant au caractère éponyme du titre choisi par Camus. Autrement dit, *L'Autre*, dans la bouche d'Haroun et sous la plume de Daoud, n'est-il pas une périphrase pour désigner l'Arabe plutôt que Meursault – ce que validerait le projet tout entier de la *contre-enquête* qui souhaite réhabiliter cet oublié ? La référentialité est ainsi forte : la couverture décrite est celle de l'édition du Livre de Poche parue en 1968, reproduite dans la section « **Annexes** » de la présente étude. Cette intrusion de l'objet-livre déroute : elle ramène le lecteur à un moment de lucidité, de prise de conscience, où l'on se rappelle alors subitement caractère fictif du meurtre de l'Arabe. Daoud joue avec son lecteur et semble vouloir, de temps à autre, atténuer les ressentiments : la mort de l'Arabe est littéraire, un « son de flûte » comme le dit Haroun (*MCE* : 13), un artefact qui nourrit des ressentiments, si bien que l'on croit que Camus se trouvait derrière la gâchette, un été 1942, sur une plage. Tout espoir ne semble donc pas perdu quant au « rapatriement des cendres<sup>63</sup> » de Camus en Algérie ; toutefois, toutes les passions ne sont pas éteintes si l'on s'en tient aux propos José Lenzini qui rapporte que la stèle érigée par

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>63</sup> Nous empruntons l'expression au titre d'un article de Kamel Daoud intitulé : « Rapatrier un jour les cendres de Camus ? », *La Cause littéraire : servir la littérature*, novembre 2013, [en ligne], disponible sur : <https://www.lacauselitteraire.fr/rapatrier-un-jour-les-cendres-de-camus>, consulté le 6 décembre 2022.

Louis Bénisiti à Tipasa, à la mémoire de son ami, Albert Camus, a été profanée<sup>64</sup> ; sur celle-ci, une formule de *Noces* a été gravée : « Je comprends ici ce qu'on appelle gloire : le droit d'aimer sans mesure » (*N* : 11). La profanation de cette stèle, et, symboliquement, d'un texte majeur qui célèbre l'Algérie, témoigne bien des ressentiments encore vifs à l'égard de l'écrivain.

### 3.1.2 *Le Mythe de Sisyphe*

Si la *contre-enquête* est foisonnante en ce qui concerne les renvois intertextuels à *L'Étranger*, quelques allusions à d'autres textes de Camus s'y font également jour, et notamment à un essai, *Le Mythe de Sisyphe*, paru la même année que le roman, en 1942. Cet essai, dont *L'Étranger* se veut la fixation romanesque par la mise en fiction de la théorie de l'absurde, apparaît dans ces quelques occurrences : « Je philosophe ? Oui, oui. Ton héros l'a bien compris, le meurtre est la seule bonne question que doit se poser un philosophe. Tout le reste est bavardage » (*MCE* : 99) en allusion à la phrase inaugurant l'essai :

Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie. Le reste, si le monde a trois dimensions, si l'esprit a neuf ou douze catégories, vient ensuite. (*O.C. I* : 221)

Haroun glose Camus : « tout le reste n'est que bavardage » redit la longue et dernière phrase de cet énoncé du *Mythe de Sisyphe*. Convoquer cet essai de Camus n'est pas une simple fantaisie qui témoignerait de l'omniprésence de l'auteur dont est fait le procès pour l'ensemble de son œuvre ; cette occurrence est proprement *métalittéraire* – nous dirons *métalittéraire* pour distinguer la métalittérarité de la *métatextualité* dont nous avons parlé, à savoir des morceaux de commentaire effectués par Haroun, différents des commentaires du héros sur son propre récit.

Autrement dit, seul le meurtre de l'Arabe compte dans la *contre-enquête*, tout le reste n'est que *bavardage* – raison pour laquelle elle ne porte que sur cela. Daoud, par l'intermédiaire d'Haroun, détourne donc cet énoncé du *Mythe de Sisyphe* pour contredire *L'Étranger* : ce dernier roman porte sur un crime et pourtant, on en retient que les « bavardages », les

---

<sup>64</sup> Voir José Lenzini, *Camus et l'Algérie*, Aix-en-Provence, Édisud, 2010, p. 94 : « Un antique linteau dressé et grâce par Louis Bénisiti perpétue la présence de Camus. [...] Le nom de Camus porté en signature a subi quelques dégradations : celles des hommes. Mais sa présence résiste au temps ».

pérégrinations d'un corps sans âme, d'un Meursault allant tantôt au cinéma, tantôt se baigner avec Marie ; Haroun évoque cela explicitement : « Le vrai meurtre donne des certitudes nouvelles et tranchées. Lis ce qu'a écrit ton héros à propos de son séjour en cellule. Moi, je relis souvent ce passage, c'est le plus intéressant de tout son fatras de soleil et de sel » (*MCE* : 105). Un « fatras » minéral qui pèse plus qu'un mort – voilà comment le Camus de *Sisyphes* a contredit, à peine quelques mois plus tard, le Camus de *L'Étranger*.

Aussi Haroun fait-il allusion au terreau de l'essai de Camus, le mythe, cette image d'un Sisyphes acculé et contraint par les dieux à rouler un rocher jusqu'en haut d'une montagne, lequel est condamné inexorablement à retomber :

C'est là que j'ai pris conscience que j'avais droit au feu de ma présence au monde – oui, que j'y avais droit ! – malgré l'absurdité de ma condition qui consistait à pousser un cadavre vers le sommet du mont avant qu'il ne dégringole à nouveau, et cela sans fin. (*MCE* : 57)

C'est donc bien la matérialité contenue dans le mythe qui plaît à Haroun ; l'homme ne pousse plus un rocher qui symbolise l'absurde, mais un cadavre qui le représente tout autant, celui de l'Arabe, jusqu'au jour où un nom lui sera donné, où vengeance lui sera rendue par le meurtre du Français.

En réalité, la métaphore sisyphéenne du fardeau absurde et inexorable, structure tout le roman : Haroun, second Sisyphes, porte sa mère sur son dos ; ainsi déclare-t-il : « M'ma juchée [est] sur mon dos » (*MCE* : 126), autrement dit, il porte le poids d'un honneur, d'une vengeance latente qui doit être consommée. La mère – qui a aussi fait son enquête en cherchant le corps de son fils grâce à des témoignages qui permettraient de *com-prendre* Moussa, littéralement, de le « prendre avec soi » afin de ne plus le laisser errer –, est épuisée : n'ayant rien trouvé, ayant tout dit, elle ne fait plus rien, « elle ne dit plus rien » (*MCE* : 11). Haroun doit prendre le relais dans un plaidoyer-réquisitoire, une contre-enquête, un acte performatif qui, redoublé d'un meurtre, sonnera la fin de l'errance de l'Arabe et le début de son existence en tant que Moussa.

L'image de la gorge, en métaphore conjointe au célèbre rocher de Sisyphes, ponctue aussi la *contre-enquête*. Si les Arabes portent sur leur dos un lourd tribut, c'est que les Français ont dans leurs gorges autant de cadavres ; ainsi est-il question :

[D'un] patron [qui] était un Alsacien qui a fini étouffé dans ses propres graisses [...]. On disait de lui qu'il torturait les fainéants en s'asseyant sur leur poitrine. Et qui dans sa gorge proéminente logeait le cadavre d'un Arabe, resté en travers de son gosier après avoir été englouti, recroquevillé dans le mort et le cartilage. (*MCE* : 38-39)

Cette hypotypose en dit long sur les représentations stéréotypées du Français d'Algérie et de l'Arabe : le premier se gave, il est ce gros colon qui a volé tout ce qu'avaient les Arabes pour le faire fructifier ; le second est cet être spectral et oisif, allongé sur les plages, inéluctablement avalé par le premier et condamné à l'errance dans son gosier. Si le Français semble digérer son festin, l'Arabe lui, porte la carcasse de son frère sur le dos et mène une contre-enquête pour réhabiliter celui qui a été consommé, étouffé, comme le racontent l'Histoire et les livres – *L'Étranger* en premier.

### 3.1.3 *La Peste*

La *contre-enquête* de Daoud contient aussi une allusion à *La Peste*, second paragon de l'œuvre de Camus, paru en 1947, qui, sous la forme d'une chronique, raconte le combat des Oranais contre la peste bubonique. Si cette lecture littérale ne pose aucun problème d'interprétation, Camus confirme la présence d'une allégorie politico-historique<sup>65</sup>. Bernard Alluin, entre autres, a rendu le rapprochement clair en évoquant la situation du roman à l'aune de l'Occupation allemande<sup>66</sup>. Les rats qui pullulent dans Oran, ce sont les nazis qui s'emparent d'une partie de la France, au même moment, dans les années 1940. Ces rats, symbole de ce roman, sont évoqués par Haroun qui déclare : « J'aime Oran la nuit, malgré la prolifération des rats et tous ces immeubles sales insalubres qu'on repeint sans cesse [...] » (*MCE* : 59). Si le récit d'Haroun s'ancre dans un cadre spatial précis, le bar « Le Titanic », il n'est pas anodin qu'il se situe à Oran, puisque, en regard du projet daoudien de mettre en pièces le discours camusien, choisir Oran plutôt qu'Alger revient à préférer une ville que Camus a toujours reléguée au second rang.

---

<sup>65</sup> Dans une lettre du 11 janvier 1955, Camus écrit à Roland Barthes : « *La Peste*, dont j'ai voulu qu'elle se lise sur plusieurs portées, a cependant comme contenu évident la lutte de la résistance européenne contre le nazisme. La preuve en est que cet ennemi qui n'est pas nommé, tout le monde l'a reconnu, et dans tous les pays d'Europe. Ajoutons qu'un long passage de *La Peste* a été publié sous l'Occupation dans un recueil de *Combat* et que cette circonstance à elle seule justifierait la transposition que j'ai opérée. *La Peste*, dans un sens, est plus qu'une chronique de la résistance. Mais assurément, elle n'est pas moins », in *Œuvres Complètes*, tome II, (1944-1948), Jacqueline-Lévi Valensi (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 286.

<sup>66</sup> Voir Bernard Alluin, « PESTE (la) », in *Dictionnaire Albert Camus*, éd. cit., p. 662-669.

L'opposition entre Alger et Oran structure l'œuvre de Camus, à ce sujet, José Lenzini, écrit :

Envers en endroit d'un même soleil. Ombre portée d'une lumière trop vive ; enfermement opposé à libertinage parfois trop incontrôlé et non réfléchi... Oran et Alger sont les deux faces de cette pièce trouvée par Camus dans les ruines de Tipasa. L'une encore indiscernable, l'autre usée jusqu'au métal. Les deux formant ce témoignage d'une même époque, d'une égale entité<sup>67</sup>.

Il n'est pas anodin que le théâtre de l'épidémie dans *La Peste* soit Oran, et que tous les essais de *Noces* célèbrent les paysages algérois. Dans *L'Été*, autre recueil d'essais de Camus, paru en 1954, l'un des textes qui s'intitule « Le Minotaure ou la halte d'Oran » est on ne peut plus clair sur l'aversion de l'écrivain à l'égard de la ville, laquelle endosse le rôle du Minotaure qui enferme Thésée, lequel retrouve son chemin en dehors du labyrinthe grâce au fameux fil d'Ariane. Ainsi Camus écrit : « Pour fuir la poésie et retrouver la paix des pierres, il faut d'autres déserts, d'autres lieux sans âme et sans recours. Oran est l'un de ceux-là » (*ET* : 77) et ajoute :

Les rues d'Oran sont vouées à la poussière, aux cailloux et à la chaleur. S'il y pleut, c'est le déluge et une mer de boue. Mais pluie ou soleil, les boutiques ont le même air extravagant et absurde. Tout le mauvais goût de l'Europe et de l'Orient s'y est donné rendez-vous. [...] On s'attend à une ville ouverte sur la mer, lavée, rafraîchie par la brise des soirs. Et, mis à part le quartier espagnol, on trouve une cité qui présente le dos à la mer, qui s'est construite en tournant sur elle-même, à la façon d'un escargot. Oran est un grand mur circulaire et jaune, recouvert d'un ciel dur. Au début, on erre dans le labyrinthe, on cherche la mer comme le signe d'Ariane. Mais on tourne en rond dans des rues fauves et oppressantes, et, à la fin, le Minotaure dévore les Oranais : c'est l'ennui. Depuis longtemps, les Oranais n'errant plus. Ils ont accepté d'être mangés. (*ET* : 81, 85-86)

La métaphore du Minotaure est ainsi explicitée : elle est une figuration mythologique de la ville d'Oran très suggestive : le Minotaure enferme Thésée qui retrouvera son chemin grâce au fil d'Ariane, et ce même fil est lui-même une métaphore pour désigner la mer. Autrement dit, Oran est un monstre parce qu'elle tourne le dos à la mer, contrairement à Alger – il en ressort une « atmosphère » insoutenable comme l'écrit Camus dans ses *Carnets*, où il explique s'efforcer à « introduire [dans *La Peste*] l'atmosphère d'Oran » (*O.C. II* : 976). L'aversion pour Oran n'est pas simplement une projection romanesque, Camus se rend à plusieurs reprises dans cette ville et consigne ses impressions dans ses *Carnets* à partir desquelles il commence à écrire *La Peste* et « Le Minotaure ou la halte d'Oran » en 1939. Malgré leur date de parution très éloignée – *La Peste* paraît en 1947 et « Le Minotaure » en 1954 – c'est bien lors de l'année 1939 que Camus

---

<sup>67</sup> José Lenzini, *op. cit.*, p. 111.

envisage leur écriture<sup>68</sup>. Deux textes dont la gestation est longue, à l'image d'une ville difficile à circonscrire, aux antipodes d'une Alger à la lumière limpide ; deux témoignages de la même aversion, l'un romanesque, l'autre essayistique.

Alger, cette baie hellénique où Camus grandit et dont il a pu faire l'expérience phénoménologique en éprouvant ce transport quasi mystique qu'il raconte dans *Noces*, est en tous points différente d'Oran : « À Alger, pour qui est jeune et vivant, tout est refuge et prétexte à triomphes : la baie, le soleil, les jeux en rouge et blanc des terrasses vers la mer, les fleurs et les stades, les filles aux jambes fraîches » écrit-il dans *L'Été à Alger* avec une touche discrète d'érotisme (*N* : 34). Accents helléniques de la cité algéroise, tant est si bien que lorsque Camus voyage en Grèce, il note dans ses *Carnets* :

Athènes. Chaleur. Poussière. Hôtel idiot. Fatigue. 2. Delphes. À nouveau l'extraordinaire montée dans les Palières de lumière. Je remets mes pas dans les miens. Odeur du soir sur le petit stade. 3. Retour Corinthe jusqu'à Patras. Seul, le bain, l'eau, Patras grand Oran poussiéreux, laid et vivant. 4. Olympie. 5. Mycènes, Argos. Les grands pins d'Olympie grésillent de cigales. La Grèce éclatant de braiments sonores dans les creux des vallées, sur les pentes des îles. (*O.C. IV* : 1281)

Patras, ce simulacre de ville grecque, lui rappelle Oran la « laide » (*LP* : 11) que, pourtant, Haroun préfère à Alger. À nous d'émettre l'hypothèse que Daoud a choisi d'écrire un récit aux accents pamphlétaires anti-Camus jusque dans les moindres détails ; et cela passe aussi par la réhabilitation d'une ville qui, comme l'Arabe spectral, ne trouve pas sa place dans l'œuvre de l'écrivain. *A fortiori*, il n'est pas exclu d'avancer que le choix d'Oran trouve sa raison d'être dans la volonté d'ancrer le récit d'Haroun, comme pour *La Peste*, dans un tragique à huis clos, une staticité peu supportable dans un bar. Récit d'une mort absurde dans un lieu qui ne l'est pas moins, cette analyse de Martine Mathieu-Job convient tout autant au récit d'Haroun : « Le vide ressenti dans ses murs se transforme en allégorie de l'ennui, Minotaure dévorant figurant l'obligation faite à l'homme de se confronter à l'absurde de sa condition<sup>69</sup> ». Aimer Oran, pour, symboliquement, assener un soufflet à l'écrivain et surtout à l'homme qui déteste la ville ; aimer Oran en cela qu'elle est érigée en ville absurde par l'écrivain lui-même, Haroun ne peut que l'apprécier pour y relater la mort de l'Arabe, elle aussi absurde.

---

<sup>68</sup> Pierre-Louis Rey souligne à quel point la gestation de *La Peste* fut longue et débuta en 1939, l'année où la France entre en guerre. Au même moment, Camus entame l'écriture de son essai, « Le Minotaure ou la halte d'Oran », « Notice », in *Œuvres Complètes*, tome III, éd. cit., p. 1321.

<sup>69</sup> Martine Mathieu-Job, « ORAN », in *Dictionnaire Albert Camus*, éd. cit., p. 634.

L'ultime signification que l'on pourrait donner à ce choix de la part de Daoud, réside dans cette lettre que Camus envoie à Barthes, censée dissiper les malentendus qui gravitent autour de *La Peste* ; l'Algérois lui écrit : « Comparée à *L'Étranger*, *La Peste* marque, sans discussion possible, le passage d'une attitude de révolte solitaire à la reconnaissance d'une communauté dont il faut partager les luttes. S'il y a évolution de *L'Étranger* à *La Peste*, elle s'est faite dans le sens de la solidarité et de la participation » (*O.C. II* : 285). Oran serait donc le cadre de la révolte solidaire : si Meursault se révolte seul face à l'absurdité du monde et de ses conventions, Rieux, Tarrou et Rambert, entre autres, luttent de front, face au même fléau symbolisé par la peste. Somme toute, est-ce à dire qu'Haroun, l'Oranais, lutte aussi dans le « sens de la solidarité » aboutissant à « la reconnaissance d'une communauté » arabe, dont Moussa, l'Arabe spectral, en serait le représentant ?

#### 3.1.4 *Caligula et Le Malentendu*

Dans un même mouvement, une même déclaration, Haroun fait enfin allusion à deux œuvres de Camus, en affirmant : « Je reconnais ton héros à son talent d'inventer une tragédie à partir d'un bout de journal et de raviver l'esprit fou d'un empereur à partir d'un incendie, mais je t'avoue que là, il m'a déçu » (*MCE* : 72). Cette allusion joue, elle aussi, sur cette assimilation vertigineuse entre le héros et l'écrivain, Meursault et Camus, en cela que dans *L'Étranger*, Meursault lit bien un morceau de journal dans sa cellule qui n'est autre que l'argument du *Malentendu*, pièce de théâtre absurde parue en 1944. Ainsi, lit-on dans *L'Étranger* :

Entre ma paillasse et la planche du lit, j'avais trouvé, en effet, un vieux morceau de journal presque collé à l'étoffe, jauni et transparent. Il relatait un fait divers dont le début manquait, mais qui avait dû se passer en Tchécoslovaquie. Un homme était parti d'un village tchèque pour faire fortune. Au bout de vingt-cinq ans, riche, il était revenu avec une femme et un enfant. Sa mère tenait un hôtel avec sa sœur dans son village natal. Pour les surprendre, il avait laissé sa femme et son enfant dans un autre établissement, était allé chez sa mère qui ne l'avait pas reconnu quand il était entré. Par plaisanterie, il avait eu l'idée de prendre une chambre. Il avait montré son argent. Dans la nuit, sa mère et sa sœur l'avaient assassiné à coups de marteau pour le voler et avaient jeté son corps dans la rivière. Le matin, la femme était venue, avait révélé sans le savoir l'identité du voyageur. La mère s'était pendue. La sœur s'était jetée dans un puits. J'ai dû lire cette histoire des milliers de fois. D'un côté, elle était invraisemblable. D'un autre, elle était naturelle. De toute façon, je trouvais que le voyageur l'avait un peu mérité et qu'il ne faut jamais jouer. (*E* : 124-125)

Encore une fois, c'est cette dénomination péremptoire et polysémique « ton héros » qui sème le trouble : *ton héros l'étranger, ton héros l'écrivain*. Mais quel est l'apport de cette allusion dans la *contre-enquête* ? Est-ce un ultime effort de la part d'Haroun-Daoud, un ultime témoignage visant à montrer qu'il « connaît son Camus sur le bout des doigts<sup>70</sup> » selon le mot de Christiane Chaulet-Achour ? Le cas échéant, les multiples allusions à *La Peste* et au *Mythe de Sisyphe* suffisent amplement à nous en convaincre ; à nous de montrer que cette allusion dépasse le simple stade de la connaissance parfaite d'une œuvre dont on fait le procès. En tout et pour tout, seule la proposition principale « je reconnais à ton héros le talent d'inventer une tragédie à partir d'un bout de journal » constitue une allusion au *Malentendu* : mais n'est-elle pas fantaisiste au sens de vaine sinon sur le plan métalittéraire qu'elle suggère ? Autrement dit, Haroun, en faisant une allusion au *Malentendu*, cette pièce « absurde » sur un couple qui s'aime, mais ne se comprend pas, n'aurait-il pas un retour réflexif sur sa propre brouille avec Camus-Meursault, qui, somme toute, reproduirait un effet de *malentendu* ? L'écrivain algérien et Camus seraient donc des « frères ennemis<sup>71</sup> » ou un couple à la relation absurde, et qui, au fond s'aiment, mais ne se comprennent pas. Nous avons déjà avancé les éléments permettant d'établir une passerelle directe entre *La Chute* et la *contre-enquête*, entre ces deux discours virtuoses exécutés par deux rhéteurs, Clamence et Haroun ; il y a ainsi fort à parier que le discours d'Haroun, s'orne donc, au détour de quelques formules (allusives) d'une aussi grande finesse et d'une aussi forte richesse que celle-ci.

Quant à la seconde partie de l'allusion, cette proposition coordonnée : « et de raviver l'esprit fou d'un empereur à partir d'un incendie », celle-ci constitue un renvoi direct à une autre pièce de Camus, *Caligula*, parue en 1944. L'argument est le suivant : l'empereur Caligula disparaît de Rome après la mort de sa sœur qui est aussi son amante. La vie et le monde ne lui paraissant plus supportables, celui-ci se révolte et souhaite tout ce qui relève de l'impossible : l'immortalité, la lune, le bonheur pérenne, un pouvoir absolu et éternel. Ne parvenant pas à échapper à sa condition initiale d'amant éploré, les patriciens l'assassinent pour son *hybris*. Plus simplement, Caligula est, comme l'avance Haroun, l'histoire de « l'esprit fou d'un empereur » lequel est confronté inexorablement à l'imminence de sa mort. Camus-Meursault, cet homme hybride pour Haroun, n'est-il pas, lui aussi, à sa manière, un Caligula condamné ? Meursault est un corps qui se traîne sans conscience apparente, et, déjà mort à peine né, il le sera

---

<sup>70</sup> Christiane Chaulet-Achour, art. cit., p. 4.

<sup>71</sup> Nous empruntons l'expression à Kateb Yacine dans sa lettre ouverte à Camus de 1956 intitulée : « Lettre à Albert Camus ». Celle-ci a été retranscrite dans le volume d'Albert Dichy et de Mireille Djaïder intitulé *Éclats de mémoire*, IMEC, 1994, p. 42-46.

véritablement à la fin de *L'Étranger* ; et Camus, n'est-il pas aussi un empereur dont Haroun-Daoud souhaite la mort littéraire pour son silence « meurtrier » sur ce que l'on sait ? Encore une fois, la portée métalittéraire n'est pas à exclure en regard de la finesse du discours d'Haroun, que l'on perçoit bien proche de celui de Clamence.

### 3.2 L'allusion auctoriale

Plus encore que l'allusion textuelle, l'allusion auctoriale requiert du lecteur une fine rigueur herméneutique reposant sur des considérations biographiques. Comme nous l'avons montré, Daoud, par l'intermédiaire d'Haroun, établit une filiation vertigineuse entre Meursault et Camus – Meursault devenant l'auteur de *L'Étranger*, ce texte écrit une fois sorti de prison où il n'a pas été exécuté. Il en est ainsi de l'allusion à Belcourt, purement auctoriale, mais aussi du renvoi aux positions politiques de Camus. Ces dernières le placent dans une situation de l'entre-deux, aussi ambiguë qu'insupportable, à l'égard de la France et de l'Algérie, ce qu'Haroun rappelle en ces termes :

Je me dis qu'il devait en avoir marre de tourner en rond dans un pays qui ne voulait de lui ni mort ni vivant. Le meurtre qu'il a commis semble celui d'un amant déçu par une terre qu'il ne peut posséder. Comme il a dû souffrir, le pauvre ! Être l'enfant d'un lieu qui ne vous a pas donné naissance. (*MCE* : 13)

Le pays en question, l'Algérie, s'est toujours présenté pour Camus comme un cas de conscience insurmontable : dénoncer les conditions de vie des Arabes d'Algérie et réclamer une amélioration de leurs droits civiques tout en s'opposant à l'indépendance de l'Algérie. Ce *en même temps* de Camus lui a valu d'être rejeté des deux rives, française et algérienne. Ainsi a-t-il toujours clamé la douleur que constituait pour lui ce refus des extrêmes, cette perpétuelle volonté de défendre tous les hommes d'Algérie : « j'ai mal à l'Algérie, en ce moment, comme d'autres ont mal aux poumons » écrit-il à Aziz Kessous en 1955, ou encore : « j'ai ainsi avec l'Algérie une longue liaison qui sans doute n'en finira jamais, et qui m'empêche d'être tout à fait clairvoyant à son égard » (*ET* : 127) – confirmant ce qu'Alain Vircondelet écrit, à savoir :

L'utopie en laquelle il croit, comme toute utopie, n'a aucune chance de se réaliser. Il constate bien que le monde se défait, et que l'Algérie est une des étapes de ce délitement mondial. Pris en étau entre la cause juste des Algériens à plus de dignité et de droits, et celle non moins juste des pieds-noirs, [...] Camus se heurte à une situation qu'il ne peut plus maîtriser. Son désarroi

est immense, et l'exil plus que jamais cruel. Réunir, ne pas diviser, se sentir solidaire des deux communautés à la fois, la tentative est irréalisable<sup>72</sup>.

Ainsi, la difficulté pour l'Algérie de « rapatrier les cendres de Camus » – cette métaphore de Kamel Daoud, éloquente à plus d'un égard – est immense. Les ressentiments sont, à ce jour, trop forts, et l'Algérie n'est pas prête à réunir tous ses enfants ; certains sont condamnés à l'errance et d'autres, par un élan de solidarité fraternel et profondément algérien, tentent, tant bien que mal, de contrecarrer cette fatalité : Maïssa Bey se donne cette mission.

### 3.3 La référence

Si les emprunts intertextuels selon Genette constituent une triade : citation, allusion, et plagiat, dont les différences s'établissent selon des critères du littéral et de l'explicite, Annick Bouillaguet propose un quatrième constituant échappant à l'auteur de *Palimpsestes* : la référence. À ce sujet, celle-ci écrit : « à ces deux types de relations que l'emprunt peut recouvrir (littéral/non littéral, explicite/non explicite), nous ajouterons celui qui met en rapport l'explicite et le non littéral et nous introduirons la notion de référence<sup>73</sup> ». Ainsi, en est-il de cette manière pour le titre du roman de Daoud, véritable portail de lecture : *Meursault contre-enquête*, agissant comme une référence textuelle. Meursault étant le personnage principal du roman de Camus, l'étranger en question, quelle lecture peut-on faire du texte de Daoud si ce renvoi n'est pas saisi par le lecteur ? Contrairement à l'allusion, l'explicite est affirmé et il est ce critère qui fera la jonction entre les deux formes d'emprunts, comme l'avance autrement Anne-Claire Gignoux : « on admettra de nommer “référence” le fait de donner le titre d'une œuvre et/ou le nom d'un auteur auxquels on renvoie, qui accompagnent, ou non, une citation<sup>74</sup> ». Meursault devenant *El-Merssoul* en arabe (MCE : 153), par un jeu homonymique, contribue aussi à bâtir une relation *in absentia* avec *L'Étranger*, bien qu'il ne soit jamais nommé tel quel. Lorsque le narrateur chez Daoud, Haroun, a recours à ce type de formules périphrastiques, l'explicite se réduit, l'allusion l'emporte sur la référence. « La référence n'expose pas le texte cité, mais y renvoie par un titre, un nom d'auteur, de personnage ou l'exposé d'une situation spécifique<sup>75</sup> » ajoute quelques années plus tard Annick Bouillaguet en complément de sa typologie.

---

<sup>72</sup> Alain Vircondelet, *op. cit.*, p. 199.

<sup>73</sup> Annick Bouillaguet, art. cit., p. 495.

<sup>74</sup> Anne-Claire Gignoux, *op. cit.*, p. 59.

<sup>75</sup> Annick Bouillaguet, *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert : l'imitation cryptée*, Paris, Champion, 2000, p. 31.

### 3.4 La citation

Emprunt le plus littéral et le plus explicite, la citation institue la plus forte coprésence intertextuelle du texte antérieur dans le texte postérieur ; sa déclaration par l'usage de l'italique ou, le plus souvent, des guillemets, lève toutes les ambiguïtés possibles – telle est la frontière qui la différencie du plagiat. Elle est la forme redonnant le plus accès au texte second ; elle est, selon les mots de Jacqueline Authier-Revuz, la marque d'une « hétérogénéité énonciative » en cela qu'elle inscrit « de l'autre dans le fil du discours<sup>76</sup> ». Dans *Meursault, contre-enquête*, les citations de *L'Étranger* sont peu nombreuses, bien que l'une d'entre elles soit massive. Leur présence est explicitée par ce périphrase de l'édition d'Actes Sud : « L'auteur a cité, parfois en les adaptant, certains passages de *L'Étranger* d'Albert Camus (éd. Gallimard 1942). Le lecteur les retrouvera en italiques ». Les emprunts sont donc manifestés par l'usage de l'italique ; on en compte sept. Comme les différentes allusions (auctoriales et textuelles) ainsi que les références, elles ne nous semblent pas être purement ornementales ni simplement conforter la présence de Camus dans un texte qui souhaite en réviser l'œuvre.

La première occurrence de *L'Étranger* : « Tels des spectres discrets et muets, ils nous regardaient, nous les Arabes, en silence, *ni plus ni moins que si nous étions des pierres ou des arbres morts*<sup>77</sup> » (*MCE* : 21 ; *E* : 79), est symptomatique en cela : elle est sans doute le fragment de *L'Étranger*, qui, retravaillé à la charge de Camus, prétend le mieux dénoncer l'arrière-fond colonial du roman où les Arabes sont réifiés. Dans le roman de Camus, Meursault déclare exactement, alors qu'il est à la plage avec Raymond : « Ils nous regardaient en silence, mais à leur manière, *ni plus ni moins que si nous étions des pierres ou des arbres morts*<sup>78</sup> » (*E* : 79). Toutefois, dans les deux citations, le référent n'est pas le même : ces deux pronoms « nous » changent de référents (les Arabes prennent la place des Français et inversement) ; cette citation est donc une pseudo-citation. Ce détournement dans la *contre-enquête* s'inscrit la perspective d'un renversement symétrique. Haroun évoque explicitement cela lorsqu'il se réclame d'une justice des « équilibres » (*MCE* : 16). Ainsi, les uns sont des fantômes pour les autres et les deux communautés ne se connaissent pas et ne le cherchent pas ; c'est donc bien une Algérie française déchirée que nous peignent les deux auteurs, où une ségrégation s'institue au gré de la menace que l'on pense être véhiculée par l'autre. Ce renversement de focalisation opéré par

---

<sup>76</sup> Jacqueline Authier-Revuz, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages*, n° 73, mars 1984, p. 106.

<sup>77</sup> Pour chaque citation, nous restituerons en romain les ajouts de Kamel Daoud vis-à-vis du texte original, *L'Étranger*, quant à lui restitué en italique.

<sup>78</sup> Nous soulignons.

Daoud est éloquent quant à l'ensemble du projet : il s'agit bien d'une contre-enquête qui contrecarre le discours camusien, et en l'occurrence, le regard français. Il ne s'agit de rien d'autre que d'un jeu de miroirs, où chacun voit l'autre comme il le voit – cette perception sans discussion ne pouvant qu'aboutir à un malentendu. Récupérer les mots du colon pour mieux l'attaquer, s'arroger le stigmaté pour mieux le retourner contre l'agresseur, Daoud s'inscrit pleinement dans une perspective de guérilla linguistique, ce qu'affirme Haroun d'emblée dans son discours :

C'est d'ailleurs pour cette raison que j'ai appris à parler cette langue et à l'écrire ; pour parler à la place d'un mort, continuer un peu ses phrases. Le meurtrier est devenu célèbre et son histoire est trop bien écrite pour que j'aie dans 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 sont mon *bien vacant*<sup>79</sup>. (MCE : 11-12)

La deuxième occurrence est la suivante : « La plage, bien sûr ! [...] Selon des témoins, on pouvait, auparavant, apercevoir le petit cabanon de bois à son extrémité. *La maison était adossée à des rochers et les pilotis qui la soutenaient sur le devant baignaient dans l'eau* ». (MCE : 64 ; E : 81). Celle-ci contribue à reconstituer le décor du crime – il n'y a aucun doute, Moussa été tué à cet endroit. Il est ce « décor » donc parle Haroun (MCE : 15) que lui-même s'efforce de restituer lorsqu'il tue Joseph Larquais, le Français :

Il ne s'agissait pas seulement d'un cadavre à enterrer, mais d'une scène à ranger, à nettoyer, comme après la fin du dernier acte, au théâtre. (Balayer le sable de la plage, enfouir le corps dans un pli froncé de l'horizon, repousser le fameux rocher des deux Arabes et le balancer derrière la colline, dissoudre l'arme comme s'il s'agissait d'une écume, appuyer sur l'interrupteur pour que le ciel se rallume et que la mer reprenne ses halètements et, enfin, remonter vers le cabanon pour rejoindre les personnages figés de cette histoire). (MCE : 88-89)

Le lieu du crime, le nom de l'assassin et de la victime ne doivent faire aucun doute : rien ne doit être maquillé, tout est à restituer ; et Haroun, qui, lui-même va devenir un second Meursault, va volontiers jouer de ces codes pour créer une scène de crime parfaite.

---

<sup>79</sup> L'auteur souligne.

Le syntagme de « bien vacant » est d'ailleurs une allusion à la fameuse formule de Kateb Yacine, l'auteur de *Nedjma* (1956) : « Le Français est notre butin de guerre ! ». Le thème de la guérilla linguistique structure les récits algériens d'expression française : à ce sujet, voir l'article de Lobna Mestaoui, « Le “butin de guerre” camusien, de Kateb Yacine à Kamel Daoud », *Babel*, n° 36, 2017, p. 143-159, [en ligne], disponible sur : <https://doi-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/10.4000/babel.5002>, consulté le 23 mai 2023.

La troisième et la quatrième occurrence, à savoir : « S'il avait bougé, je l'aurais frappé et aplati sur le sol, la face contre la nuit, des bulles crevant à la surface, autour de sa tête » ; et « Devant moi, tout était ombre et chaque objet, chaque angle, toutes les courbes se dessinaient avec une confusion insultante pour la raison » (MCE : 94), apparaissent au même moment : lors du meurtre du Français. Dans *L'Étranger*, en effet de symétrie parfaite, la première occurrence correspond au meurtre de l'Arabe : « L'Arabe s'est aplati dans l'eau, la face contre le fond, et il est resté quelques secondes ainsi, des bulles crevant à la surface, autour de sa tête<sup>80</sup> » (E : 87) ; mais la seconde prend racine dans un passage, celui de la veillée funèbre de la mère : « Devant moi, il n'y avait pas une ombre et chaque objet, chaque angle, toutes les courbes se dessinaient avec une pureté blessante pour les yeux. C'est à ce moment que les amis de maman sont entrés » déclare Meursault (E : 18). Il est à noter que pour cette dernière, Daoud opère une modification – quant à l'emplacement de celle-ci – mais surtout sur le plan lexical, les emprunts sont légèrement retravaillés. Si le premier emprunt – l'occurrence apparaissant au moment du meurtre du Français – contribue à faire apparaître Haroun en second Meursault, et, encore une fois, à renverser la focalisation de l'Arabe vers le Français, le second, lui, celui de l'épisode de la veillée, ne s'inscrit pas dans la *contre-enquête* au même endroit, il trouve sa place dans la scène du meurtre : est-ce à dire que l'enjeu pour Daoud est de relier la mort de la mère au crime, et, ce faisant, d'opérer un syncrétisme des deux chefs de condamnation de Meursault, pour lesquels la justice coloniale n'a retenu que la mort de la mère et l'étrangeté du fils qui en découle ?

La cinquième et la sixième occurrence : « On me jeta dans une cellule, j'avais un baquet d'aisances et une cuvette de fer » (MCE : 111) ; et « beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et ils m'accueilleront avec des cris de haine », renvoient exactement aux mêmes passages dans *L'Étranger* où le meurtrier se trouve dans sa cellule (E : 114), et où il s'apprête à être exécuté – s'agissant d'un énième effort de justice des *équilibres*, de restitution d'une symétrie parfaite.

Enfin, l'emprunt le plus massif, mais également le plus retravaillé, intervient au même endroit dans les deux romans ; Haroun et Meursault sont dans leurs cellules et reçoivent la visite d'un religieux souhaitant les convertir. Le tableau ci-dessus confrontant le texte original et son traitement par Daoud, rendra plus explicite le travail de cette citation massive<sup>81</sup> :

---

<sup>80</sup> Nous soulignons.

<sup>81</sup> Nous manifestons en gras les différences les plus saillantes et les plus significatives entre les deux textes. Nous ne relevons pas les différences de syntaxe ou les quelques ellipses.

<i>L'Étranger</i> (l'hypotexte)	<i>Meursault, contre-enquête</i> (l'hypertexte)
<p>Il voulait encore me parler de Dieu, mais je me suis avancé vers lui et j'ai tenté de lui expliquer une dernière fois qu'il me restait peu de temps. Je ne voulais pas le perdre avec Dieu. Il a essayé de changer de sujet en me demandant pourquoi je l'appelais « Monsieur » et non pas « <b>mon père</b> ». Cela m'a énervé je lui ai répondu qu'il n'était pas mon père : il était avec les autres.</p> <p>– Non, <b>mon fils</b>, 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 sur <b>vous</b>.</p> <p>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 <b>le collet de sa soutane</b>. 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 d'une femme. Il n'était même pas sûr d'être en vie puisqu'il vivait comme un mort. Moi, j'avais l'air d'avoir les mains vides. Mais j'étais sûr de moi, sûr de tout, plus sûr que lui, sur de ma vie et de cette mort qui allait venir. 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. J'avais vécu de telle façon et j'aurais</p>	<p>Un jour, <b>l'imam</b> a essayé de me parler de Dieu en me disant que j'étais vieux et que je devais au moins prier comme les autres, mais je me suis avancé vers lui et j'ai tenté de lui expliquer qu'il me restait peu de temps que je ne voulais pas le perdre avec Dieu. Il a essayé de changer de sujet en me demandant pourquoi je l'appelais « Monsieur » et non pas « <b>El-Cheikh</b> ». Cela m'a énervé je lui ai répondu qu'il n'était pas mon guide, qu'il était avec les autres. « Non, <b>mon frère</b>, a-t-il dit en mettant la main sur mon épaule, je suis avec <b>toi</b>. Mais tu ne peux pas le savoir parce que tu as un cœur aveugle. Je prierai pour toi ».</p> <p>Alors, je ne sais pas pourquoi, 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 qu'il n'était pas question qu'il prie pour moi. Je l'ai pris par <b>le col de sa gandoura</b>. 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. Il n'était même pas sûr d'être en vie puisqu'il vivait comme un mort. Moi, j'avais l'air d'avoir les mains vides, mais j'étais sûr de moi, sûr de tout, sur de ma vie et de cette mort qui allait venir. 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</p>

pu vivre de telle autre. J'avais fait ceci et je n'avais pas fait cela. Je n'avais pas fait telle chose alors que j'avais fait cette autre. Et après ? C'était comme si j'avais attendu pendant tout le temps cette minute et cette petite aube où je serais justifié. Rien, rien n'avait d'importance et je savais bien pourquoi. Lui aussi savait pourquoi. Du fond de mon avenir, pendant toute cette vie absurde que j'avais menée, un souffle obscur remontait vers moi à travers des années qui n'étaient pas encore venues et ce souffle égalisait sur son passage tout ce qu'on me proposait alors dans les années pas plus réelles que je vivais. Que m'importaient la mort des autres, l'amour d'une mère, que m'importaient son Dieu, les vies qu'on choisit, les destins qu'on élit, puisqu'un seul destin devait m'élire moi-même et avec moi, des milliards de privilégiés qui, comme lui, se disaient mes frères. Comprendait-il, comprenait-il donc ? Tout le monde était privilégié. Il n'y avait que des privilégiés. Les autres aussi, on les condamnerait un jour. Lui aussi, on le condamnerait. Qu'importait si, **accusé de meurtre**, il était exécuté pour n'avoir pas pleuré à l'enterrement de sa mère ? Le chien de Salamano valait autant que sa femme. La petite femme automatique était aussi coupable que la Parisienne que Masson avait épousée ou que Marie qui avait envie que je l'épouse. Qu'importait que Raymond fût mon copain autant que Céleste

raison, j'aurais toujours raison. C'était comme si j'avais toujours attendu cette minute et cette petite aube où je serais justifié. Rien, rien n'avait d'importance et je savais bien pourquoi. Lui aussi savait pourquoi. Du fond de mon avenir, pendant toute cette vie absurde que j'avais menée, un souffle obscur remontait vers moi. Que m'importaient la mort des autres, l'amour d'une mère, que m'importaient son Dieu, les vies qu'on choisit, les destins qu'on élit, puisqu'un seul destin devait m'élire moi et avec moi, des milliards de privilégiés qui, comme lui, se disaient mes frères. Comprendait-il, comprenait-il donc ? Tout le monde était privilégié. Il n'y avait que des privilégiés. Les autres aussi, on les condamnerait un jour. Lui aussi, on le condamnerait, si le monde était vivant. Qu'importait si, accusé de meurtre, il était exécuté pour n'avoir pas pleuré à l'enterrement de sa mère, **ou que je sois accusé d'avoir tué le 5 juillet 1962 et pas un jour avant ?** Le chien de Salamano valait autant que sa femme. La petite femme automate était aussi coupable que la Parisienne que Masson avait épousée ou que Marie qui avait envie que je l'épouse. 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

<p>qui valait mieux que lui ? Qu'importait que <b>Marie</b> 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 <b>l'aumônier</b> 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 disparu. (<i>E</i> : 182-184)</p>	<p>neutraliser. <b>L'imam</b>, 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 disparu. (<i>MCE</i> : 150-152)</p>
--	---

Ainsi, à plusieurs termes près, l'écrivain algérien restitue une partie cruciale de *L'Étranger*, la dernière visite de Meursault condamné à mort, mais l'auteur algérien opère quelques changements dont on peut comprendre les raisons : un certain nombre d'entre eux, qui transforment « aumônier » en « imam » ou « soutane » en « *gandoura* », ont vocation à préserver la cohérence du récit ; si l'action se passe en Algérie comme *L'Étranger* de Camus, elle se déroule en revanche après l'Indépendance du pays qui décrète l'islam comme religion d'État. Ainsi l'auteur insère-t-il des *realia*, des mots renvoyant à une culture donnée, en l'occurrence l'arabo-musulmane. Si ces modifications possèdent avant tout un enjeu de cohérence interne et référentielle, elles peuvent également témoigner de la volonté d'insérer des réalités qui selon Daoud, et d'autres écrivains algériens, sont beaucoup trop absentes de l'œuvre de Camus. Les modifications plus subsidiaires, telles que le changement d'adresse de l'imam envers Haroun, passant du vouvoiement au tutoiement, rendent aussi compte de ces *realia*, mais de manière plus subtile : dans la culture arabo-musulmane, le vouvoiement en tant que marqueur social ou régulateur des relations interpersonnelles, tel qu'il est pensé dans l'usage français, n'existe pas. Encore plus que quiconque, tous les Arabes et *a fortiori*, les musulmans, se disent frères et se tutoient. Ces modifications rendent compte de ce qu'affirme Antoine Compagnon dans un ouvrage consacré à la citation intitulé *La Seconde main ou le travail de la citation*, à savoir que la pratique de la citation constitue, en soi, un travail méticuleux, « il n'est plus possible de parler de la citation pour elle-même, mais seulement de son travail, du travail de la citation<sup>82</sup> » ; « la citation travaille le texte, le texte travaille la

<sup>82</sup> Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 36.

citation<sup>83</sup> ». Le placement de celle-ci n'est jamais arbitraire, et encore moins les modifications qui lui sont infligées. Ainsi, loin d'être fantaisiste, Daoud travaille ses emprunts à *L'Étranger*, pour leur donner sens dans un contexte de post-indépendance algérienne – l'enjeu étant de transposer l'univers camusien dans l'univers arabe pour réinviter le lecteur à lire *L'Étranger* à l'aune de ses béances. Tout en construisant une passerelle avec *L'Étranger*, c'est pourtant un ancrage fort dans la *contre-enquête* qui est souhaité par le travail de la dernière citation, puisque, comme le souligne André Topia : « [tout] fragment cité conserve des liens avec son espace d'origine, mais il n'est pas inséré impunément dans un nouveau milieu sans que lui-même et ce nouveau milieu n'en subissent des altérations non négligeables<sup>84</sup> ».

Daoud doit ainsi remettre ses pas dans ceux de Camus, en retravaillant *L'Étranger* à l'aune d'une confrontation qui en soulignerait les zones d'ombre. Laurent Demanze lui, avance que le ressassement d'une première investigation – en l'occurrence *L'Étranger* par l'emprunt d'un appareil citationnel – s'inscrit dans une volonté didactique de dévoiler les zones problématiques de la première fiction. À ce sujet, il écrit :

L'investigation littéraire emprunte les méthodologies et les manières de l'enquête, tantôt judiciaire, tantôt policière, tantôt critique pour réparer les injustices de l'histoire littéraire : retrouver un coupable caché, rendre un nom à une victime du racisme et du colonialisme, requalifier le suicide en assassinat. [...] La contre-enquête a pour ambition de lever le voile sur une fiction première mensongère, elle conduit la plupart du temps à une fiction seconde, dans un glissement sans fin<sup>85</sup>.

Daoud, par l'intermédiaire d'Haroun, serait ainsi un paranoïaque, travaillé depuis de nombreuses années par un discours qui hante les Algériens ; l'écrivain est une des figures de proue de cette génération d'écrivains algériens qui ruminent les non-dits de Camus ; Mustapha Harzoune ne le dit pas autrement lorsqu'il déclare : « En revisitant Camus et son *Étranger*, [on interroge] deux trilogies, celle qui hante l'âme tourmentée des Algériens – Camus-Meursault-l'Arabe – et l'autre hante la conscience troublée des Français – l'indigène-l'Arabe-le musulman<sup>86</sup> ».

Cette pratique de la citation propre au format de la contre-enquête, peut également être interrogée pour ses choix typographiques : Daoud cite Camus en ayant recours non pas aux guillemets, mais à l'italique, un usage que l'on peut interroger. Si l'usage des guillemets est

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>84</sup> André Topia, « Contrepoints joyciens », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 142.

<sup>85</sup> Laurent Demanze, *op. cit.*, p. 252.

<sup>86</sup> Mustapha Harzoune, « *Meursault, contre-enquête* ou la nécessaire réécriture », *Hommes et migrations*, vol. 4, n° 1308, 2014, p. 195.

plus répandu dans le cadre de la pratique de la citation que celui de l'italique, c'est que ce dernier sert également d'autres usages, comme la citation de mots étrangers. Cette précision permet de comprendre le choix de Kamel Daoud, qui, si l'italique n'est pas un choix typographique arbitraire et probablement éditorial, illustrerait son rapport à *L'Étranger* qu'il considère comme un texte étranger, au même titre que des mots anglais employés tels que « *Poor Meursault* » (MCE : 14), ne faisant pas partie du patrimoine algérien. Inversement, une autre lecture est possible : puisque l'italique sert à mettre en évidence des mots étrangers tels que « *gandoura* », l'habit traditionnel arabo-musulman que portent les imams, et donc pléthore de mots arabes, il n'est pas interdit de penser que l'italique serve à mettre sur un même pied d'égalité les mots étrangers de la culture de l'écrivain algérien, et *L'Étranger* de Camus. Cette ambiguïté qui tient à l'usage de l'italique, illustre parfaitement la double-appréhension de l'œuvre de Camus : elle conditionne les écritures algériennes ; celles-ci se présentent comme des hommages littéraires ou des hommages en contrepoint, des palimpsestes postcoloniaux (Laurent Demanze, 2019 : 260), ou encore des écrits conjuguant tous ces possibles, comme le fait Daoud dans son *Meursault, contre-enquête*.

#### 4. *Au Commencement était la mer* : quelles résonances avec (l'œuvre de) Camus ?

##### 4.1 À l'échelle microstructurale

Si *Meursault, contre-enquête* se présente comme l'hypertexte de *L'Étranger* ou le métatexte, *Au Commencement était la mer* de Maïssa Bay ne constitue pas une transformation ou un vaste commentaire d'un texte de Camus bien défini. Si d'emblée, le titre du texte de Kamel Daoud nous met sur la voie de *L'Étranger* par un renvoi explicite et non littéral qu'Annick Bouillaguet nomme « référence », le titre du roman de Maïssa ne catalyse aucun texte camusien à l'échelle macrostructurale. C'est pourquoi la section consacrée à Maïssa Bey est bien plus courte que celle de Kamel Daoud.

##### 4.2 Interdiscursivité et intertextualité

Si l'intertextualité au sens genettien repose sur plusieurs emprunts plus ou moins littéraires et plus ou moins explicites entre textes littéraires, l'interdiscursivité, elle, est, selon

Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau un « ensemble d'unités discursives (relevant de discours antérieurs du même genre, de discours contemporains d'autres genres, etc.) avec lesquels un discours particulier entre en relation implicite ou explicite<sup>87</sup> ». L'intertextualité est donc une forme d'interdiscursivité, mais l'interdiscursivité n'est pas toujours synonyme d'intertextualité ; un texte, en l'occurrence *Au Commencement* qui constitue un discours narratif, entretient plusieurs liens interdiscursifs avec un plus vaste discours narratif que constitue l'œuvre de Camus. En effet, dans ce roman, il est question d'une jeune femme algérienne, Nadia, qui ne sort de sa chambre que pour retrouver la mer, impunément, et qui se heurte à une société traditionnelle minée par le radicalisme religieux. Antigone contemporaine, Nadia, éprise de liberté, défie toutes les lois morales pour se retrouver au petit matin, au commencement du monde, face à la mer – éthique bien camusienne somme toute.

Camus, en 1951, consigne dans ses *Carnets* la formule suivante : « Réponse à la question sur mes dix mots préférés : “Le monde, la douleur, la terre, la mère, les hommes, le désert, l'honneur, la misère, l'été, la mer” » (*O.C. IV* : 1107) ; ces dix mots qui synthétisent son œuvre, se retrouvent tout aussi bien dans le roman de Bey – cela n'en fait pas pour autant un intertexte ou un hypertexte entretenant directement un rapport avec l'œuvre Camus, mais bien un texte camusien en cela qu'il emprunte à son paradigme lexico-thématique. Plus que de simples occurrences, de simples lexèmes, ces mots constituent de véritables motifs structurant l'œuvre de Camus, mais aussi le texte de Bey. Toutefois, il est évident, comme le souligne Laurent Jenny, que les liens intertextuels ne peuvent s'établir en fonction du seul emprunt lexical :

À cette fin, nous proposons de parler d'intertextualité seulement lorsqu'on est en mesure de repérer dans un texte des éléments structurés antérieurement à lui, au-delà du lexème, cela s'entend, mais quel que soit leur niveau de structuration. On distinguera ce phénomène de la présence dans un texte d'une simple allusion ou réminiscence, c'est-à-dire chaque fois qu'il y a emprunt d'une unité textuelle, abstraite que son contexte a insérée tel quel dans un nouveau syntagme textuel, à titre d'élément paradigmatique<sup>88</sup>.

Ainsi, que Bey reprenne l'idiolecte et les paradigmes camusiens ne fait pas de son roman un hommage à l'auteur en soi, puisqu'il n'est pas le seul à évoquer la mer, le soleil et cette attitude face à la mer déifiée ; toutefois, une référence auctoriale, agissant comme un indice, oriente la lecture vers l'œuvre de Camus. Il s'agit d'un poster que l'héroïne a dans sa chambre : « autour d'elle, familier, le décor de sa chambre. Sur le mur, au-dessus du bureau, Camus, figé dans une

---

<sup>87</sup> Josiane Boutet, « INTER DISCOURS », in Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 329.

<sup>88</sup> Laurent Jenny, art. cit., p. 269.

éternité noire et blanche, plisse les yeux dans un sourire qui se veut rassurant » (*ACEM* : 122). Cet indice, qui intervient à la fin du roman, a ainsi le don d'éclairer rétrospectivement l'ensemble du texte : le transport sensuel et existentiel de Nadia, l'éthique de l'héroïne, son être au monde, peuvent être ceux de Janine dans *L'Exil et le Royaume* (1957) ; ils peuvent aussi être interprétés comme une expérience au féminin de *Noces* (1939). La jouissance est le maître-mot, ainsi Janine s'abandonne au monde :

Devant elle, les étoiles tombaient, une à une, puis s'éteignaient parmi les pierres du désert, et à chaque fois, Janine s'ouvrait un peu plus à la nuit. [...] En même temps, il lui semblait retrouver, il lui semblait retrouver ses racines, la sève montait à nouveau dans son corps qui ne tremblait plus. Pressée de tout son ventre contre le parapet, tendue vers le ciel en mouvement, elle attendait seulement que son cœur encore bouleversé s'apaisât à son tour et que le silence se fit en elle. (*ER*, 34)

Nadia, aussi, dans un mouvement érotique et phénoménologique camusien, « se laisse d'abord pénétrer par le flux des sensations qui affleurent sur sa peau en un lent frissonnement » (*ACEM* : 10). Ce poster, qui permet au lecteur de considérer les irradiations de *Noces* et de *L'Exil* dans le roman de Maïssa Bey, fait l'objet d'une seconde réflexion de la part l'écrivaine, dans un essai intitulé *L'Ombre d'un homme qui marchait au soleil : réflexions sur Albert Camus*, paru en 2004, où elle écrit : « Je regarde sur une photo – la même que celle qui est longtemps restée accrochée aux murs de ma chambre d'étudiante – le visage de cet homme, Albert Camus, désormais figé dans une éternité noire et blanche<sup>89</sup> ». L'héroïne, Nadia, serait représenterait ainsi l'écrivaine qui se serait dédoublée, le temps d'un roman, à travers cette jeune femme qui se délecte des plaisirs du corps au commencement du monde, puisque, comme l'affirme Bey dans le même essai :

*Au commencement*<sup>90</sup> il y a les évidences partagées, la communion charnelle avec la nature, les mêmes vertiges et le même désespoir, et surtout, surtout, le soleil, la mer, la lumière, la beauté des plages dans les étés tranquilles. Il y a tout cela dans l'œuvre de Camus. il y a, et cela est considéré comme la substance même de son œuvre, la célébration d'une terre mère, d'une terre noyée sous ce soleil qui souvent, dans un éblouissement obscur, aveugle et façonne des hommes qui peuvent être à la fois austères et outranciers<sup>91</sup>.

Ainsi est explicité le titre du roman très camusien, qui, s'il est vrai qu'il ne constitue pas une référence directe à une œuvre de Camus, pourrait néanmoins être appréhendé comme tel : le

---

<sup>89</sup> Maïssa Bey, *L'Ombre d'un homme qui marchait au soleil : réflexions sur Albert Camus*, éd. cit., p. 19.

<sup>90</sup> Nous soulignons.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 41-42.

titre d'un essai figurant dans *L'Été* (1954), intitulé « La Mer au plus près » s'en rapproche, tout comme *Le Premier homme* (1994), qui, sémantiquement, témoigne lui aussi de cette tentation de se situer au commencement du monde. Si le poster permet d'établir des passerelles pseudo intertextuelles, mais véritablement interdiscursives, le titre du roman, lui, *Au Commencement était la mer*, comporte bien un intertexte : il s'agit de la Genèse et son « au commencement était la verbe ». La transformation que Bey fait subir à cette fameuse formule biblique est symptomatique de sa perception de l'écriture qu'elle partage avec Camus : au commencement du verbe, de l'écriture, il y a la mer, cette déité pour Camus par laquelle Bey lui rend hommage.

Intertextuellement, l'œuvre de Camus, en bonne et due forme, n'est donc jamais présente textuellement ou allusivement dans ce roman ; mais la puissance de celui-ci réside précisément dans le fait qu'une seule allusion auctoriale discrète suffit à décréter l'omniprésence de l'œuvre de l'auteur. Cet indice renouvelle ainsi la lecture du récit à l'aune de *Noces*, *L'Été*, *Le Premier homme*, et tant d'œuvres ayant contribué à placer l'écriture de Camus sur les sentiers de la Méditerranée et de son tragique solaire où il faut se laisser aller à vivre sans pudeur.

Maïssa Bey et Albert Camus, qui, nés dans la même Algérie coloniale – l'écrivaine n'a que dix ans lorsque Camus décède en 1960 – n'auraient jamais pu se croiser. *Au Commencement* se présente donc comme un rattrapage de ce rendez-vous manqué, un lieu de croisement entre ces consciences toutes algériennes de laquelle ne peut naître qu'une amitié ensoleillée, quoiqu'en disent les controverses qu'alimentent certains intellectuels algériens.

## **CHAPITRE 2**

**Les représentations de l'Algérie et de l'Arabe dans l'œuvre de Camus à l'épreuve du roman algérien contemporain : quelles traces chez Kamel Daoud et Maïssa Bey ?**

## 0. Introduction au chapitre

Dans ce deuxième chapitre et dans une perspective comparatiste, il sera question d'aborder les représentations de l'Algérie et de l'Arabe dans l'œuvre d'Albert Camus, et de confronter ces dernières à celles qu'en donnent nos deux romans algériens, *Meursault, contre-enquête* et *Au Commencement était la mer*.

En effet, selon nous, l'Algérie donnée à voir en tant que berceau gréco-méditerranéen, jouit d'un statut privilégié dans l'œuvre de Camus : dès *Noces* (1939), soit au début de son œuvre, l'écrivain donne une légitimité littéraire à ce pays en le dépeignant comme étant, à l'image de Tipasa, « habit[é] par les dieux » (N : 11). Maïssa Bey se saisit de cette représentation (fantasmée) de l'Algérie appréhendée au prisme de la Grèce antique, pour regretter, à travers son roman, cette patrie aussi solaire que libertine. Dans *Au Commencement*, ce regret et cette adhésion aux représentations camusiennes s'inscrivent dans le prolongement stylistique de la sensibilité exprimée dans *Noces* et dans d'autres récits comme « La Femme adultère » (1957) ou encore *L'Été* (1951) ; il s'agira donc de montrer comment et pourquoi l'écrivaine algérienne confronte dans son roman le berceau camusien qu'est l'Algérie à un contexte politique qui lui est hostile : la décennie noire.

Dans un premier temps, ainsi sera-t-il question d'analyser les représentations de l'Algérie dans l'œuvre de Camus, au prisme de la religiosité païenne duquel le mythe, le silence et la figure de la mère participent ; cette religiosité sera mise en perspective avec cette Algérie religieuse, largement prégnante dans notre corpus algérien, afin de mesurer à quel point cette nouvelle Algérie est lestée d'une toute autre forme de sacré, antinomique avec le sacré camusien **(1)**.

Dans un second et dernier temps, il s'agira d'analyser les représentations de l'Arabe dans l'œuvre de Camus, en interrogeant, paradoxalement, le peu de représentations qu'en donne l'écrivain ; est-ce symptomatique d'une forme d'inconscient colonial comme l'avance l'un des pionniers des études postcoloniales, Edward W. Saïd **(2)** ? La question de la représentation de l'Arabe constitue, selon nous, la racine des ressentiments algériens ; dans sa *contre-enquête*, Kamel Daoud exprime un intérêt tout particulier pour cet être spectral, qui, il s'agira de le montrer, est doté d'une épaisseur plus consistante dans *Le Premier Homme*, où Camus cherche véritablement à le réhabiliter. Analyser les enjeux et les significations de ce personnage sera également l'occasion de revenir à sa représentation la plus célèbre, et paradoxalement, la plus pauvre, celle dans *L'Étranger*, afin d'interroger les significations de la mort et de l'anonymat de ce personnage, de manière à nuancer la théorie postcoloniale.

## 1. L'Algérie de Camus : une terre alchimique entre Hellade et Orient

### 1.1 Le mythe grec chez Camus : une patrie intellectuelle et philosophique

Comme l'avance Jean-Claude Xuereb dans un volume consacré aux liens entre Albert Camus et la Grèce : « de bout en bout, [l'œuvre de Camus] a été nourri[e] de la substance puisée dans la mythologie grecque<sup>92</sup> ». Ce fil d'Ariane grec, qui traverse toute l'œuvre, est explicitement mentionné dans les *Carnets* de l'écrivain, qui constituent le laboratoire de l'œuvre ; il y écrit : « I. Le Mythe de Sisyphe (absurde). - II. Le Mythe de Prométhée (révolte). - III. Le Mythe de Némésis » (*O. C. IV* : 1093). Pour chaque grand volet philosophique, Camus choisit donc de réactualiser un mythe grec. *L'Étranger* (1942), l'essai intitulé *Le Mythe de Sisyphe* (1942), *Caligula* (1944) et *Le Malentendu* (1944) sont donc placés sous le signe de Sisyphe, condamné par les dieux à pousser absurdement un rocher ; *La Peste* (1947), *L'État de siège* (1948) et *L'Homme Révolté* (1951) représentent la révolte prométhéenne, du nom de ce titan voleur, condamné par les dieux à se faire dévorer par un vautour ; et enfin, compte tenu de la mort prématurée de Camus, seul son roman inachevé *Le Premier Homme* représente le dernier volet, celui de Némésis, cette déesse de la mesure, impétueuse et vengeresse, qui, pourtant, représente l'amour<sup>93</sup>. Les cycles s'échelonnent de la même manière : un roman, une ou plusieurs pièces de théâtre et un essai – les premiers ayant souvent vocation à illustrer le dernier, puisque, selon Camus : « on ne pense que par image. Si tu veux être philosophe, écris des romans » (*O. C. II* : 800).

Sisyphe, Prométhée et Némésis, constituent donc les trois grands ancrages grecs de la pensée camusienne, trois terreaux de nature culturelle où l'expérience du monde et la mythologie se fécondent réciproquement. Toutefois, au début de son œuvre, dans *Noces*, Camus se désolidarise du mythe en ces termes :

Bien pauvres sont ceux qui ont besoin de mythes. Ici les dieux servent de lits ou de repères dans la course des journées. Je décris et je dis : « Voici qui est rouge, qui est bleu, qui est vert. Ceci est la mer, la montagne, les fleurs. » Et qu'ai-je besoin de parler de Dionysos pour dire que j'aime

---

<sup>92</sup> Jean-Claude Xuereb, « Intertextualité des mythes grecs à travers l'œuvre d'Albert Camus », in André Fosty, *et al.*, *Albert Camus et la Grèce*, [Rencontres méditerranéennes : journées des 13 et 14 octobre 2006, Lourmarin], Lourmarin, Les Écritures du Sud, 2007, p. 31.

<sup>93</sup> On sait néanmoins grâce aux *Carnets* à quoi aurait ressemblé ce dernier cycle. Camus y écrit : « Le troisième étage, c'est l'amour : *Le Premier Homme*, *Don Faust*, *Le Mythe de Némésis* », in *Œuvres Complètes*, tome IV, (1957-1959), Raymond Gay-Crosier (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 1245. Le contenu de cet énième cycle est similaire aux deux autres : un roman, une pièce de théâtre et un essai où se déploie sa conception.

écraser les boules de lentilles sous mon nez ? Est-il même à Déméter ce vieil hymne à quoi plus tard je songerai sans contrainte : « Heureux celui des vivants sur la terre qui a vu ces choses. » Voir, et voir sur cette terre, comment oublier la leçon ? Aux mystères d'Éleusis, il suffisait de contempler. Ici même, je sais que jamais je ne m'approcherai assez du monde. (N : 15)

Il avance donc que l'expérience du monde n'a pas besoin du mythe pour s'exprimer – son intensité se suffit à elle-même ; Tipasa est assez habitée par les dieux sans qu'on ait besoin d'exprimer ces noces avec le monde par le truchement d'un quelconque mythe. L'heure est au constat et à la jouissance solaire et tellurique, sans détours :

Il y a un temps pour vivre et un temps pour témoigner de vivre. Il y a aussi un temps pour créer, ce qui est moins naturel. Il me suffit de vivre de tout mon corps et de témoigner de tout mon cœur. Vivre Tipasa, témoigner et l'œuvre d'art viendra ensuite. Il y a là une liberté. (N : 18-19)

Mais lorsque le sentiment de l'absurde est éprouvé, résultat d'un appel du monde et de son silence déraisonnable, lorsque la révolte au sens métaphysique doit s'exprimer, l'approche du mythe change du tout au tout : si le libertinage avec le monde s'éprouve plus qu'il ne s'exprime, l'absurde et la révolte, quant à eux, doivent revêtir l'habit mythologique pour également s'incarner au sens fort du terme. Le sentiment de l'absurde et la révolte ne sont pas de vulgaires états d'âme, ils doivent devenir chair. Autrement dit, la jouissance du monde, tel que l'éprouve le sujet de *Noces* ou encore Janine dans « La Femme adultère », est assez charnelle pour se passer du mythe qui deviendrait aussitôt une fioriture, là où l'absurde et la révolte ne sont que des concepts qui apparaîtraient évanescents.

Ainsi, comme l'avance Camus : « Le créateur de mythe ne participe au génie que dans la mesure où il les inscrit dans l'épaisseur de la réalité et non dans les nuées fugitives de l'imagination<sup>94</sup> ». Dans l'essai de *L'Été* intitulé « Prométhée aux Enfers », il précise sa pensée : « Les mythes n'ont pas de vie par eux-mêmes. Ils attendent que nous les incarnions. Car un seul homme au monde répond à leur appel, et ils nous offrent leur sève intacte » (ET : 123). Sisyphe, Prométhée et Némésis deviennent donc l'enveloppe charnelle de concepts menacés d'extinction dans « les nuées fugitives de l'imagination » et permettent de figer des tropismes philosophiques. La richesse que recèle le mythe, sa polysémie, peuvent permettre à Camus de faciliter le mariage du concept philosophique poreux et de l'enveloppe mythologique concrète, puisque, comme l'avance Jean-Claude Xuerab :

---

<sup>94</sup> Albert Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, Roger Quillot (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 1909-1910.

Les récits mythologiques renferment des noyaux de sens à partir desquels les philosophes aussi bien que les poètes opèrent une véritable reconstruction, dans une utilisation métaphorique à la faveur de laquelle tel un personnage cristallise une puissance d'évocation singulière : Sisyphe, Hélène, Thésée, *etc.* Le mythe recèle une polysémie constitutive, au sein de laquelle l'utilisateur de telles figures ou de tel épisode va privilégier un sens, peut-être même faire surgir un sens apparemment nouveau parce qu'implicite ou jusque-là inexploré<sup>95</sup>.

Sisyphe, condamné par les dieux à rouler un rocher indéfiniment au sommet d'une montagne, un « travail inutile et sans espoir » (*O. C. I* : 301), illustre donc le non-sens du monde, là où la révolte métaphysique en tant qu'acceptation de l'absurde par une communion charnelle, en constitue le dépassement. Néanmoins, les accents helléniques, ne résident pas, en soi, dans le mythe originel : bien au contraire, la tâche de Sisyphe se présente comme une punition particulièrement cruelle, mais Camus conclut étonnamment : « il faut imaginer Sisyphe heureux » (*O. C. I* : 304). Ce surgissement de sens dont parle Jean-Claude Xuereb, réside précisément en l'insertion de ce nouveau sème hédoniste pour former un mythe contre-intuitif : la joie de Sisyphe résulte de sa communion avec son rocher, son bonheur minéral. « Toute la joie silencieuse de Sisyphe est là. Son destin lui appartient. Son rocher est sa chose. [...] Chacun des grains de cette pierre, chaque éclat minéral de cette montagne pleine de nuit, à lui seul, forme un monde » (*O. C. I* : 304) écrit Camus, raison pour laquelle Sisyphe est heureux ; sa vie prend un autre sens, elle devient « ce dialogue de la pierre et de la chair » (*N* : 37) où le supplicié exulte de sa condition.

La pierre, grand *leitmotiv* dans l'œuvre de Camus dont il fait un mode de vie en parlant de « vie à goût de pierre chaude » (*N* : 16), n'est pas un caillou trouvé sur un chemin quelconque ; ces pierres, sont, dans son imaginaire, les vestiges de l'île de Délos transposés à Tipasa et à Djémila, ce sont des ruines qui participent à la « beauté insupportable » du monde (*N* : 64). La pierre chauffée par le soleil constitue une force minérale énergétique, elle participe au sentiment de religiosité et de mysticité – Camus parle d'« évangiles de pierre, de ciel et d'eau » (*N* : 64) ; celle-ci constitue ce sans quoi Tipasa ne peut être, « au printemps », « habitée par les dieux » (*N* : 11). Cette roche avec laquelle Sisyphe ne fait plus qu'un, qu'il pousse sous un ciel clouté d'étoiles dans un silence de cloître, suffit amplement pour exulter de sa condition.

Les mythes de Prométhée et de Némésis font aussi l'objet d'un supplément hellénique : Prométhée, le titan ayant volé le feu aux dieux pour le donner aux hommes, condamné à se faire dévorer le foie par un vautour, représente la révolte en tant que rapt de la beauté. Dans son essai intitulé « Prométhée aux Enfers », Camus écrit ceci :

---

<sup>95</sup> Jean-Claude Xuereb, « Intertextualité des mythes grecs à travers l'œuvre d'Albert Camus », *in op. cit.*, p. 31.

Prométhée, lui, est ce héros qui aime assez les hommes pour leur donner en même temps le feu et la liberté, les techniques et les arts. L'humanité, aujourd'hui, n'a besoin et ne se soucie que de techniques. Elle se révolte dans ses machines, elle tient l'art et ce qu'il suppose pour un obstacle et un signe de servitude. (ET : 120)

Prométhée, venu au secours des hommes démunis, leur a donné le feu : celui de la technique et de la création, de la beauté. Toutefois, les machines ont pris le dessus et le sacrifice de Prométhée, celui qui désobéit pour conquérir le feu et les multiples significations qu'il recouvre, n'a pas permis aux hommes d'en faire bon usage :

Si nous devons nous résigner à vivre sans la beauté et la liberté qu'elle signifie, le mythe de Prométhée est un de ceux qui nous rappelleront que toute mutilation de l'homme ne peut être que provisoire et qu'on ne sert rien de l'homme si on ne le sert pas tout entier. S'il a faim de pain et de bruyère, et s'il est vrai que le pain est le plus nécessaire, apprenons à préserver le souvenir de la bruyère. Au cœur le plus sombre de l'histoire, les hommes de Prométhée, sans cesser leur dur métier, garderont un regard sur la terre, et sur l'herbe inlassable. (ET : 124)

Le feu qui sert à cuire, plus nécessaire que la contemplation de la beauté, ne doit pas néanmoins faire oublier l'existence de la bruyère ou du cyprès que Camus cite beaucoup. Encore une fois, la dimension punitive est évacuée : comme Sisyphe, Prométhée n'est pas représenté en souffrance, il incarne ce supplément hellénique que Camus donne au mythe, ce rapt de la beauté. L'appréhension des théories de l'absurde et de la révolte est donc redoublée d'un substrat cosmogonique : la pierre et la bruyère, le minéral et le végétal. Les deux conceptions du mythe et les tensions qu'ils sous-tendent, apparaissent en creux comme l'illustration d'une Europe sous le joug allemand et d'une Méditerranée sous l'égide grecque. À l'Europe noire et absurde, Sisyphe oppose la communion avec la roche ; à la cruauté des puissants, Prométhée leur vole la beauté et offre aux hommes un bouquet de bruyères. La philanthropie d'un Prométhée contrecarre la méfiance mortifère d'un Caïn européen, mais, comme le déplore Camus dans *L'Homme révolté* : « L'Histoire de la révolte, telle que nous la vivons aujourd'hui, est bien plus celle des enfants de Caïn que des disciples de Prométhée » (O. C. III : 88). Cette confrontation entre Europe et Grèce, mythologie biblique et mythologie grecque, est cardinale ; il s'agit d'un grand impératif des *Carnets*, à savoir : « reprendre le passage de l'hellénisme au christianisme, véritable et seul tournant de l'histoire » (O. C. IV : 1102), signant ainsi non pas un simple retour à la Grèce antique, mais une résurrection de l'Hellade dans cette vaste utopie qu'est la Méditerranée et dont l'Algérie fait partie.

## 1.2 Le sacré contre l'Histoire : Hélène et Némésis

Déjà, en filigrane, Prométhée et Sisyphe illustrent cette tension entre l'Histoire conquérante européenne – Camus écrit ses deux essais en pleine seconde guerre mondiale – et la beauté méditerranéenne, mais le mythe de Némésis rend plus explicite la confrontation. Bien que Camus n'ait pas pu écrire l'énième essai qui, comme *Le Mythe de Sisyphe* et *L'Homme révolté*, aurait placé le troisième volet sous le signe d'une déesse, l'ultime section de *L'Homme révolté*, intitulée « La pensée de Midi » et *Le Premier Homme*, en dessinent le pourtour. Némésis, fille de la Nuit, qui pondit l'œuf à l'origine de la naissance d'Hélène, la plus belle femme du monde, personnifie la vengeance. La déesse châtie celui qui menace ou bouleverse l'équilibre du monde. En bonne mère d'Hélène, la beauté, elle est la gardienne du midi – terme à appréhender sous ses deux acceptions. Le midi représente le soleil au zénith, au milieu de la journée comme climax de la beauté, mais aussi du tragique : plus le soleil est à midi, plus l'atmosphère est brûlante ; mais le midi représente aussi la mesure grecque, la *métron*, contraire de l'*hybris*. L'un n'allant pas sans l'autre – renverser l'équilibre du zénith revient à transgresser la mesure – Némésis est bien cette « déesse de la mesure, fatale aux démesurés » (*O. C. III* : 315). L'Histoire, qui profane la beauté symbolisée par le point culminant du soleil, et synonyme d'Europe dans le paradigme camusien, constitue l'origine du mal : le châtiment de Némésis s'abat sur l'Europe. « L'homme enfin n'est pas entièrement coupable, il n'a pas commencé l'Histoire ; ni tout à fait innocent puisqu'il la continue » écrit Camus (*O. C. III* : 315). Cette continuation est lourde de conséquences pour Hélène : les Grecs avaient tout abandonné pour elle, mais dans l'Europe actuelle, les hommes, l'ont trahie ; Némésis punit logiquement ceux qui ont exilé sa fille.

L'essai de *L'Été* intitulé « L'Exil d'Hélène », revient sur cette mort symbolique de la beauté :

Nous avons exilé la beauté, les Grecs ont pris les armes pour elle. Première différence, mais qui vient de loin. La pensée grecque s'est toujours retranchée sur l'idée de limite. Elle n'a rien poussé à bout, ni le sacré, ni la raison, parce qu'elle n'a rien nié, ni le sacré, ni la raison. Elle a fait la part de tout, équilibrant l'ombre par la lumière. Notre Europe, au contraire, lancée à la conquête de la totalité, est fille de la démesure. Elle nie la beauté, comme elle nie tout ce qu'elle n'exalte pas. Et, quoique diversement, elle n'exalte qu'une seule chose qui est l'empire futur de la raison. Elle recule dans sa folie les limites éternelles et, à l'instant, d'obscures Érinyes s'abattent sur elle et la déchirent. Némésis veille, déesse de la mesure, non de la vengeance. Tous ceux qui dépassent la limite sont, par elle, impitoyablement châtiés. (*ET* : 133-134)

Dans *La Peste*, où l'Histoire joue un rôle majeur – le thème de l'épidémie correspondant, de manière larvée, à l'occupation nazie comme le confirme Camus dans une lettre à Barthes<sup>96</sup> – c'est la beauté, en toute fin, qui viendra en réparation de toutes les pertes subies par les Oranais conduits par Rieux et Tarrou. Dès le début, Hélène a déserté Oran : « La cité elle-même, on doit l'avouer, est laide » écrit Camus (*LP* : 11). L'épidémie, l'Histoire, finira par achever cette ville laide et monotone : Hélène ne pourra plus espérer aborder de nouveau les rivages oranais, mais la philanthropie de Rieux-Prométhée, qui soigne les hommes autant qu'il éveille en eux un sentiment de fraternité, convaincra la Grecque de revenir – jusqu'à cette scène finale du bain de mer avec Tarrou :

La lune s'était levée. Un ciel laiteux projetait partout des ombres pâles. Derrière eux s'étagait la ville et il en venait un souffle chaud et malade qui les poussait vers la mer. [...] ils prirent la direction de la jetée. Peu avant d'y arriver, l'odeur de l'iode et des algues leur annonça la mer. Puis, ils l'entendirent. Elle sifflait doucement aux pieds des grands blocs de la jetée et, comme ils les gravissaient, elle leur apparut, épaisse comme du velours, souple et lisse comme une bête. Ils s'installèrent sur les rochers tournés vers le large. Les eaux se gonflaient et redescendaient lentement. Cette respiration calme de la mer faisait naître et disparaître des reflets huileux à la surface des eaux. Devant eux, la nuit était sans limites. Rieux, qui sentait sous ses doigts le visage grêlé des rochers, était plein d'un étrange bonheur. [...] Rieux plongea le premier. Froides d'abord, les eaux lui parurent tièdes quand il remonta. [...] Le battement de ses pieds laissait derrière lui un bouillonnement d'écume, l'eau fuyait le long de ses bras pour se coller à ses jambes. Un lourd clapotement lui apprit que Tarrou avait plongé. Rieux se mit sur le dos et se tint immobile, face au ciel renversé, plein de lune et d'étoiles. Il respira longuement. [...]. Tarrou se rapprochait, on entendit bientôt sa respiration. Rieux se retourna, se mit au niveau de son ami, et nagea dans le même rythme. Tarrou avançait avec plus de puissance que lui et il dut précipiter son allure. Pendant quelques minutes, ils avancèrent avec la même cadence et la même vigueur solitaires, loin du monde, libérés enfin de la ville et de la peste. [...] Habillés de nouveau, ils repartirent sans avoir prononcé un mot. Mais ils avaient le même cœur et le souvenir de cette nuit leur était doux. Quand ils aperçurent de loin la sentinelle de la peste, Rieux savait que Tarrou se disait, comme lui, que la maladie venait de les oublier, que cela était bien, et qu'il fallait maintenant recommencer. (*LP* : 294-296)

Cet épisode incontournable de *La Peste*, ce bain de minuit qui scelle cette amitié née dans le malheur de l'épidémie, éloigne définitivement Rieux et Tarrou de l'Histoire. La ville, touchée par la maladie de l'historicisme et personnifiée par son rôle malade, pousse les deux Oranais vers la beauté, aux confins du malheur. À défaut de pouvoir entrer dans Oran, Hélène les attend sur le rivage. Les parfums marins accueillent Rieux et Tarrou et la nage est célébrée comme une union mystique et érotique avec la mer – les respirations des personnages ne peuvent que s'accorder avec le roulis des vagues. On relèvera, dans ce sens, la synesthésie « le souvenir de

---

<sup>96</sup> Voir chapitre 1, p. 38.

cette nuit leur était doux », qui clôt le passage ; celle-ci est exemplaire quant à la tonalité de l'extrait, à placer sous le signe de la sensorialité. L'Histoire écrasante appelée « maladie » les oublie donc dans un moment d'éternité avec la beauté, moment qui a le don de réoxygéner deux hommes surmenés. La Beauté aura raison de L'Histoire, mais il faut rester sur ses gardes : si à la fin du roman Oran parvient à se débarrasser de sa maladie, il ne faut pas perdre de vue l'enseignement délivré par la peste : « La bacille ne meurt ni ne disparaît jamais. Écoutant, en effet, les cris d'allégresse qui montaient de la ville, Rieux se souvenait que cette allégresse était toujours menacée » (*LP* : 355). À tout moment, les hommes peuvent refaire l'expérience d'une séparation totale et soudaine des liens qui les unissent ; une séparation de la beauté du monde<sup>97</sup>.

Dans ce paradigme hellénique bien contesté par Kamel Daoud dans sa *contre-enquête*, la faute de Meursault n'est donc pas d'avoir tué un Arabe, elle est d'avoir « détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage, [...] comme quatre coups brefs [...] [frappés] sur la porte du malheur » (*E* : 95) ; elle est d'avoir détruit la beauté et les saisons, symboliquement représentés par les quatre coups. Cette rupture de l'équilibre apparaît d'ailleurs dans un endroit très significatif dans le roman, soit dans un paragraphe privilégié, à l'extrême fin d'un chapitre. C'est bien d'une rupture existentielle et métaphysique dont il est question : celle de la religiosité hellénique à laquelle l'écrivain rend un dernier hommage par un regain d'une écriture lyrique dans un roman au style atone.

En faisant l'Histoire – l'acte de Meursault préfigure les massacres de Sétif et de Guelma de 1942 – le héros camusien ne peut que récolter la colère de Némésis qui protège sa fille. Le soleil à midi, très tenace comme y insiste le héros : « le soleil était monté un peu plus dans le ciel : il commençait à chauffer mes pieds » (*E* : 23) ; « j'étais surpris de la rapidité avec laquelle le soleil montait dans le ciel » (*E* : 27), a précipité Meursault dans le saccage de la beauté dont la plage constitue le microcosme. La mer, le ciel, le soleil, déités méditerranéennes, deviennent les témoins de la violence telle qu'elle sévit en Europe. C'est l'Europe qui tire sur la Grèce et qui n'a rien pour se défendre – Némésis doit sévir, Meursault sera condamné à mort. Dans sa conférence de 1955 qu'il donne en Grèce, intitulée « L'avenir de la tragédie », Camus déclare ceci :

---

<sup>97</sup> Camus ajoute dans sa lettre à Barthes, en faisant l'exégèse de son livre : « 3° Le thème de la séparation, dont vous dites très bien l'importance dans le livre est à ce sujet très éclairant. [...] 4° *La Peste* se termine, de surcroît, par l'annonce, et l'acceptation, des luttes à venir », in *Œuvres Complètes*, tome IV (1957-1959), éd. cit., p. 286.

Il y a tragédie lorsque l'homme par orgueil (ou même par bêtise comme Ajax) entre en contestation avec l'ordre divin, personnifié dans un Dieu ou incarné dans la société. Et la tragédie sera d'autant plus grande que cette révolte sera plus légitime et cet ordre plus nécessaire. [...] Le modèle, et la source inépuisable, reste pour nous le génie grec. (*O. C. III* : 1122)

Meursault est bien cet Ajax qui poignarde la beauté, son acte est un énième signal pour que naisse une révolte pour la beauté ; Prométhée doit revenir et aider les hommes à reconquérir Hélène.

Face aux « ravages du nihilisme, [d'un] monde européen en convulsion<sup>98</sup> » et profondément désespérant, ainsi que l'écrit Laurence Viglieno à propos de *L'Homme Révolté*, pour beaucoup, l'ultime refuge est dans la foi. Meursault, qui, symboliquement, importe ce monde européen sur une plage gréco-algéroise jusque-là surveillée par Némésis, refuse cependant les conseils de l'aumônier qui lui rend visite. Plus encore, il éclate de colère, comme conscient d'avoir assez détruit la religiosité d'un lieu où il avait été heureux, et congédie le représentant de la foi :

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. (*E* : 182)

Avoir détruit l'équilibre d'un lieu habité par les dieux pour se tourner vers une foi qui interdit « le grand libertinage de la nature et de la mer qui [...] accapare tout entier » (*N* : 13) serait paradoxal. Il s'agirait non plus de retourner sur les pas de l'hellénisme à partir du christianisme, mais de retourner au christianisme à partir de l'hellénisme. Le grand souhait de Camus étant que :

[...] le dionysisme algérien contrarie l'apollinisme européen : autrement dit que le goût de la vie, de la nature, du soleil, de la mer, du plaisir à être qui caractérisent la Méditerranée en général, et l'Algérie en particulier, abolisse le goût de la mort, la passion pour l'intellectualisme, le tropisme de la cérébralisation chers aux Européens<sup>99</sup>.

La controverse entre Camus et Sartre repose d'ailleurs sur cette dichotomie entre Hélène et l'Histoire ; les deux écrivains s'opposent sur la question, notamment depuis la parution de

---

<sup>98</sup> Laurence Viglieno, « Némésis, déesse inspiratrice du dernier Camus ? » in *Albert Camus et la Grèce*, éd. cit., p. 59.

<sup>99</sup> Michel Onfray, « La leçon de Tipasa », in *Albert Camus au quotidien*, Aymeric Glacet (dir.), Lille, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 2013, p. 22-23.

*L'Homme Révolté*. Sartre, en bon communiste, prône la révolution : la fin justifiera toujours les moyens ; Camus, plus modéré, la rejette farouchement en cela qu'elle bafoue la beauté et le sacré. La révolution, en tant qu'Histoire en marche, celles des chars et des goulags, n'est pas la révolte prométhéenne ; et Camus le fait signifier à Sartre dans sa lettre du 30 juin 1952, par une formule cinglante où il se dit fatigué de recevoir des « leçons d'efficacité de la part de censeurs qui n'ont jamais placé que leur fauteuil dans le sens de l'Histoire » (*O. C. III* : 429). Placer son fauteuil dans le sens de l'Histoire ou dans celui du sacré méditerranéen, Daoud est sur ce point bien plus sartrien.

L'épigraphe de *Meursault, contre-enquête*, la citation d'Emil Cioran : « L'heure du crime ne sonne pas en même temps pour tous les peuples. Ainsi s'explique la permanence de l'Histoire », est autant programmatique que significative : la part de l'Histoire est très prégnante dans la *contre-enquête*, et cela, en dépit de la beauté. Lorsque, dans l'*incipit*, Haroun déclare : « C'est simple : cette histoire devrait donc être réécrite, dans la même langue, mais de droite à gauche. C'est-à-dire en commençant par le corps encore vivant, les ruelles qui l'ont mené à sa fin, le prénom de l'Arabe, jusqu'à sa rencontre avec la balle » (*MCE* : 16), il est tentant, au vu de l'épigraphe, de retrouver sous le substantif « histoire », d'abord utilisé en tant que synonyme de « diégèse », le mot « Histoire » – et le sens n'en serait pas altéré, bien au contraire. *Meursault, contre-enquête* serait donc, en ce second sens, une fresque historique à lire de droite à gauche, autrement dit, l'Histoire de l'Arabe en acte, à la conquête de son indépendance, puisqu'elle ne « sonne pas en même temps pour tous les peuples » selon le mot de Cioran. Celle qui représente cette Histoire, c'est M'ma, la mère d'Haroun, qui monte sur le dos de son fils, comme Anchise sur celui d'Énée, pour venger Moussa ; la *contre-enquête* sera le roman national de l'Arabe. « Oh oui ! Des années plus tard, je découvris de quelle patience elle fit preuve et comment elle a hissé l'Arabe – c'est-à-dire moi – jusqu'à cette scène où il a pu s'emparer d'un revolver, exécuter le *roumi* Joseph et l'enterrer » (*MCE* : 103) jubile Moussa ; la mère, celle qui orchestre le meurtre du Français, qui fait l'Histoire, est enfin vengée. « Nous n'avions plus d'autre choix que d'attendre. Que quelque chose d'autre survienne. Attendre cette fameuse nuit où un Français terrorisé a échoué dans notre cour obscure. Oui, j'ai tué Joseph parce qu'il fallait faire contrepoids à l'absurde de notre situation » rajoute Haroun (*MCE* : 132) ; si les circonstances du meurtre du Français se situent à l'opposé de celles de l'Arabe dans *L'Étranger* – Meursault tue au zénith et Haroun-M'ma au clair de lune – le saccage de la beauté n'en est pas moins diminué. La crise soudaine de violence, celle qui fait l'Histoire – Haroun et M'ma tuent un Français le 6 juillet 1962, le lendemain de la guerre – éclate sur une plage, sous un ciel étoilé. Ce n'est plus le soleil qui atteint le zénith, mais la lune : « C'était la nuit, mais

on y voyait très clair. À cause de la lune phosphorescente. Tellement proche qu'on aurait pu l'atteindre en s'élançant haut vers le ciel » (*MCE* : 85) témoigne Haroun ; il s'agit cette même lune aussi insupportable que tragique, à laquelle, comme Meursault avec le soleil, Haroun n'a pas su se substituer.

Néanmoins, si Meursault se dit conscient d'avoir détruit l'équilibre de Némésis, Haroun, lui, dit narquoisement l'avoir rétabli, à sa manière, en suivant l'Histoire, lui qui souhaitait non pas « la justice des tribunaux, mais celle des *équilibres*<sup>100</sup> » (*MCE* : 16). On comprend dès lors que détruire Némésis de nuit, c'est rééquilibrer l'Histoire, c'est poignarder la beauté et le sacré camusiens, ce « fatras de soleil et de sel » (*MCE* : 105) dont se moquent l'Histoire et tous les Arabes morts sur des plages. Dans toute la *contre-enquête*, la beauté importe peu : les dieux ont déserté l'Algérie le 5 juillet 1962, Oran endosse les traits d'une prostituée : « La ville est un butin, les gens la considèrent comme une vieille catin, on l'insulte, on la maltraite, on lui jette des ordures à la gueule et on la compare sans cesse à la bourgade saine et pure qu'elle était autrefois [...] » avance Haroun (*MCE* : 32), précisément parce que le rouleau compresseur de l'Histoire a agi, enfin, en faveur des Arabes, et en dépit de la beauté grecque, d'où l'emploi de l'adverbe « autrefois ». Cette beauté grecque aurait pu réunir Français *et* Arabes, ce fut d'ailleurs le plus grand rêve de Camus comme le rappelle Jean-François Mattéi :

Un tel amour du monde explique pourquoi, selon Camus, les Français d'Algérie et les Arabes pouvaient s'entendre, en dépit des différences de religion, de culture et de niveau de vie. Tous partageaient, sous le même soleil, le monde qui fait défaut aux hommes des cités modernes<sup>101</sup>.

Là où l'Histoire, le déchaînement passionnel, les a définitivement séparés de part et d'autre d'une même rive, Hélène aurait donc pu rassembler Français et Arabes en Algérie, mais Meursault et Haroun en ont décidé autrement – bon gré ou malgré eux, les dieux grecs ont dû rentrer chez eux, Plotin a dû se retirer parce que l'Histoire, paralysée quelques instants, finit toujours par éclater par des crises de convulsion – ainsi s'explique sa permanence, comme l'avance Cioran et comme le croit Daoud. Camus n'aura pas menti, Némésis « déesse de la mesure, fatale aux démesurés » (*O. C. III* : 315), c'est l'Algérie tout entière, « mesurée dans sa lumière, démesurée dans ses lignes » (*O. C. II* : 874).

---

<sup>100</sup> L'auteur souligne.

<sup>101</sup> Jean-François. Mattéi, « La tendre indifférence du monde », in *Albert Camus et la pensée de Midi*, Nice, Ovidia, coll. « Chemins de pensée », 2008, p. 192.

### 1.3 Camus contre les écrivains algériens : d'une religiosité méditerranéenne à une Algérie religieuse

Au cours de ses études supérieures, Camus rédige en 1936 une maîtrise de philosophie intitulée « Métaphysique chrétienne et néoplatonisme », où il étudie l'évolution du christianisme dans le bassin méditerranéen. Le passage de l'hellénisme au christianisme l'intéresse depuis toujours ; il en fait son grand souci comme il le note dans ses *Carnets* : « reprendre le passage de l'hellénisme au christianisme, véritable et seul tournant de l'histoire » (*O. C. IV* : 1002). Dans *L'Homme Révolté*, Camus le souligne : l'« originalité [du christianisme dans le bassin méditerranéen] est d'introduire dans le monde antique deux notions jamais liées jusque-là, celle d'histoire et de châtement » (*O. C. III* : 223) ; l'Histoire, qui écrase la beauté, écrase par le même mouvement la sensibilité hellénique. En voulant s'étendre dans le bassin méditerranéen, le christianisme a en réalité nié les grands principes grecs. Camus rêve d'une catholicité hellénique, d'un syncrétisme de deux composantes *a priori* antinomiques ; selon lui, Saint-Augustin et Plotin ont œuvré dans ce sens.

L'ensemble de l'œuvre de Camus traite de cette rupture de sensibilité fondamentale, à compter de *Noces*, paru 1939, soit à peine quelques années après cette maîtrise. *Noces* possède bien des accents plotiniens et apparaît en ce sens comme la modulation littéraire des travaux philosophiques de Camus. Comme l'écrit Maurice Weyembergh :

La philosophie plotinienne est présentée à partir d'un double mouvement [...]. Le premier mouvement [...] donne l'explication rationnelle de l'être et retrace la succession des hypostases : de l'Un procède l'intelligence et les idées, de l'intelligence l'âme du monde et les âmes individuelles, l'inférieur étant toujours tourné vers le supérieur. Le second [...] décrit le mouvement de retour de l'âme vers sa source ultime, l'Un<sup>102</sup>.

La philosophie plotinienne s'organise donc en trois grands principes : l'Un, l'intelligence et l'âme, mais tout découle de l'Un et y retourne inexorablement. Ce dernier principe sacralisé par une majuscule, est, selon Plotin, la propriété de tout être sans laquelle il ne peut exister. L'Un est un principe d'unité mystique transcendantal avec le monde : « La lumière est inséparablement liée au Soleil, d'une manière analogue l'être ne peut pas être non plus séparé de sa source : l'Un<sup>103</sup> » écrit le philosophe.

---

<sup>102</sup> Maurice Weyembergh, « MÉTAPHYSIQUE CHRÉTIENNE ET NÉOPLATONISME » in *Dictionnaire Albert Camus*, éd. cit., p. 549.

<sup>103</sup> Plotin, *Ennéades*, tome III, Émile Bréhier (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 133.

L'Un, commutable par « accord », ponctue les essais de *Noces*, puisque, comme l'affirme Pierre-Louis Rey, « l'unité plotinienne s'exprime dans *Noces* en termes de soleil et de mer<sup>104</sup> ». Bien que le titre ne soit pas programmatique et qu'il déjoue toutes les attentes du lecteur – car le nom « noces » admet un complément d'objet indirect, *noces avec qui ?* et non pas *avec quoi ?* – le soleil et la mer sont bien les deux déités mises à l'honneur et avec lesquelles le sujet est en constant contact.

Des noces ont bien lieu et avant tout avec la mer qui joue un rôle essentiel, en cela qu'elle constitue un personnage à part entière. La mer est un fragment du royaume divin, elle est l'un des éléments qui permet à Camus d'avancer avec certitude et à l'encontre de la parole Christ : « Je suis heureux dans ce monde, car mon royaume est de ce monde<sup>105</sup> » (*O. C. I* : 799). Dans *Noces*, la mer est le substitut de la figure féminine avec laquelle l'homme passerait lesdites noces ; elle est personnifiée dans des élans érotiques : « la mer suce avec un bruit de baisers » (*N* : 12) peut-on lire et, ajoute Camus :

Il me faut être nu et puis plonger dans la mer, encore tout parfumé des essences de la terre, laver celles-ci dans celle-là, et nouer sur ma peau l'étreinte pour laquelle soupirent lèvres à lèvres depuis si longtemps la terre et la mer. Entré dans l'eau, c'est le saisissement, la montée d'une glu froide et opaque, puis le plongeon dans le bourdonnement des oreilles, le nez coulant et la bouche amère - la nage, les bras vernis d'eau sortis de la mer pour se dorer dans le soleil et rabattus dans une torsion de tous les muscles ; la course de l'eau sur mon corps, cette possession tumultueuse de l'onde par mes jambes – et l'absence d'horizon. (*N* : 15-16)

La description de cette étreinte est exemplaire en sensualité : le corps, qui porte des traces de terre, se confond dans la mer. Tantôt la signification de ce bain est érotique (« étreinte » ; « peau » ; « soupirent ») placent le passage du côté d'une sensorialité charnelle dont l'acmé est symbolisée par le plongeon et de « la montée d'une glu froide » – poétisation de la jouissance avant éjaculation) ; tantôt l'extrait se situe du côté mystique : le lavage du corps apparaît comme un rituel aux accents de baptême païen ; l'eau nettoie le sujet de sa terre crasse pour révéler sa musculature d'athlète grec. Le mystique chrétien se noie aussitôt dans un paganisme du culte corporel. Jean-Pierre Ivaldi souligne cette communion mystique en ces termes :

---

<sup>104</sup> Pierre-Louis Rey, *Camus : une morale de la beauté*, Paris, SEDES, coll. « Questions de littérature », 2000, p. 18.

<sup>105</sup> On ne saurait ne pas reconnaître l'intertexte biblique. Cette formule prend à contre-pied la parole de Jésus, rapportée dans l'évangile selon Jean (18 : 36) : « Mon royaume n'est pas de ce monde [...]. Si mon royaume était de ce monde, mes serviteurs auraient combattu pour moi afin que je ne fusse pas livré aux Juifs ; mais maintenant mon royaume n'est point d'ici-bas ».

Il s'agit pour Camus de renouer avec la tradition grecque, c'est-à-dire avec une certaine forme de paganisme, mais, en même temps, de révérence à la beauté, celle des êtres et, plus encore, celle du monde. La nature est offerte, elle se donne et elle comble celui qui la prend<sup>106</sup>.

À lui seul, cet épisode du bain constitue une fête. L'être chez Camus ne se baigne pas simplement, il ne plonge pas fugacement, il exulte, il communit et s'abandonne dans un élan toujours transitif, ainsi que le souligne Martine Mathieu-Job : « [Noces] rend compte d'une jouissance exaltante qui s'exhausse au grandissement cosmique. La personnification constante des éléments primordiaux marque l'érotisation d'un paysage avec lequel l'écrivain fait corps<sup>107</sup> ». Le sujet de *Noces*, lavé par un grand baptême païen, et, finalement, très peu chrétien, est aussi chauffé par le soleil, toujours dans une position d'objet ; il reçoit les noces en ces termes :

La tête retentissante des cymbales du soleil et des couleurs, quelle fraîche bienvenue que celle de la salle pleine d'ombre, du grand verre de menthe verte et glacée ! Au-dehors, c'est la mer et la route ardente de poussière. Assis devant la table, je tente de saisir entre mes cils battants l'éblouissement multicolore du ciel blanc de chaleur. Le visage mouillé de sueur, mais le corps frais dans la légère toile qui nous habille, nous étalons tous l'heureuse lassitude d'un jour de noces avec le monde. (*N* : 17)

Dans un élan lyrique anti-anthropocentrique et donc paradoxal, ainsi que le souligne Michèle Monte<sup>108</sup>, le sujet s'éclipse, « la tête » est chauffée par le soleil ; le visage est « mouillé de sueur » ; le corps est « frais » et le « je » laisse place à un « nous » à la fin du paragraphe ; dans le baptême païen, ce sont bien les dieux qui donnent et c'est bien le corps qui reçoit. Ainsi, le soleil qui chauffe, participe au processus d'éternel libertinage avec le monde ; le corps qui s'ébouillante se rafraîchira dans la mer ; celle-ci rééquilibrera la température, et aussitôt le sujet recherchera le soleil. La tendance est éternellement hédoniste et purificatrice.

Le grand baptême ne saurait être complet sans la pierre, énième composante de ces « évangiles » païennes (*N* : 64) avec la mer et le soleil, à laquelle Camus confère un statut particulier en cela qu'elle opère un syncrétisme entre élan esthétique – elle est toujours dé-trivialisée – et transport existentiel. Dans de nombreuses occurrences du mot comme : « Et l'on se trouve là, concentré, mis en face des pierres et du silence [...] » (*N* : 23- 24) ; ou : « Et sa fugitive étreinte [celle du vent] me donnait, pierre parmi les pierres, la solitude d'une colonne

---

<sup>106</sup> Jean-Pierre Ivaldi, « L'exil et le royaume », in *Albert Camus et la pensée de Midi*, éd.cit., p. 26.

<sup>107</sup> Martine Mathieu-Job, « ALGÉRIE », in *Dictionnaire Albert Camus*, éd. cit., p. 30.

<sup>108</sup> Voir Michèle Monte, « Sobriété et profusion : une rhétorique du paysage dans *Noces* et *L'Été* d'Albert Camus », *Babel*, n° 7, 2003, [en ligne], disponible sur : <https://doi.org/10.4000/babel.1418>, consulté le 2 avril 2023.

ou d'un olivier dans le ciel d'été<sup>109</sup> » (*N* : 25-26), le sujet ne déambule plus dans un royaume, il s'arrête stupéfait et presque contrarié. La pierre provoque un transport métaphysique, là où la mer consolide un accord sur terre. La pierre ne permet pas au sujet de se diluer en elle, mais lui rappelle cette antinomie – d'où le désir d'être « pierre parmi les pierres », de participer au royaume minéral. À Tipasa, la pierre, et à plus forte raison la ruine comme vestige du monde antique, rompt l'horizontalité du paysage jusque-là mis en place. Le sujet est pris jusque-là dans un accord entre la mer et la terre ; il exulte de sa condition, là où la pierre lui rappelle ses limites et l'engage dans un transport de verticalité. Épicure contrecarre Plotin ; la pierre apporte au sujet la lucidité nécessaire en interrompant ses noces avec le monde.

Dans ses notes de lecture de 1933, Camus s'est positionné sur la sensibilité lyrique en ces termes : « il faudrait qu'elle parle et non qu'elle crie » (*O. C. I* : 955) et cette fête sensorielle et cosmogonique à laquelle le sujet de *Noces* participe, conforte cette conception du lyrisme entre « sobriété et profusion<sup>110</sup> ». L'étude qu'ont menée Jacqueline Lévi-Valensi et Agnès Spiquel sur le sujet, parue dans le volume intitulé *Camus et le lyrisme*<sup>111</sup> insiste sur ce point : il est davantage pertinent de parler de Camus *et* du lyrisme que du lyrisme *de* Camus, puisque sa pratique du lyrisme est circonstanciée dans ses textes les plus lyriques, et à nuancer en regard de *L'Étranger*. Dans les essais de *Noces*, aucune grande et franche envolée lyrique, qui serait marquée du sceau d'apostrophes incantatoires, n'est à constater. En revanche, les oiseaux ne chantent pas, ils exultent ; la campagne n'est pas ensoleillée, mais elle est « noire de soleil » (*N* : 11) ; les oiseaux ne sont pas dans les arbres, ce sont « les arbres qui s'étaient peuplés d'oiseaux » (*N* : 21) : tout est ainsi dé-trivialisé et véhiculé par des hyperboles ; le lyrisme se déploie non pas dans un rôle de douleur et de bonheur incessant, il point afin signifier « cette union que souhaitait Plotin » (*N* : 47). Pourtant, d'emblée, dans le premier essai intitulé « Noces à Tipasa », Camus se place du côté du constat, de la pure description de ce qui s'offre à lui. Ainsi écrit-il : « Je décris et je dis : “Voici qui est rouge, qui est bleu, qui est vert. Ceci est la mer, la montagne, les fleurs” » (*N* : 15) ; néanmoins, l'écrivain ne formule jamais ses impressions aussi simplement, il n'a jamais recours à une tonalité factuelle : est-ce à dire que sa perception est biaisée car trop passionnée, ou qu'il rapporte les noces cosmiques telles qu'elles s'offrent à son regard, sans fioriture stylistique ? La réponse se situe entre les deux : l'expérience de *Noces* est purement phénoménologique, le sens que Camus donne à son expérience résulte de la conscience qu'il en a lorsque le *cosmos* s'offre à lui.

---

<sup>109</sup> Nous soulignons pour les deux citations.

<sup>110</sup> Du nom de l'article de Michèle Monte précédemment mentionné.

<sup>111</sup> Voir Jacqueline Lévi-Valensi, Agnès Spiquel (dir.), *Camus et le lyrisme*, Paris, SEDES, 1997.

Cette dimension de l'offrande – le mot apparaît à dans l'essai « L'Été à Alger » en ces termes : « Ce qu'on peut aimer à Alger, c'est ce dont tout le monde vit : la mer au tournant de chaque rue, un certain poids de soleil, la beauté de la race. Et, comme toujours, dans cette impudeur et cette *offrande*<sup>112</sup> se retrouve un parfum plus secret » (N : 33) – confère à l'expérience une religiosité païenne. Le caractère païen de ce dévoilement est suggéré par le substantif « impudeur » coordonné à l'offrande – raison pour laquelle elle ne peut être chrétienne. La Nature s'offre, se dévoile au sujet, lequel est constamment passif, d'où l'emploi de nombreuses formules aléthiques telles que : « Tipasa *m'apparaît* comme ces personnages qu'on décrit pour signifier indirectement un point de vue sur le monde » (N : 18) ; « Mais c'est que l'Italie, comme d'autres lieux privilégiés, *m'offre* le spectacle d'une beauté où meurent quand même les hommes » (N : 69) ; ou encore « lorsque *surgit* enfin sur un plateau aux couleurs éteintes<sup>113</sup> » (N : 24). L'adjectif « aléthique » est ici à appréhender au sens étymologique : du grec ancien *ἀληθικός*, *aléthikós* (« véritable ») ; c'est bien la vérité au sens religieux du terme qui s'offre au jeune homme qui déambule, une vérité de l'ordre du sacré. Dans son volume sur le sacré, Jean-Jacques Wunenburger écrit : « Le notion de sacré semble inséparable de l'expérience et de l'institution du religieux, c'est-à-dire de l'expérience de l'être humain avec un plan de réalité suprasensible, invisible, le divin<sup>114</sup> ». Aussi ajoute-t-il : « Pourtant sacré et religion ne sauraient être confondus, parce que certaines formes de religion se dispensent de la méditation du sacré et que le sacré peut survivre, voire revivre, en dehors du religieux<sup>115</sup> ». Le lyrisme horizontal, cet accord plotinien avec les forces marine et tellurique, permet bien au sujet d'accéder à une verticalité, à une métaphysique sacrée. Ainsi peut-on parler de religiosité ou de sacré, et non pas de religion en cela que cette dernière peut évacuer ces premières dimensions.

Cette évacuation du sacré par le religieux est pleinement manifeste dans le roman de Maïssa Bey, *Au Commencement*, et le contexte historico-politique d'écriture n'en est pas innocent. En effet, ainsi que le souligne Christiane Chaulet-Achour :

---

<sup>112</sup> Nous soulignons.

<sup>113</sup> Nous soulignons pour les trois citations.

<sup>114</sup> Jean-Jacques Wunenburger, *Le Sacré*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2015, p. 3.

<sup>115</sup> *Ibid.*

La référence à Camus a fait retour massivement après 1993, dans ce qu'il est coutume d'appeler « les années noires », sous la plume de journalistes. Elle a fait retour sous les plumes littéraires par une sollicitation provocatrice ou apaisée, comme on le constate chez Malek Alloula, Maïssa Bey, Azziz Chouaki, Nabile Farès, Hamid Grine, Boualem Sansal et d'autres<sup>116</sup>.

Ou encore Bouba Mohammedi-Tabti :

Mais c'est à partir des années 90 que l'on assiste à une véritable « explosion » de cette écriture féminine, les œuvres se multipliant, en partie sous la pression de l'Histoire, la violence à laquelle se trouve confronté le pays suscitant un très fort désir d'écriture ; tout une littérature se développe en cette période, les meilleures œuvres essayant d'éviter le piège du témoignage et de transformer par l'écriture la violence qui constitue le quotidien des hommes et des femmes de ce pays. S'imposent alors de grandes écrivaines qui élaborent une œuvre majeure souvent marquée par l'horreur, mais la dépassant toujours par le travail de l'imaginaire<sup>117</sup>.

« La décennie noire », désigne une période historique cruciale pour l'Algérie indépendante, entre 1991 et 2002, où le FIS, le Front Islamique du Salut, un groupe fanatique armé, est empêché d'accéder au pouvoir. Cet avènement, fruit de la lente et tant désirée indépendance de l'Algérie, est favorisé par la jeune expérience autarcique du pays à peine démocratique à la fin des années 1980. Beaucoup de femmes pâtissent de ce contexte en voyant leurs libertés supprimées ou subordonnées à l'autorité paternelle, maritale ou fraternelle. Dans un essai à caractère autobiographique intitulé *L'Une et L'Autre*, Maïssa Bey revient sur cette fracture historique qui sous-tend *Au Commencement* :

Pour introduire ce parcours [...], pourrais-je dire, en paraphrasant Octavio Paz, que, née à un moment charnière de l'histoire de mon pays, je suis un chapitre de l'histoire ? Toutes proportions gardées, bien entendu. Une histoire que je ne cesse d'interroger dans tous mes écrits. C'est du moins ainsi que je le perçois. [...] De plus, née exactement au milieu du siècle dernier, à une période dite de rupture historique, constellée de violences et d'antagonismes divers, j'appartiens à une génération dont l'itinéraire reste assez remarquable<sup>118</sup>.

Bien sûr, cette *Une* et cette *Autre*, renvoyant au titre de l'essai, outre ceux de l'individu biographé, sont ceux de l'Algérie, qui, habitée par les dieux, s'est repliée sur un seul, le Dieu des fanatiques. *Au Commencement* apparaît ainsi, à cet égard, comme la modulation littéraire de cette fracture historique, de ce passage d'une religiosité algérienne à une Algérie religieuse.

D'emblée, l'attente quant au titre est comblée ; la mer inaugure le roman en ces termes :

---

<sup>116</sup> Christiane Chaulet-Achour, « CHAULET-ACHOUR Christiane », in *Quand les Algériens lisent Camus*, éd. cit., p. 121.

<sup>117</sup> Bouba Mohammedi-Tabti, *Maïssa Bey : l'écriture des silences*, Blida, Éditions du Tell, 2007, p. 20.

<sup>118</sup> Maïssa Bey, *L'Une et l'autre*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2009, p. 12-13.

Derrière les volets fermés, l'aube a envahi la plage. Des lueurs timides se glissent dans la chambre, sur les motifs délavés des carreaux, et strient de rais plus pâles le visage de Fériel profondément endormie. Nadia s'attarde un moment à la regarder. [...] Nadia se lève. [...] Doucement, très doucement, elle tire la porte derrière elle. Sur la pointe des pieds, elle traverse le patio immobile dans le clair-obscur. Instants volés de ses rencontres secrètes avec la mer. [...] Debout sur la première marche, elle se laisse d'abord pénétrer par le flux des sensations qui affleurent sur sa peau en un lent frissonnement. (*ACEM* : 9-10)

La mer, grande actante du roman, est loin de constituer un décor fantaisiste : la maison de vacances dans laquelle se trouve Nadia, donne sur la mer, un endroit privilégié du monde pour l'héroïne ; la localisation de la maison facilite ces entrevues « secrètes ». D'emblée, le plaisir est contrecarré par le poids de l'interdit ; la sortie doit se faire lentement, par petites touches, sans éveiller les soupçons, ce qu'imitent les multiples incises et les quelques phrases averbales. La constante antéposition des compléments circonstanciels « doucement » ; « très doucement » ; « debout sur la première marche » ; « derrière les volets fermés » est quant à elle très éloquente ; ce détachement emphatique suggère la primauté de la manière d'être ou du lieu sur tout le reste de la phrase. Nadia est bien un personnage camusien, l'expérience qu'elle fait du monde s'inscrit dans la lignée de *Noces*, ainsi que le souligne Bouba Mohammedi-Tabti :

Certains aspects du personnage de Nadia pourraient en faire un personnage camusien : son désir éperdu de liberté et de bonheur – un bonheur à la mesure des êtres, où la communion avec le monde tient une place essentielle –, la révolte que font naître en elle les obstacles, comme le défi qui d'elle un personnage tragique, allant au-devant de sa mort, la provoquant même, se révélant ainsi, comme Sisyphe, supérieur à son destin<sup>119</sup>.

Ces rencontres avec la mer, sont, comme dans *Noces*, placées sous le signe du baptême érotique : Nadia, en position d'objet, se laisse pénétrer ; et l'identité sexuée du personnage connote largement la scène. « La mer monte en elle comme un lent désir » (*ACEM* : 16) écrit plus loin Maïssa Bey ; l'intertexte est celui de « La Femme adultère », nouvelle de *L'Exil et le Royaume*, qui raconte l'histoire de Janine, une femme qui prend congé de sa vie conjugale pour s'abandonner au *cosmos* dans un élan érotique. Ainsi Camus écrit : « la sève montait en elle dans ce corps qui ne tremblait plus » (*ER* : 34). Les deux femmes, à l'abri des regards, dans une atmosphère cosmique immense, mais paradoxalement feutrée, échappent aux regards pour assouvir leurs désirs ; et ce qui constitue symboliquement un acte adultère pour Janine, constitue véritablement un péché dans l'Algérie de Nadia. À cet égard Mustapha Chelfi déclare :

---

<sup>119</sup> Bouba Mohammedi-Tabti, *op. cit.*, p. 61.

Quand, au début des années 1990, l'Algérie a basculé dans une barbarie dont on n'avait pas assisté à l'équivalent durant la guerre du même nom, Camus, plus que jamais, est revenu d'actualité. Dans un pays qui ne connaissait plus les mots ni leur signification, où le sang gargouillait dans la bouche de ceux qu'on voulait empêcher de parler, Camus paraissait encore plus pertinent. [...] À Tipasa, où les « Noces » se célèbrent désormais sans lui, des couples, dans les ruines, s'effleurent à la recherche d'un bonheur parcimonieux, sous la surveillance étroite d'une société devenue bigote et conservatrice. On est loin de la profusion et l'abandon dont Camus, jeune homme, avait alors, et avec satiété, joui. Ce sont des couples où la femme, accrochée au bras de son amoureux, porte toujours le voile. Changement d'époque, mais constance des sentiments<sup>120</sup>.

Nadia est foncièrement une Janine, mais inscrite dans un autre paradigme ; elle incarne une nouvelle Algérie, l'envers de l'Algérie camusienne de la délectation gréco-méditerranéenne, qui, de temps en temps, point par des mouvements toujours craintifs. Raison pour laquelle Nadia affiche fièrement une photo de Camus dans sa chambre ; celle-ci est symboliquement le seul vestige de cette Algérie où le sacré va de pair avec la chair. Ainsi l'écrivain trône-t-il dans l'antre secret, avec le père ; la symbolique est forte et apparaît dans un moment charnière dans le roman :

Le ciel est une mer immense où elle veut se noyer pour que disparaisse enfin cette douleur qui déchire ses entrailles. Le fruit de ses entrailles<sup>121</sup>. Comme un refrain obsédant, ces mots martèlent ce qu'il lui reste de conscience. Ne plus bouger... Endolorie de peine, de haine et de souffrance. Un besoin presque irrésistible de fermer les yeux, là, de se laisser couler autour d'elle, familier, le décor de sa chambre. Sur le mur, au-dessus du bureau, Camus, figé dans une éternité noire et blanche, plisse les yeux dans un sourire qui se veut rassurant. (*ACEM* : 122)

En effet, alors que Nadia est meurtrie par les douleurs de l'avortement qu'elle a subi, Camus apparaît, et symboliquement, cette Algérie plus libertine et sensuelle. Les pénétrations symboliques de la mer, endossent une réalité physiologique. Alors que dans l'*incipit* l'héroïne est éprise d'un désir de dissolution dans la mer en s'abandonnant à elle, à la fin du roman, Nadia aimerait que la mer l'avale, tant la douleur d'être est immense, dans ce un pays devenu hostile à la femme.

Les multiples scènes de communion, celle de l'*incipit*, mais aussi celles avec les cadets de la famille : « Des silhouettes sombres courent sur la plage, se poursuivent, se bousculent,

---

<sup>120</sup> Voir le chapitre dédié à « CHELFI Mustapha », in *Quand les Algériens lisent Camus*, éd. cit., p. 131.

<sup>121</sup> Comme Camus avec la parole du Christ rapportée Jean (voir p. 67), l'intertexte biblique est présent dans l'écriture de Maïssa Bey et notamment cette expression « le fruit de ses entrailles », qui provient de « Je vous salue Marie, [...] et Jésus, *le fruit de vos entrailles*, est béni » ; et, comme Camus, l'écrivaine algérienne détourne un élément de la liturgie chrétienne, puisque, dans le roman, paradoxalement, l'expression est employée pour un avortement. L'écrivaine algérienne se place ainsi du côté de la religiosité, représentée par la métaphore « le ciel est une mer », et non pas de la religion rejetée par le détournement d'une expression liturgique.

s'interpellent puis se jettent dans l'eau en poussant des cris » (*ACEM* : 52) sont entrecoupées de scènes inquiétantes, qui étouffent ces cris enfantins. Ainsi est-il question d'un attentat à l'université où étudie Nadia :

La menace est bien là. Toute proche, et même parmi eux. Nadia a vu des étudiants coller des tracts sur les murs de l'université. Des appels au meurtre, à la guerre sainte, à l'extermination de tous les mécréants dont les noms sont sur des listes affichées aux portes des mosquées de la ville. Purifier par le feu et par le sang ! [...] Et le pays exsangue se vide lentement, mais sûrement, de toutes ses forces vives. (*ACEM* : 81)

Ces forces vives, solaires et telluriques, celles des enfants sur la plage qui rappellent indéniablement *Le Premier Homme*<sup>122</sup>, sont ainsi réprimées et Claire Etcherelli y voit « la figure de l'Algérie elle-même, lapidée par ses propres enfants<sup>123</sup> ». Dans de telles circonstances, force est de constater qu'« Alger, l'indolente, ne se prélassait plus au soleil » (*ACEM* : 69). Nadia est bien écartelée entre deux Algérie, elle est « perdue à la lisière de deux mondes qui s'affrontent aujourd'hui » (*ACEM* : 20).

Au commencement de l'Algérie, berceau méditerranéen, se trouve donc la mer et chaque personne qui y fait face a le sentiment d'être le premier homme – une passerelle interdiscursive peut être établie entre les deux romans. Ce sentiment, d'atteindre le « cœur battant du monde » (*N* : 24) est désormais interdit : on ne peut plus ressentir autant d'orgueil, le regard doit être timide, encore plus s'il est féminin :

Elle est assise dans un autocar cahotant. Deuxième rangée à gauche. Près de la fenêtre. Fermée, la fenêtre. Toutes les fenêtres. [...] Odeurs dans le bus. Exhalaisons fortes et chaudes d'une humanité vivante, entassée, secouée par les trépidations. [...] Tout à l'heure en montant, elle a demandé au chauffeur de lui indiquer l'arrêt. Il l'a regardée curieusement. De temps en temps, il lève les yeux sur elle, dans le rétroviseur. Intrigué. Un homme est assis près d'elle, enveloppé dans un burnous de laine marron dont il ramène les pans, par moments, sur son épaule. Elle sent un frôlement sur sa joue. Il tourne plusieurs fois vers elle son visage buriné, creusé de rides profondes, si profondes qu'on pourrait y passer le doigt. (*ACEM* : 142-143)

L'intertexte est encore une fois celui de « La Femme adultère », Maïssa Bey transpose ce passage de l'autobus où se trouvent Janine et Marcel :

---

<sup>122</sup> Notamment cette scène où Jacques se rend à la plage avec ses camarades d'école : « La mer était douce, tiède, le soleil léger maintenant sur les têtes mouillées, et la gloire de la lumière emplissait ces jeunes corps d'une joie qui les faisait crier sans arrêt. Ils régnaient sur la vie et sur la mer, et ce que le monde peut donner de plus fastueux, ils le recevaient et en usaient sans mesure, comme des seigneurs assurés de leurs richesses irremplaçables » (*LPH* : 64).

<sup>123</sup> Claire Etcherelli, *Au Commencement était la mer*, Maïssa Bey, [postface], éd. cit., p. 153.

L'autocar, à grands coups d'avertisseur, se frayait un passage à travers des obstacles invisibles. [...] C'est à ce moment qu'elle [Janine] vit les mains maigres et le visage brûlé des Arabes qui étaient devant elle, et qu'elle remarqua qu'ils semblaient au large, malgré leurs amples vêtements, sur les banquettes où son mari et elle tenait à peine. Elle ramena contre elle les pans de son manteau. (ER : 13-14)

La scénographie est très importante : elle établit une frontière de part et d'autre, entre les deux sexes chez Maïssa Bey, et entre les deux communautés chez Camus. La promiscuité des lieux, est notable : Maïssa Bey le donne à voir stylistiquement par des propositions averbales « Deuxième rangée à gauche » ; « Odeurs dans le bus », qui contrastent avec des phrases plus longues mettant en évidence l'entrée en scène des hommes. L'atmosphère est pesante et la menace d'autrui est latente : l'homme d'un côté et l'Arabe de l'autre, deux créatures spectrales. L'Arabe est « enveloppé » dans des vêtements amples et les traits de son visage sont brûlés. Dans la scène de Maïssa Bey, Nadia est doublement écrasée par des regards systématiques, celui du chauffeur et celui de l'homme assise à côté d'elle ; la femme, créature domestique restreinte à l'espace privé, est cernée. L'écriture romanesque devient très rapidement une tribune polémique pour l'autrice qui écrit :

Délit de penser, d'espérer un autre monde où les bonheurs les plus simples seraient possibles, où les hommes et les femmes, ensemble, rendraient grâce à Dieu de l'immense, de l'incroyable beauté d'une terre chaque jour un peu plus ravagée par la folie des hommes. Délit enfin d'être une femme et d'éclabousser par sa seule présence, sa seule existence, la pureté terrifiante du monde qu'ils veulent bâtir sur des ruines fumantes. (ACEM : 91)

L'anaphore « délit », ainsi que la juxtaposition d'infinitifs précédés par « de », rompent l'accord plotinien avec le monde ; l'« heureuse lassitude d'un jour de noces avec le monde » (N : 17) n'est plus permise et dans son essai intitulé *L'Une et l'Autre*, l'écrivaine algérienne revient sur ce point en ces termes :

Je dois dire que je suis d'abord d'un lieu. L'Algérie. Une terre dont il est difficile de dire aujourd'hui, avec Camus, qu'elle est bénie par les dieux. Une terre ébranlée par de multiples séismes, où la véhémence de la lumière s'accorde à la véhémence des hommes. Un pays aux cieux tourmentés, orageux et turbulents portés par le ressac d'une histoire marquée par le fracas des armes et le tumulte des mêlées, dont les échos ne cessent de résonner, de rive en rive. Terre en gésine dont on ne sait de quelle purulente boursofflure elle tente de se délivrer<sup>124</sup>.

---

<sup>124</sup> Maïssa Bey, *L'Une et l'Autre*, éd. cit., p. 14.

L'Algérie, fragment du divin païen, est ainsi devenue la patrie d'une religion repensée par des hommes et dotée d'accents totalitaires. L'Algérie derrière laquelle se profile l'héroïne d'*Au commencement*, finit bien lapidée, selon le mot de Claire Etcherelli, comme Nadia, laquelle en « lev[ant] les bras au ciel » comme un ultime appel au secours à Camus, reçoit « la première pierre » (*ACEM* : 152) par son frère. Comme le rapporte Jean dans le chapitre 8 intitulé « La Femme adultère » – que Camus reprend pour titre de sa nouvelle de *L'Exil et le Royaume* – la femme adultère est donc lapidée.

#### 1.4 Le silence et le sacré

Dans l'œuvre de Camus, le silence est la dernière composante du sacré méditerranéen qui change de paradigme sous les plumes algériennes contemporaines. Ce silence chez Camus, qui ponctue toute son œuvre, est protéiforme : il renvoie au silence la mère et à celui de la Nature, toutes deux érigées en monuments sacrés. À ce sujet, Jean-Pierre Ivaldi écrit :

À l'origine, presque chronologique, il y a les silences de la mer qui éclairent l'œuvre tout entière, de récit en récit, présents dans les essais, dans *La Peste*, dans *L'Étranger*, dans les nouvelles. C'est aussi le silence des humbles, pauvres gens presque analphabètes. Et ensuite le silence de l'innocence, celui du tendre abandon au monde, de la beauté révérée<sup>125</sup>.

Celui qui dans ses *Carnets* écrit : « Toute ma vie j'ai rêvé de la paix des cloîtres » (*O. C. IV* : 1093), a d'abord souffert du silence avant d'en reconnaître les vertus sacrées, notamment en étant confronté à la mère sourde.

##### 1.4.1 La mère et le silence

L'épigraphe du *Premier Homme*, livre dédié à la mère en ces termes : « À toi qui ne pourras jamais lire ce livre » érige ce silence matriciel au plus haut rang. La mère, représentée au balcon, silencieuse et attentive aux remous du petit quartier pauvre, bouleverse l'enfant :

Et puis, tout de suite après, détournée, elle retournait dans l'appartement et allait s'asseoir dans la salle à manger qui donnait sur la rue, elle semblait ne plus penser à lui [Jacques] ni d'ailleurs à rien, et le regardait même parfois avec une étrange expression, comme si maintenant, ou du

---

<sup>125</sup> Jean-Pierre Ivaldi, « Le silence protéiforme », in *Albert Camus et la philosophie*, éd. cit., p. 257.

moins il en avait l'impression, il était de trop et dérangeait l'univers étroit, vide et fermé où elle se mouvait solitairement. Ce jour-là, de surcroît, après qu'il se fut assis près d'elle, elle semblait habitée par une sorte d'inquiétude et regardait de temps en temps dans la rue, furtivement, de son beau regard sombre et fiévreux qui s'apaisait ensuite en revenant sur Jacques. (*LPH* : 69)

Prostrée dans un monde silencieux, cette image de la mère au balcon déconcerte l'enfant qui se sent étranger, mal-aimé, ainsi que l'écrit Camus dans un autre passage où Jacques, rudoyé par sa grand-mère, est défendu par sa mère :

Le regard de sa mère, tremblant, doux, fiévreux, était posé sur lui avec une telle expression que l'enfant recula, hésita et s'enfuit. « Elle m'aime, elle m'aime donc », se disait-il dans l'escalier, et il comprenait en même temps que lui l'aimait éperdument, qu'il avait souhaité de toutes ses forces d'être aimé d'elle et qu'il en avait toujours douté jusque-là. (*LPH* : 106)

La première partie intitulée « Recherche du père » se concentre, paradoxalement, autour de la mère qui constitue une médiation vers celui qui est mort au champ d'honneur et que Jacques n'a pas connu. Tout converge alors vers cette mère, sa surdité et surtout son regard, sur lequel l'écrivain insiste par plusieurs adjectifs, comme pour signifier qu'il constitue son seul signe de tendresse et d'humanité. Cette mère est donc murée dans un silence inviolable, sacré, et cela, dès l'*incipit* de la naissance de Jacques dans un dénuement originel :

Cormery regarda sa femme. Mais son visage était toujours renversé en arrière. Seules les mains, détendues sur la couverture grossière, rappelaient encore le sourire qui tout à l'heure avait empli et transfiguré la pièce misérable. [...] De l'autre côté de sa femme, dans une corbeille à linge, l'enfant reposait sans bruit, sauf, parfois, de faibles gargouillis. Sa femme dormait aussi, le visage tourné vers lui, la bouche un peu ouverte. La pluie s'était arrêtée. (*LPH* : 27-28)

Nuit algérienne, nuit de Bethléem, c'est tout un. L'image est celle de la *mater dolorosa*, dont la douleur semble paradoxalement dissimuler dans une expression faciale neutre, reposée. Son silence extrême porteur d'humilité, sacralise la petite étable où naît Jacques, la misère s'éloigne de ces hauts plateaux algériens où vivent des Arabes misérables : « la pluie s'était arrêtée » écrit Camus, la Vierge a mis au monde le premier homme ; elle est parvenue à figer ce lieu profane et profané par la misère en temple sacré, avec un courage exemplaire manifeste par un silence inviolable.

Si *Le Premier Homme* met à ce point en valeur la figure de la mère, ce n'est pas pour autant le seul récit où celle-ci joue un rôle notable. « Je mettrai au centre de cette œuvre l'admirable silence d'une mère » écrit Camus dans la préface de *L'Envers et l'Endroit*, sa

première œuvre ou encore dans ses *Carnets* : « Il faudrait que tout cela s'exprime par le truchement entre la mère et le fils » (*O. C. II* : 796).

Même dans *L'Étranger* où elle meurt dès les premières lignes, la mère est une figure pathétique, silencieuse, et qui, paradoxalement absente, est plus présente que jamais. Dans les dires de Meursault, elle est cette vieille pensionnaire d'une maison de repos, discrète, qui « passait son temps à suivre [les autres] des yeux en silence » (*E* : 12). Dans *La Peste*, la mère de Rieux est aussi adossée à son balcon sans dire un mot :

Le soir où Rieux l'attendait, le docteur regardait justement sa mère, sagement assise dans un coin de la salle à manger, sur une chaise. C'est là qu'elle passait ses journées quand les soins du ménage ne l'occupaient plus. Les mains réunies sur les genoux, elle attendait. Rieux n'était même pas sûr que ce fût lui qu'elle attendît. Mais, cependant, quelque chose changeait dans le visage de sa mère lorsqu'il apparaissait. Tout ce qu'une vie laborieuse y avait mis de mutisme semblait s'animer alors. Puis, elle retombait dans le silence. Ce soir-là, elle regardait par la fenêtre, dans la rue maintenant déserte. L'éclairage de nuit avait été diminué des deux tiers. Et, de loin en loin, une lampe très faible mettait quelques reflets dans les ombres de la ville. (*LP* : 146)

La scénographie du balcon est toujours la même : la mère, figée dans une staticité déconcertante pour le fils, se réfugie dans un silence éloquent : la posture et l'atmosphère disent la misère et le courage d'un être semblable à un animal, recroquevillé sur lui-même, endormi.

Dans sa première œuvre, *L'Envers et l'Endroit* qui regroupe plusieurs essais à caractère autobiographique, l'un d'entre eux, intitulé « Entre oui et non » revient sur ce silence pathétique et déconcertant, qualifié d'« animal » :

La vieille est aux commissions, les enfants encore à l'école. Elle [la mère] se tasse alors sur une chaise et, les yeux vagues, se perd dans la poursuite éperdue d'une rainure du parquet. Autour d'elle, la nuit s'épaissit dans laquelle ce mutisme est d'une irrémédiable désolation. Si l'enfant entre à ce moment, il distingue la maigre silhouette aux épaules osseuses et s'arrête : il a peur. Il commence à sortir beaucoup de choses. À peine s'est-il aperçu de sa propre existence. Mais il a mal à pleurer devant ce silence animal. Il a pitié de sa mère, est-ce l'aimer ? Elle ne l'a jamais caressé puisqu'elle ne le saurait pas. Il reste alors de longues minutes à la regarder. À se sentir étranger, il prend conscience de sa peine. Elle ne l'entend pas, car elle est sourde. Tout à l'heure, la vieille rentrera, la vie renaîtra : la lumière ronde de la lampe à pétrole, la toile cirée, les cris, les gros mots. Mais maintenant, ce silence marque un temps d'arrêt, à l'instant démesuré. Pour sentir cela confusément, l'enfant croit sortir dans l'élan qui l'habite, de l'amour pour sa mère. Il le faut bien parce qu'après tout c'est sa mère. Elle ne pense à rien. Dehors, la lumière, le bruit ; ici le silence dans la nuit. [...] Sa mère toujours aura ces silences. (*ENV* : 60-62)

L'ambivalence du titre, *le oui et le non*, elle-même à reporter au sens de l'ouvrage, *L'Envers et l'Endroit*, est bien celui du silence de la mère. Ce silence déconcerte l'enfant qui se sent « étranger », se solidarissant ainsi avec Meursault. « La nuit s'épaissit » écrit Camus, comme

pour signifier que le silence enveloppe l'atmosphère et l'appesantit : il s'agit de l'envers de ce mutisme qui effraie en cela qu'il émane d'une créature faible, d'un animal maigre. L'endroit de ce silence, son versant positif et sacré, se dessine de plus en plus à la fin de l'extrait : la grand-mère qui rentrera, avec tous ses cris autoritaires, contaminera jusqu'à rompre la bulle de silence instaurée par la mère ; « la vie renaîtra », le profane reprendra son cours rapide mettant fin au sacré atemporel « à l'instant démesuré ». Cette image pathétique d'une mère abandonnée à ses rêveries, isolée du monde à cause de sa surdité, mais paradoxalement abandonnée plus que tout autre à celui-ci, est à l'origine de l'œuvre de Camus et s'étale en petites touches, jusqu'au dernier récit, *Le Premier Homme*. Lorsqu'il rédige une préface en 1958 pour *L'Envers et l'Endroit*, alors que la rédaction du *Premier Homme* a débuté, Camus écrira : « Chaque artiste garde ainsi, au fond de lui, une source unique qui alimente pendant sa vie ce qu'il est et ce qu'il dit » (*ENV* : 13) ; ou encore : « [...] une œuvre d'homme n'est rien d'autre que ce long cheminement pour retrouver par les détours de l'art les deux ou trois images simples et grandes sur lesquelles le cœur, une première fois, s'est ouvert » (*ENV* : 31-32). La mère, pour laquelle l'enfant ressent « dans l'élan qui l'habite, de l'amour » (*ENV* : 62) fait partie de ces deux ou trois images, qui, pourrait-on ajouter, sont la quintessence du sacré, avec la mer, le cyprès et le soleil.

Dans *Au Commencement*, la mère et le silence jouent aussi un rôle important. La mère de l'héroïne Nadia, est aussi représentée dans un silence profond : « Sa mère est assise sur le carrelage frais du patio. Seule. Gagnée par une indolence inhabituelle, elle s'oublie à rêver. [...] Elle attend. Patience inaltérable de ces femmes qui ne savent, qui ne peuvent qu'attendre » (*ACEM* : 24). Le silence de la mère de Nadia est bien un silence de résignation : prostrée chez elle, cantonnée aux tâches ménagères et à la cuisine, elle est une femme de la sphère privée, conformément au diktat religieux. Son mutisme et sa passivité n'ont plus cette aura sacrée puisqu'ils sont donc dictés par l'idéologie religieuse. La mère de Nadia est une de ces « Femmes au bord de la vie<sup>126</sup> », comme l'écrit Maïssa Bey à propos des femmes dans l'œuvre de Camus :

Il y a aussi des femmes, qui, discrètement, trop discrètement peut-être, traversent l'œuvre d'Albert. Il y a bien sûr, la femme aimée, celle dont, en d'exaltantes noces, on étreint le corps [...]. Mais il y a surtout les autres. Ces femmes au bord de la vie. Ces silhouettes esquissées par un homme d'ordinaire clairvoyant, soudain étrangement désarmé devant le mystère de ce que d'aucuns définissent comme "l'insondable féminin", une expression commode parce qu'elle permet de contourner la difficulté insurmontable que l'on peut avoir à comprendre ce qui est en

---

<sup>126</sup> Du nom d'un essai écrit par Maïssa Bey sur la représentation des femmes et le rôle du silence dans l'œuvre d'Albert Camus. Cet essai est paru dans le volume intitulé : *Albert Camus et les lettres algériennes : l'espace de l'inter discours*, tome I, Afifa Bererhi (dir.), Blida, Université d'Alger, Blida, 2007, p. 211-216.

l'autre, ce qu'est l'autre, ou simplement communiquer. Femmes au bord de la vie. Silencieuses. Immobiles. Sans désespoir apparent, sans révolte et sans espoir non plus<sup>127</sup>.

Le silence de la mère de Nadia dit bien ce « désespoir apparent » ; femme esseulée, depuis la mort de son mari, Nadia se heurte à son silence déraisonnable lorsqu'elle rencontre des moments de difficulté, liées à sa vie de femme. Bouba Mohammedi-Tabti avance ainsi, à juste titre : « Instrument de lutte contre le désespoir, de survie, l'écriture se nourrit du réel dans lequel elle s'ancre : toute l'œuvre de Maïssa Bey est profondément marquée par le contexte dans lequel elle s'élabore, contexte politique, social et, pourrait-on dire, cataclysmique [...]»<sup>128</sup>.

#### 1.4.1.1 La mère et la justice

La mère, si sacrée pour Camus, au sens d'intouchable, est également à l'origine de la controverse entre l'écrivain pied-noir et les écrivains algériens. Alors que Camus reçoit le Prix Nobel en 1957, il déclare lors d'une conférence de presse à un étudiant algérien qui lui demande de se prononcer sur ce qu'on appelait les « événements d'Algérie », ainsi que le rapporte Alain Vircondelet, une phrase qui aura des effets sans précédent sur l'opinion publique algérienne ; celle-ci, à quelques synonymes près, est celle que Camus écrit à Emmanuel Roblès : « Si un terroriste jette une grenade au marché de Belcourt que fréquente ma mère et si elle la tue, comment accepter cette mort ? J'aime la justice, mais j'aime aussi ma mère » (Alain Vircondelet, 1999 : 149). Dans la presse, cette phrase est tronquée : entre sa mère et la justice, Camus a tranché – sans laisser entendre qu'il s'agissait là de la justice des injustes. En 1957, pléthore d'intellectuels algériens se saisissent de cette sortie médiatique pour définitivement rejeter Camus de la communauté d'Algérie et encore aujourd'hui, les passions ne sont pas éteintes. Abdou Benziane, un journaliste algérien écrit à ce sujet :

Sartre, Jeanson, Iveton, Henri Alleg et bien d'autres qui mériteraient de voir leurs noms au fronton d'édifices et de temples culturels algériens parce que, entre leur mère et la justice, ils ont choisi les deux, sauvant l'honneur de leur mère patrie en continuant d'être des liens et des liants entre l'Algérie et la France des Lumières<sup>129</sup>.

L'écrivain Karim Amellal :

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>128</sup> Bouba Mohammedi-Tabti, *op. cit.*, p. 22.

<sup>129</sup> Voir le chapitre dédié à « BENZIANE Abdou », in *Quand les Algériens lisent Camus*, éd. cit., p. 21

Plus tard, en 1957, Camus déclarait : «J'ai toujours condamné la terreur. Je dois condamner aussi un terrorisme qui s'exerce aveuglément dans les rues d'Alger par exemple, et qui un jour peut frapper ma mère ou ma famille. Je crois à la justice, mais je défendrai ma mère avant la justice.» Cette phrase, demeurée célèbre, suscita immédiatement une vaste polémique. Encore aujourd'hui, elle suffit à elle seule, aux yeux de beaucoup, à disqualifier la position de Camus sur la question algérienne<sup>130</sup>.

Ou encore le journaliste Mustafa Chelfi :

En 1957, dans son discours de Stockholm, au moment de la reprise du prix Nobel, interpellé par un militant nationaliste, Albert Camus aura cette phrase terrible où il disait préférer sa mère à la justice. Cette phrase, on la lui reprochera jusqu'à la nausée, comme si elle avait anéanti tous ses discours et ses prises de positions passées en faveur des Arabes<sup>131</sup>.

Pour tous, Camus aurait pu concilier les deux, la mère *et* la justice. Dans *Meursault, contre-enquête*, Kamel Daoud semble faire un pied de nez romanesque à cette sortie médiatique qui a définitivement séparé l'écrivain des intellectuels algériens. À la mère et à la justice, Haroun montre qu'il est possible de choisir les deux ; que l'une est inséparable de l'autre. Celui qui déclare dès l'*incipit* vouloir « non la justice des tribunaux, mais, celle des *équilibres*<sup>132</sup> » (*MCE* : 16), peut vouloir dire, en creux, vouloir rééquilibrer la balance entre les deux pôles que sont mère et justice, d'autant qu'il se rend justice *avec* et *pour* sa mère. Dans le roman, la mère d'Haroun subit des injustices. Elle ne peut pas recevoir de pension pour la mort de son fils, puisque le corps de ce dernier reste introuvable :

Pour ta gouverne, sache que pendant des années, M'ma s'est battue pour une pension de mère de martyr après l'Indépendance. Tu penses bien qu'elle ne l'a jamais obtenue et pourquoi s'il te plaît ? Impossible de prouver que l'Arabe était un fils – et un frère. Impossible de prouver qu'il avait existé alors qu'il avait été tué publiquement. Impossible de trouver et de confirmer un lien entre Moussa et Moussa lui-même ! Comment dire ça à l'humanité quand tu ne sais pas écrire de livres ? M'ma s'usa quelque temps, pendant les premiers mois de l'Indépendance, à essayer de réunir des signatures ou des témoins, en vain. Moussa n'avait même pas de cadavre ! (*MCE* : 23)

La mère d'Haroun veut obtenir une pension, pour autant, son fils n'est pas mort comme combattant. En réalité, celle-ci se réfère au droit coranique : en absence d'autorité masculine dans le foyer – Moussa est le frère aîné qui comble l'absence du père – la mère ou l'épouse reçoit une pension. Ainsi, la situation constitue un drame. Muette, dès l'*incipit* Haroun y

---

<sup>130</sup> Voir le chapitre « AMELLAL Karim », *ibid.*, p. 26.

<sup>131</sup> Voir le chapitre « CHELFI Mustafa », *ibid.*, p. 128-129.

<sup>132</sup> L'auteur souligne.

insiste : « Aujourd'hui, M'ma est encore vivante. Elle ne dit plus rien [...] » (*MCE* : 11) ; la mère de l'Arabe est démunie. Haroun et sa mère déménagent alors loin de cette plage où l'injustice a frappé, où l'Arabe est mort : « Je me suis dit que si je retrouvais notre ancienne maison, la mort finirait par nous retrouver, M'ma et moi. Et avec elle, la mer et l'injustice » (*MCE* : 33) déclare Haroun. Ce dernier entend donc réduire l'injustice par deux moyens : symboliquement, en racontant son histoire, par le récit donc, et ce faisant, en apprenant la langue du bourreau : « La langue française me fascinait comme une énigme au-delà de laquelle résidait la solution aux dissonances de mon monde. Je voulais le traduire à M'ma, mon monde, et le rendre moins injuste en quelque sorte » (*MCE* : 129-130) ; et performativement par le meurtre du Français, auquel participe activement la mère. Comme le soleil qui force Meursault à tuer l'Arabe, la mère, par son seul regard, force son fils à venger son frère : « M'ma était derrière moi et je sentais son regard comme une main me poussant dans le dos, me maintenant debout, dirigeant mon bras, inclinant légèrement ma tête au moment où je visai » (*MCE* : 85) affirme Haroun. Une fois la vengeance consommée, la justice rendue, la mère peut enfin, comme celle de Meursault, mourir dans la paix : « M'ma ne fit pas un geste, mais je savais qu'elle venait de retirer son immense vigilance à l'univers et pliait bagage pour s'en aller rejoindre sa vieillesse enfin méritée. Je le sus d'instinct » (*MCE* : 86). Entre sa mère et la justice, Haroun a choisi les deux. Pour autant, la forme de justice qu'a choisie Haroun relève davantage d'une vengeance aveugle : un innocent, étranger au meurtre de Moussa, a été frappé. Néanmoins, entre sa mère et la justice, Haroun a choisi les deux, ou plutôt la mère et la vengeance, précisément parce que pour un Algérien, après quelques jours de l'Indépendance, les deux sont inséparables. Camus s'est trahi : il n'est pas d'Algérie. Daoud a pris au pied de la lettre la formule de Camus, celle selon laquelle « tout doit s'exprimer dans le truchement entre la mère et le fils », en dépassant même le cadre de l'expression pour atteindre celui de l'action.

#### 1.4.2 Le silence cosmique

L'unité plotinienne qui s'exprime dans *Noces*, résulte d'un accord, mais aussi d'un silence : « Non, ce n'était pas moi qui comptais, ni le monde, mais seulement l'accord et le silence qui de lui à moi faisait naître l'amour » (*N* : 21) écrit Camus, le silence des lieux habités au printemps par les dieux, s'accorde avec un silence, une paix intérieure. Pour autant, des bruits traversent *Noces* et attirent l'attention du sujet : le clapotement des vagues, le vent qui souffle, le chant des oiseaux. Paradoxalement, ces bruits ne rompent le silence des lieux, au

contraire, ils contribuent à figer leur éternité ; ils agissent en rappels de silence, puisque, étant audibles, ils rappellent que la cadre est déserté par les hommes : « Des cris d'oiseaux, le son feutré de la flûte à trois trous, un piétinement de chèvres, des rumeurs venues du ciel, autant de bruits qui faisaient le silence et la désolation de ces lieux » (*N* : 23) écrit Camus.

Ce chant du monde qui s'élève du sujet, et qui constitue, paradoxalement, un silence profond, s'il déclenche une paix intérieure à Tipasa, à Djémila, il devient d'une intuition existentielle : l'absurde. Comme les pierres dans lesquelles le sujet ne peut se fondre, dans le silence du site antique, il y a quelque chose de trop mortifiant, « quelque chose [qui] se forge [et] qui donne à l'homme la mesure de son identité avec la solitude et le silence de la ville morte » (*N* : 24). Il faut le rappeler : Camus, dans *Le Mythe de Sisyphe*, ne place pas l'absurde du côté de l'homme ou du côté du monde : il naît de la rencontre manquée des deux, de l'appel de l'homme et du « silence déraisonnable du monde » (*O. C. I* : 238). Il est des lieux comme Djémila où le silence est donc déraisonnable au sens strict – qui échappe à la raison, un silence contre-intuitif. À la Grèce immuable et immatérielle de Tipasa, s'oppose le tragique grec de Djémila – là encore, le silence possède un *envers* et un *endroit*. « C'est ici [à Djémila] que je trouverais le mot exact qui dirait, entre l'horreur et le silence, la certitude consciente d'une mort sans espoir » (*N* : 27-28) écrit Camus. Si Tipasa scelle l'union du *cosmos* et de l'homme, Djémila, par son silence et ses ruines d'un autre temps, en sonne le divorce : l'ensemble se dissout, toute la fascination d'un silence harmonieux composé du chant des oiseaux et des remous des vagues ; le sujet qui déambule dans Djémila se fige, son cœur se serre. Le vent de la ville, le silence et les ruines le figent et le regard du pèlerin déclare, en creux, comme Pascal : « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie<sup>133</sup> ». En somme, « tout conspire dans ce lieu [à Djémila], la vie et la mort semblent s'y être donné rendez-vous, et elles chuchotent au détour des colonnes que fait hurler le vent<sup>134</sup> » commente Jean-Pierre Ivaldi. Si les dieux inaugurent le début de « Noces à Tipasa », « un dieu à cornes au fronton d'un autel » clôt « Le vent à Djémila » – tous les versants de la Grèce habitent l'Algérie, raison pour laquelle Camus écrit dans ses *Carnets* : « Toute ma vie, j'ai rêvé de la paix des cloîtres » en reprenant la formule à Unterlinden, mais ajoute-t-il, dans un éclat de lucidité qui lui provient de Djémila : « (Et je n'aurais pu, sans doute, m'y tenir plus d'un mois) » (*O. C. IV* : 1093).

Dans l'œuvre de Camus, deux scènes romanesques rejouent cette dichotomie du silence tipasien et djémilien – déjà la dialectique de *L'Exil et du Royaume* se fait sentir. Il s'agit,

---

<sup>133</sup> Blaise Pascal, *Pensées*, Paris, Éditions Brunschvicg, 1887, p. 54.

<sup>134</sup> Jean-Pierre Ivaldi, « Le silence protéiforme », in *Albert Camus et la philosophie*, éd. cit., p. 264.

respectivement, du bain entre Rieux et Tarrou dans *La Peste*, et du meurtre de l'Arabe dans *L'Étranger*.

L'épisode du bain entre Rieux et Tarrou, apparaissant comme un baptême laïc, explicite d'un point de vue littéraire la formule de Camus dans *Noces* : « Non, ce n'était pas moi qui comptais, ni le monde, mais seulement l'accord et le silence qui de lui à moi faisait naître l'amour » (*N* : 21). Le moment que vivent Rieux et Tarrou est feutré. La mer pousse un souffle d'une respiration et les hommes participent à cette symphonie du silence ; « le battement des pieds » de Rieux se fait entendre ainsi que le « lourd clapotement » signe du plongeon de Tarrou (*LP* : 296). Jusqu'au moment du rhabillage, les deux amis ne parlent pas – la communion se fait dans le silence, la vanité des mots pourrait rompre la beauté de l'instant. Jean-Pierre Ivaldi remarque d'ailleurs que le premier jet de *La Peste* comportait un dialogue, il note :

Il aurait cependant suffi d'une fausse note, d'un mot, pour que le charme soit rompu. Camus a bien compris et a œuvré dans le sens que nous indiquons. Les notes et variantes de la Pléiade ne laissent aucun doute à ce sujet. Cette communion silencieuse a été délibérément choisie par Camus. En effet, dans un manuscrit antérieur, les deux hommes échangeaient quelques propos (similaire aux platitudes entendues dans le parloir de la prison [dans *L'Étranger*]). Or Camus a décidé de les biffer. Cette suppression est lourde de sens<sup>135</sup>.

Ainsi que l'écrit Pierre-Henri Simon sur le silence entre Rieux et Tarrou, « Ils se taisent ensemble, ce qui peut être le plus haut signe de l'amitié et de l'amour<sup>136</sup> ». La platitude des propos de Meursault est significative de l'absurde, mais le silence entre les deux amis, quant à lui, constitue un rempart contre le bacille de la peste, il est un ajout sublime au sublime. « Ce qui m'intéresse, c'est de savoir comment on devient un saint » (*LP* : 187) demandait Tarrou l'agnostique à Rieux, un saint sans Dieu ; le bain proposé par Rieux constitue une réponse : la sainteté est approchée par le silence du cloître, dans un baptême laïc avec son ami, dans les eaux revigorantes de la mer.

Dans *Au Commencement*, le silence cosmique est tout aussi palpable :

Allongée au soleil, Nadia glisse dans une chaude torpeur. Pas envie de bouger, d'ouvrir les yeux, de se laisser distraire de cet instant. Répit. Sur son corps, sur sa peau, le soleil, brûlure vive, désirée. Loin, le bruit des voix, des clapotis des vagues. Rumeurs profondes, assourdies, comme enfermées dans une conque. (*ACEM* : 31)

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 262-263. Pour l'allusion à la collection « Bibliothèque de la Pléiade », voir *Théâtre, récits et nouvelles*, éd. cit., p. 1993.

<sup>136</sup> Pierre-Henri Simon, *Présence de Camus*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1961, p. 35.

Encore une fois, l'atmosphère est feutrée ; l'image de la conque est éloquente. Les clapotis de la mer sont à peine audibles et, de manière quasi thérapeutique, apaisent l'héroïne qui « glisse », qui s'abandonne à la manière de Rieux et de Tarrou dans ce grand libertinage de la nature. Cet abandon frôle même parfois le retour *in utero* – ce qui pourrait, encore une fois, expliciter l'une des facettes de ce titre largement polysémique. *Au Commencement était la mer*, au commencement de la vie, la mer – raisonnement qui ramène à la formule des *Carnets* : « c'est dans la mer que la vie est née » (*O. C. IV* : 1303).

Le revers de ce silence est représenté par le meurtre de l'Arabe dans *L'Étranger*, il est exprimé dans la scène du meurtre :

C'est alors que tout a vacillé. La mer a charrié un souffle épais et ardent. Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu. Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver. La gâchette a cédé, j'ai touché le ventre poli de la crosse et c'est là, dans le bruit à la fois sec et assourdissant, que tout a commencé. J'ai secoué la sueur et le soleil. J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, *le silence exceptionnel*<sup>137</sup> d'une plage où j'avais été heureux. Alors, j'ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte où les balles s'enfonçaient sans qu'il y parût. Et c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur. (*E* : 95)

Le silence « exceptionnel » celui de Tipasa et du bain de mer avec Marie, qui préfigure celui de Rieux et de Tarrou, est donc rompu par les coups de revolver. C'est tout un cadre cosmique, tout « l'équilibre du jour » qui s'effondre : le ciel s'ouvre, un souffle infernal émane directement de la mer – la rupture du silence fait basculer dans l'apocalyptique. Le revolver constitue une lourde entorse au silence naturel des lieux habités par les dieux. Cependant, Meursault a conscience de sa faute, de son péché hellénique, et tout nous est raconté du point de vue de ce criminel, qui, au fond, se disculpe du meurtre de l'Arabe. Dans ce récit, Meursault y insiste également : c'est le revolver qui agit et non la main qui représente la volonté du sujet libre. Un équilibre vacille, et Meursault ne semble pas s'en tenir pour coupable. Le silence, duquel l'équilibre participe, est d'ailleurs également rompu d'un point de vue métatextuel : l'écriture sèche, atone, que Barthes nomme « écriture blanche<sup>138</sup> » s'étoffe de quelques métaphores et personnifications : les tirs constituent « quatre coups brefs [...] sur la porte du malheur », le ciel laisse « pleuvoir du feu » et la mer charrie « un souffle épais et ardent ». Meursault s'auto-expulse de Tipasa et Camus rompt le silence aussi d'un point de vue stylistique.

---

<sup>137</sup> Nous soulignons.

<sup>138</sup> Voir Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, éd. cit.

Clamence, dans *La Chute*, se trouve aussi expulsé du cloître cosmique : son nom, en référence à Jean le Baptiste dans la Bible, celui qui crie dans le désert, constitue déjà une entorse au silence qui ponctue toute l'œuvre de Camus. Il est à noter également le premier jet de *La Chute* se nommait *Le Cri* : Clamence est bien cette voix cynique qui s'élève et qui se perd dans une confession – il en est ainsi aussi d'Haroun. Mais choisir *La Chute* comme titre reste tout aussi éloquent, le récit témoigne d'une chute, celle de Clamence, ou d'une expulsion, celle du paradis hellénique de Tipasa : à ne plus écouter le chant silencieux du monde, le juge-pénitent se replie dans un discours de virtuose, empreint d'humour noir. Il l'avance lui-même : « Le silence qui suivit [la chute de la femme dans le canal], dans la nuit soudain figée, me parut interminable. Je voulus courir et je ne bougeai pas. Je tremblais, je crois, de froid et de saisissement » (*LC* : 75). En s'en voulant de ne pas avoir agi, car pétrifié, et à défaut de n'avoir pas su empêcher cette entrave au silence cosmique que constitue la chute d'un corps dans un canal, Clamence est entré définitivement dans un babil schizophrène : le paradigme du silence a été déplacé, il est relié au mortifère, il est celui de l'inertie du corps mort de la victime et de la passivité du spectateur. Clamence reconnaît que la Grèce pourrait soigner son cynisme et le ramener dans les sentiers de Plotin, où règne le silence sacré :

Dans l'archipel grec, j'avais l'impression contraire. Sans cesse, de nouvelles îles apparaissaient sur le cercle de l'horizon. Leur échine sans arbres traçait la limite du ciel, leur rivage rocheux tranchait nettement sur la mer. Aucune confusion ; dans la lumière précise, tout était repère. Et d'une île à l'autre, sans trêve, sur notre petit bateau, qui se traînait pourtant, j'avais l'impression de bondir, nuit et jour, à la crête des courtes vagues fraîches, dans une course pleine d'écume et de rires. Depuis ce temps, la Grèce elle-même dérive quelque part en moi, au bord de ma mémoire, inlassablement... Eh ! là, je dérive, moi aussi, je deviens lyrique ! Arrêtez-moi, cher, je vous en prie. À propos, connaissez-vous la Grèce ? Non ? Tant mieux ! Qu'y ferions-nous, je vous le demande ? Il y faut des cœurs purs. (*LC* : 103-104)

La Grèce dérive en lui, comme une image perdue depuis le jour de cette chute – Clamence semble le regretter tout en se complaisant en dehors d'elle. Il faut l'arrêter dans son élan lyrique sur la Grèce : il risquerait d'y retourner alors qu'il n'a plus le cœur pur pour y être, ayant lui aussi, comme Meursault, brisé « le silence exceptionnel » d'un endroit où il avait été heureux, jadis.

## 2. L'Arabe dans l'œuvre de Camus : enjeux et significations d'une source de tensions

### 2.1 L'Arabe ou l'être spectral : un inconscient colonial ?

Avec l'avènement des études postcoloniales aux États-Unis puis en France dans les années 1990, les œuvres des auteurs issus des colonies sont réexaminées à l'aune de ces analyses qui entendent y déceler une conscience impérialiste. La théorie postcoloniale émane des littératures francophones contemporaines au contexte décolonial des années 1960. Jean-Marc Moura et Jean Bessière définissent le postcolonialisme en ces termes :

Le moindre usage du terme de *postcolonialisme*<sup>139</sup> correspond ainsi dans les littératures francophones contemporaines à un réexamen de la période coloniale et de la décolonisation qui exclut de poser les questions de territoire, de culture, d'histoire suivant le simple rappel d'une résistance au pouvoir, à la colonisation, mais commandent de considérer le tout de ces questions et, en conséquence, l'en deçà et l'au-delà de la colonisation et de la décolonisation<sup>140</sup>.

Ainsi, les littératures francophones florissantes lors de la décolonisation, émettent un lourd soupçon quant aux littératures écrites par des auteurs nés dans les pays colonisés – Français et Britanniques avant tout<sup>141</sup>. Camus n'y échappe pas. Son œuvre porterait un « en-deçà » impérialiste, une part d'indicible éloquente, d'où la métaphore psychanalytique largement répandue d'« inconscient colonial » utilisée par Edward W. Saïd notamment dans son ouvrage intitulé *Culture and Imperialism*, paru en 1993. Il faut le rappeler, Camus est un écrivain français d'Algérie, un pied-noir qui a toujours vécu dans un pays majoritairement peuplé d'Arabes et très partiellement de Français, d'Espagnols, d'Italiens ou encore de Maltais, venus en 1830. Pour autant, comme l'avance Saïd : « Camus joue un rôle particulièrement important dans les sinistres sursauts colonialistes qui accompagnent l'enfantement douloureux de la décolonisation française du XXe siècle<sup>142</sup> » en cela que son œuvre est vectrice d'une pensée unique, eurocentrée.

Cette pensée unique révolte Haroun ; cet eurocentrisme nécessite une contre-enquête, un point de vue inverse. Daoud multiplie les scènes où il renverse la focalisation : ainsi, par

---

<sup>139</sup> Les auteurs soulignent.

<sup>140</sup> Jean Bessière *et al.*, *Littératures postcoloniales et francophonie* [conférences du séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle], Paris, Honoré Champion, 2002, p. 7.

<sup>141</sup> Sur la question, voir également les travaux d'Yves Clavaron et notamment son volume, *Études postcoloniales*, Nîmes, Lucie Éditions, coll. « Poétiques comparatistes », 2011.

<sup>142</sup> Edward W. Saïd, *Culture et Impérialisme*, Paul Chemla (trad.), Paris, Fayard, coll. « Le Monde diplomatique », 2000, p. 252.

exemple, si dans *L'Étranger* les Arabes regardent les Français de la sorte : « Ils nous regardaient en silence, mais à leur manière, ni plus ni moins que si nous étions des pierres ou des arbres morts<sup>143</sup> » (*E* : 79) ; dans la *contre-enquête*, ce sont les Français qui regardent les Arabes ainsi : « ils nous regardaient, nous les Arabes, en silence, ni plus ni moins que si nous étions des pierres ou des arbres morts » (*MCE* : 21). Daoud joue sur la pratique citationnelle pour renverser le champ d'action : ce sont les Arabes qui subissent cette fois l'action, conformément à la subalternité qu'ils incarnent en l'Algérie coloniale ; la menace est ainsi déplacée du côté français. Cette pratique est exemplaire d'une frange de la théorie postcoloniale, les *subaltern studies*, qui visent à réformer le champ littéraire du côté des invisibles pour mieux montrer leur infériorisation dans la littérature. Ce courant théorique, étroitement lié au *postcolonial studies*, a été introduit très récemment dans le débat critique français, il émane d'un critique et historien indien, Rajanit Guha ; l'enjeu est de renverser l'hégémonie occidentale ou de déplacer la méfiance qui plane au-dessus. L'argumentation de Saïd charge justement *L'Étranger*, le roman est le premier indicateur de « la domination occidentale sur le monde non européen<sup>144</sup> » ; et, toujours selon Saïd : « Ses romans [ceux de Camus] 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<sup>145</sup> ». Le premier argument de Saïd repose donc sur le constat de la spoliation littéraire des Arabes de leur terre. Dans *L'Étranger*, la spoliation de la terre au sens strict est apparente lors de la bagarre entre Meursault, Raymond et Masson, puisque le corps de l'un des Arabes finit dans la mer :

Mais j'ai aperçu en même temps, tout au bout de la plage est très loin de nous, deux Arabes en bleu de chauffe qui venaient dans notre direction. [...] Les Arabes avançaient lentement et ils étaient déjà beaucoup plus rapprochés. [...] La distance entre nous a diminué régulièrement. [...] Masson est allé à celui qu'on lui avait désigné et il a frappé deux fois avec tout son poids. L'Arabe s'est aplati dans l'eau, la face contre le fond, et il est resté quelques secondes ainsi, des bulles crevant à la surface autour de sa tête. (*E* : 86-87)

La progression du groupe d'Arabes sur le territoire où se trouvent Meursault, Masson et Raymond, les Français d'Algérie, laisse poindre une violence latente et larvée. Le jeu des adverbes « lentement » ; « régulièrement » laisse apparaître symboliquement cette spoliation de la terre dont parle Saïd : les Arabes s'apprêtent à franchir une ligne de non-retour alors que

---

<sup>143</sup> Cet exemple a déjà été mobilisé puis analysé dans le chapitre 1 concernant l'usage de la citation dans *Meursault, contre-enquête* (voir p. 46). Sa remobilisation dans ce chapitre sert à introduire les *subaltern studies*, là où dans le chapitre 1, il n'était question que de renversement du point focal inhérent au sous-genre de la contre-enquête.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 263.

leur droit à la terre leur a été refusé ; l'un d'entre eux finira dans la mer. Cette symbolique de la terre appartenant au colon tandis que le colonisé est voué à disparaître dans la mer, traverse aussi la *contre-enquête* de Daoud. À plusieurs reprises, il est question de la mer qui a emporté le corps de Moussa ; ainsi Haroun évoque le corps de son frère qui n'a jamais été retrouvé. Ce dernier, avec sa mère, soupçonne alors que la mer l'a emporté : « La mer ne nous dit rien et M'ma demeura prostrée sur le rivage, comme penchée sur une tombe » (*MCE* : 56) déclare-t-il ; ou encore : « J'ai définitivement peur des flots. Je n'aime pas me baigner, l'eau me dévore trop vite. “*Malou khouya, malou majache. El b'har eddah âliya rah ou ma wellache.*” J'aime cette vieille chanson d'ici. Un homme y chante son frère emporté par les mers » (*MCE* : 65). L'intertexte est cité en note : « Les deux vers cités sont extraits d'une chanson de Khaled et signifient : “Où il est, mon frère, pourquoi n'est-il pas revenu ? La mer me l'a pris, il n'est jamais revenu.” » (*MCE* : 155). La symbolique onomastique prend alors tout son sens : l'ironie du sort a fait que Moussa-Moïse, avec ses « grandes mains » (*MCE* : 17) n'a pas su ouvrir la mer en deux pour échapper à Meursault sur la plage – évincé de sa terre par le colon, sans aucune raison, son corps errera éternellement dans la mer. Cette conquête de territoire n'est pas innocente pour Saïd : elle constitue : « des allusions à cette conquête impériale spécifiquement française, commencée en 1830, poursuivie de son vivant, et qui se projette dans la composition de ses textes<sup>146</sup> ».

L'autre argument saïdien de taille, sur lequel toute la controverse entre Camus et les écrivains algériens repose, concerne la problématique du nom. À ce sujet, Saïd écrit :

C'est vrai, Meursault tue un Arabe, mais cet Arabe n'est pas nommé et paraît sans histoire, et bien sûr sans père ni mère. Certes, ce sont aussi des Arabes qui meurent de la peste à Oran, mais ils ne sont pas nommés non plus, tandis que Rieux et Tarrou sont mis en avant<sup>147</sup>.

La question du nom, d'apparence subsidiaire dans la controverse, traduit en réalité un problème conséquent : mettre un nom sur une réalité, c'est non seulement l'admettre dans son système de représentations, mais c'est aussi refuser de l'essentialiser, de la figer dans une abstraction desséchante. Dire l'Arabe ou même le Juif, revient à nier les individualités pour penser la masse et à placer l'individu dans une toile de fond exotique. « Les Arabes dans *La Peste* et *L'Étranger*, » écrit Saïd dans un autre essai sur la théorie postcoloniale, « sont des êtres sans nom qui servent d'arrière-fond à la grandiose métaphysique européenne qu'explore

---

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>147</sup> *Ibid.*

Camus<sup>148</sup> ». Ces êtres fantomatiques sont donc très mal circonscrits d'un point de vue ontologique, du fait qu'ils ne portent jamais de nom. D'emblée, Haroun le signale en ces termes : « La seule ombre est celle des “Arabes”, objets flous et incongrus, venus “d'autrefois”, comme des fantômes avec, pour toute langue, un son de flûte » (*MCE* : 12-13). Aucune des réalités arabo-musulmanes n'a sa place dans *L'Étranger* ou dans *La Peste*, deux romans où l'action se déroule dans un pays qui compte dix fois plus d'Arabes que de Français ; la *contre-enquête* constitue donc un contrepoint, elle rééquilibre la balance en disséminant de multiples *realia* : le muezzin (mot qui provient de l'arabe et qui a été francisé), l'imam ou encore le récitateur de Coran. Daoud pousse le pied de nez à Camus encore plus loin, lui qui écrit que les Arabes ne sont qu'un « son de flûte », évanescents, exotiques, en évoquant un certain Larbi :

En fait, ce jour-là, Moussa n'a rien fait d'autre que de trop s'approcher du soleil, en quelque sorte. Il devait retrouver l'un de ses amis, un certain Larbi, qui, je m'en souviens, jouait de la flûte. D'ailleurs, on ne l'a jamais retrouvé, ce Larbi. Il a disparu du quartier pour éviter ma mère, la police, les histoires et même l'histoire de ce livre. Il n'en resta que le prénom, étrange écho : “Larbi/l'Arabe”. Il n'y avait pas plus anonyme que ce faux jumeau... (*MCE* : 72)

Le jour de sa mort, Moussa devait donc rejoindre un certain Larbi nous apprend Haroun, – signifiant « Arabe » en arabe – un joueur de flûte ayant lui-même disparu. Symboliquement, Moussa avait donc rendez-vous avec sa mort, son alter-ego littéraire ou encore sa gloire chez Camus, symbolisée par une petite chanson, un son de flûte.

L'Arabe est donc un être spectral dans *L'Étranger* et dans *La Peste* – dans ce dernier roman les Arabes n'appartiennent pas même à l'intrigue, on apprend seulement que le journaliste Rambert réalise un reportage sur leurs conditions de vie ; Kamel Daoud se réapproprie ce stigmaté pour, encore une fois, faire un pied de nez à Camus. S'il ne souhaite pas plus faire de tort à la communauté arabe d'Algérie en nommant le défunt « Moussa », l'écrivain algérien continue néanmoins de le présenter comme un fantôme, à l'image de sa représentation dans l'œuvre de Camus. En effet, chaque chapitre est clos par une allusion à un fantôme dans le bar où discutent Haroun et l'universitaire : « Ah, le revoilà... Non, ne te retourne pas, je l'appelle “le fantôme de la bouteille”. Il vient presque tous les jours ici. Autant de fois que moi. On se salue sans jamais s'adresser la parole. Je t'en reparlerai » (*MCE* : 36) ; ou encore : « Toi, et le félon fantôme derrière toi. Je l'ai observé dans sa progression, il est de plus en plus proche de nous, d'un soir à l'autre. Il a peut-être tout entendu, mais je m'en fiche »

---

<sup>148</sup> Edward W. Said, « Représenter le colonisé : les interlocuteurs de l'anthropologie », *Critical Inquiry*, vol. 15, n° 2, hiver 1989, p. 211, [en ligne], disponible sur : <https://www.jstor.org/stable/1343582>, consulté le 2 mai 2023.

(MCE : 90) déclare Haroun. Un frère qui raconte la disparition de son frère, sans doute emporté par la mer, dans ces circonstances plus que douteuses, ne peut que porter le lecteur à croire que le spectre du frère hante le discours schizophrénique d'Haroun. Néanmoins, le spectre est de plus en plus décrit au fil des chapitres. Haroun dit qu'« il est jeune, a la quarantaine peut-être, l'air intelligent, mais en rupture avec les certitudes de son époque » (MCE : 50) ou encore :

Il porte toujours la même vieille veste usée aux coudes, cette même frange sur son front large, et a toujours ce regard glacé par la lucidité. Sans oublier sa cigarette. Éternelle cigarette, le reliant aux deux par la fine volute qui se tord et s'étire vers le haut. Il m'a à peine regardé durant toutes ces années de voisinage. Ha, ha, je suis son Arabe. Ou alors, il est le mien. (MCE : 68)

Le spectre prend les allures de Camus : il fume son « éternelle » cigarette, il meurt à la fin de sa quarantaine ; il est bien en rupture avec les Français et la droite sur la question de la colonisation, et avec les Arabes et la gauche en ce qui concerne la décolonisation – ce qui ne lui empêche pas d'avoir « ce regard glacé par la lucidité » quant au dénouement du drame franco-algérien qu'il redoute. L'homme diaphane du bar n'est donc pas Moussa ; il ressemble davantage à Camus, à un Camus voyeur, intéressé par Haroun, fétichiste des Arabes. Mais, qu'on ne s'y trompe pas et le ricanement d'Haroun le montre bien : lui n'est pas l'Arabe de Camus ; c'est ce dernier qui devient son Arabe, son fantôme qui fait l'objet d'un récit. Le propos est donc métalittéraire et le stigmaté est retourné sur son instigateur. Haroun détient Camus ; Daoud coince Camus.

La représentation de l'écrivain, d'une œuvre à l'autre, de la *contre-enquête* au *Commencement*, se rejoint sur le même point : le poster de Camus qui trône fièrement dans la chambre de Nadia, représente aussi l'écrivain avec ce regard ce spécial. Néanmoins, chez l'Algérienne, il se veut « rassurant » (ACEM : 122), là où chez l'Algérien, il se veut « lucide ». Ces deux représentations sont à elles seules éloquents quant à la double perception de Camus en Algérie indépendante : il est un père protecteur pour les uns, qui veille sur ceux qui résistent aux prêcheurs de haine ; il est un homme lucide sur ses torts et sur la nécessaire autonomie d'un pays pour les autres. Il a toujours eu raison en partie sur l'avenir de l'Algérie ; il reconnaît ses torts avec un ultime éclair de lucidité de l'autre.

L'Arabe chez Camus est donc un individu menaçant ou pour le moins absent, diaphane, sans nom – ironie du sort pour celui qui écrit dans *La Peste* que mal nommer un objet, c'est ajouter au malheur du monde : « J'ai compris que tout le malheur des hommes venait de ce qu'ils ne tenaient pas un langage clair » (LP : 292). La théorie postcoloniale, déployée dans le roman algérien contemporain, met à jour cela ; comme l'écrit Saïd : « Cette perspective

algérienne pourrait bien débloquent ce que l'œuvre de Camus dissimule, nie ou tient implicitement pour évident<sup>149</sup> ». Si le roman algérien catalyse les béances du roman camusien selon Saïd, le critique contredit sa théorie orientaliste de la fin des années 1970<sup>150</sup>. En effet, selon Saïd, l'Occident aurait créé de toutes pièces l'Orient par un imaginaire déployé en littérature : sérails, sultan, polygamie, toutes ces réalités mentionnées dans les nouvelles, les contes et les romans occidentaux, ont permis d'accentuer le fossé entre les deux pôles Orient et Occident en présentant ce dernier comme étant supérieur. L'exotisme de la production littéraire jusqu'à l'effondrement des empires coloniaux déborde ; Saïd en analyse les manifestations autant qu'il les fustige. Peut-on, dès lors, reprocher à Camus l'absence de tout paternalisme et représentation exotique de l'Algérie ? Pour Martine Mathieu-Job non :

[Camus] refuse l'intention ethnographique et idéologique dont celle-ci procède. Il connaît les risques de dérive vers le paternalisme [...]. Il s'abstient donc volontairement de mettre au premier plan de ses fictions des indigènes, à la fois par pudeur et honnêteté, parce qu'il n'a pas de leur univers une vision intime qui puisse donner sa variation profonde à l'écriture<sup>151</sup>.

Ainsi la critique répond à Saïd en convoquant l'argument de l'écriture intimiste. On le sait, *L'Étranger* n'est pas *Noces* ou encore *Le Premier Homme*, il est cet ouvrage écrit dans un passé composé déroutant, marqueur de l'écriture blanche. Et si le roman de 1942 fait particulièrement polémique, c'est parce qu'un Arabe, alors même qu'il n'a pas de nom, est assassiné sur une plage ; la communauté arabe que Camus connaît mal, est donc pour la première fois présente de manière importante dans un roman où il est justement question de rompre avec tout lyrisme. L'entreprise justifierait à elle seule le traitement de l'Arabe par Camus qui s'est servi de sa méconnaissance d'un peuple pour écrire une fresque sur l'indifférence. La fin justifie les moyens. Dans *La Peste*, où il n'est pas question de l'écriture blanche, Camus ne fait pas plus de progrès : l'argument de l'écriture intime contre l'écriture sèche tombe. Mais comme le souligne Martine Mathieu-Job, c'est alors le refus d'un paternalisme idéologico-colonial qui entre en compte : Camus aurait pu écrire sur des femmes portant le voile, les yeux baissés marchant devant leur mari. Toutefois, il se soustrait au piège orientaliste et se contente de ne pas tomber dans ces accents que dénonce Saïd dans son ouvrage de 1978 ; ce dernier semble

---

<sup>149</sup> Edward W. Saïd, *Culture et Impérialisme*, éd. cit., p. 256.

<sup>150</sup> Voir Edward W. Saïd, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, [1978], Catherine Malamoud (trad.), Paris, Seuil, coll. « Points », 2003.

<sup>151</sup> Martine Mathieu-Job, « ALGERIE » in *Dictionnaire Albert Camus*, éd. cit., p. 32.

avoir essentialisé « littérature coloniale » – en tant que publication sous un régime colonial – à la littérature orientaliste.

Certains écrivains algériens saluent l'entreprise, comme Taleb Ibrahimi, dans sa *Lettre ouverte* à Camus, le 26 août 1959 :

Si vous n'étiez pas certes notre maître à penser, du moins représentiez-vous notre modèle d'écriture. La beauté de la langue nous émouvait d'autant plus que nous vous considérons comme l'un des nôtres. [...] Pour la première fois, nous disions-nous, un écrivain algérien non musulman prend conscience que son pays, ce n'est pas seulement [...] le mirage du désert, le mystère des casbah, la féerie des souks, bref tout ce qui a donné naissance à cette littérature exotique que nous exécrons – mais que l'Algérie, c'est aussi une communauté d'hommes capables de sentir, de penser et d'agir<sup>152</sup>.

L'œuvre de Camus ne serait donc pas le vaste aveu d'un inconscient colonial, mais celui d'une réalité historique : les Français d'Algérie connaissaient extrêmement mal les Arabes, et inversement, les deux communautés restant dans le Nord du pays pour les uns et dans le Sud, dans les terres désertiques, pour les autres. *L'Étranger* ne constitue donc pas le désir latent d'un pied-noir d'en finir avec les Arabes ; le roman témoignage du regret d'un écrivain que deux communautés peinent et refusent d'en former une seule. Néanmoins, l'apport critique de Saïd n'est pas à négliger : il permet de réévaluer des œuvres appartenant à la littérature mondiale, bien que l'on puisse, ensuite, apporter des nuances à la théorie exposée.

## 2.2 Le Français contre l'Arabe ou Abel contre Caïn

Les *Carnets*, véritable laboratoire de l'œuvre, témoignent aussi bien de la gestation des grands récits de l'écrivain que de ses projets littéraires – et avec la mort prématurée de Camus, aucun d'entre eux ne voient le jour. En décembre 1940, moins de deux ans avant la parution de *L'Étranger*, Camus, friand de mythologie grecque et biblique, écrit cette formule :

Les fils de Caïn – au naturel. Le père spectateur du meurtre d'Abel et qui n'empêche rien. Mais Caïn grandit en souffrance et en force. Le père offre le pardon que Caïn refuse : « Je ne veux plus regarder ta face. » (*O. C. II* : 918)

---

<sup>152</sup> Cité dans *Albert Camus et les écritures algériennes : quelles traces ?*, éd. cit., p. 14.

Ainsi que le rapporte Dominique Rabaté, *L'Étranger* a été écrit entre mars et avril 1940<sup>153</sup> et lorsque Camus écrit cette formule, le manuscrit est prêt à être envoyé à Gallimard. Camus aurait-il, en réalité, dépeint dans son roman son impuissance à endiguer le meurtre de Caïn envers son frère ? À ce sujet il rajoute en décembre 1942 :

S'il est vrai que le crime épuise toute la faculté de vivre chez un homme (voir plus haut)... C'est en cela que le crime de Caïn (et non celui d'Adam qui, à côté, fait figure de péché véniel) a épuisé nos forces et notre amour à vivre. [...] Caïn a vidé d'un coup pour nous toutes les possibilités de vie effective. C'est cela l'enfer. Mais on voit bien qu'il est sur terre. (*O. C. II* : 971-972)

Camus motive déjà explicitement l'idée de *L'Homme Révolté*, qui paraîtra en 1951, à savoir : « La révolte telle que nous la vivons aujourd'hui est bien plus celle des enfants de Caïn que des disciples de Prométhée » (*O.C. III* : 88) : Caïn est l'homme mortifère, il n'est pas un révolté, mais un révolutionnaire assoiffé de sang qui tue son frère. Si le mythe biblique apporte un éclairage quant au contexte historique du XX<sup>e</sup> siècle avec la montée des totalitarismes – y compris de gauche contre lesquels Camus s'insurge envers et contre Sartre – la révolte sanglante de Caïn résonne aussi sur le sol algérien dans l'esprit de Camus, ainsi que le souligne Cécile Hussherr :

À la référence explicite à la révolte caïnique, il convient d'ajouter la présence, discrète, mais fondamentale, dont Camus semble presque se défendre, du Caïn politique. Ce sont les événements d'Algérie qui rendront sa présence nécessaire pour penser simultanément la condition exilique de l'homme, son enracinement dans la terre, puisque Dieu semble se désintéresser du monde, et la possibilité pour deux peuples de coexister pacifiquement en se partageant cette terre symboliquement maternelle<sup>154</sup>.

Il faut le rappeler : après avoir tué Abel, Caïn fonde la première cité, tout comme le Français d'Algérie qui arrive en 1830 sur une vaste terre désertique très majoritairement peuplée d'Arabes. Toutefois, la mort infligée à Abel ou à l'Arabe est plus symbolique puisqu'elle est sociale : celui-ci ne possède ni le même statut ni les mêmes droits civiques. *L'Étranger* paraît la même année que les massacres de Sétif et de Guelma, prémices de la guerre d'Algérie, et si Saïd interprète le meurtre de l'Arabe comme un geste colonial que Camus a intégré dans son système axiologique, il est aussi probable que cette déclaration de guerre prématurée traduise l'angoisse de l'écrivain quant au conflit inter-ethnique à venir. L'équilibre rompu par

---

<sup>153</sup> Dominique Rabaté, « ÉTRANGER (L') » in *Dictionnaire Albert Camus*, éd. cit., p. 290.

<sup>154</sup> Cécile Hussherr, « CAÏN », *ibid.*, p. 105.

Meursault, celui du jour, correspondrait aussi à cet équilibre entre Arabes et Français, garanti par le *cosmos* – les deux peuples partagent la même terre et sont animés du même amour de la Méditerranée – d'où la révolte des éléments : « la mer a charrié un souffle épais et ardent » ; « le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu » (*E* : 95) ; à la méditerranéité de la plage algéroise se sont substitués des accents infernaux : Caïn a bien épuisé, de quelques coups de feu, les chances qu'il avait de vivre avec Abel ; il a ramené l'enfer sur terre. Christiane Chaulet-Achour remarque que le meurtre comme angoisse d'une guerre fratricide est prototypique chez les écrivains d'Algérie (Camus bien-sûr, mais aussi Mouloud Feraoun, Kateb Yacine ou encore Jean Pélégri) ; la critique parle de « lieu de la condensation de la violence inter ethnique en même temps que le point d'une symbolisation universelle<sup>155</sup> ». Le Français est muni d'un revolver, l'Arabe d'un couteau, et ce choix romanesque n'est pas innocent : par cette arme, l'Arabe et Meursault représentent chacun leur communauté ou plus largement l'Orient et l'Occident qui s'affrontent.

Dans ses *Chroniques Algériennes* publiées 1957 en pleine guerre d'Algérie, Camus tente d'endiguer la violence qu'il pressentait déjà dans *L'Étranger*, par une série de discours et d'articles portant sur le conflit. L'angoisse est explicitement évoquée :

Mais une chose du moins nous réunit tous qui est l'amour de notre terre commune, et l'angoisse. Angoisse devant un avenir qui se ferme un peu plus tous les jours, devant la menace d'une lutte pourrissante, [...] chaque jour aggravé[e], et qui risque de devenir tel qu'aucune force ne sera plus capable de relever l'Algérie avant longtemps. (*CA* : 172)

Camus déclare aussi, implicitement, que la scénographie de l'affrontement entre Meursault et l'Arabe constitue une réalité ; « pourtant, nous restons figés les uns devant les autres, comme frappés d'une paralysie qui ne se délivre que dans des crises brutales et brèves de la violence » (*CA* : 176). La violence est toujours larvée, contenue, et son déchaînement est aussi bref que paroxystique dans *L'Étranger*, ainsi que le souligne Jean-Louis Saint-Ygnan :

Les deux communautés se sont toujours observées, en un conflit larvé marqué par de brusques et sanglantes poussées de fièvre, dans un double mouvement de rapprochement et de distanciation, dans un rapport ambigu d'attirance et de répulsion, avant de s'affronter définitivement en frères ennemis<sup>156</sup>.

---

<sup>155</sup> Christiane Chaulet-Achour, *Albert Camus et les écritures algériennes : quelles traces ?*, éd. cit., p. 20.

<sup>156</sup> Jean-Louis Saint-Ygnan, *Le Premier Homme ou le chant profond d'Albert Camus*, Nice, Ovadia, coll. « Chemins de pensée », 2010, p. 143.

Dans la nouvelle de *L'Exil et le Royaume* intitulée « L'Hôte », la même violence larvée est pesante est palpable. Dans cette nouvelle, Camus met en scène Daru, un instituteur français vivant sur les hauts plateaux d'Algérie, auquel un policier remet un Arabe pour le livrer au premier poste de police, faute de temps. Daru, après avoir refusé une première fois, accepte la tâche et accueille l'Arabe dans sa petite chaumière. Le village reculé où vit Daru suffit à son bonheur, il vit « presque en moine » (*ER* : 85) dans un pays désertique, où la misère gagne de plus en plus de territoire, « Mais Daru y était né. Partout ailleurs, il se sentait exilé » (*ER* : 85). Derrière cet homme se profile largement l'écrivain, amoureux de sa terre natale, né dans la misère et familier du silence, ainsi que le souligne Jean-François Mattéi<sup>157</sup> ; et la proximité phonétique entre « Daru » et de « Camus » n'est pas en cela un choix arbitraire. Daru doit donc livrer un homme qui a tué son cousin pour un sac de blé tant la famine est grande – ce qui révolte d'abord l'instituteur : « Une colère subite vint à Daru contre cet homme, contre tous les hommes et leur sale méchanceté, leurs haines inlassables, leur folie du sang » (*ER* : 89). Mais Daru doit offrir un repas à son hôte et l'héberger le temps d'une nuit. Le gendarme reparti, les deux hommes que tout oppose dînent ensemble : les rites hospitaliers font naître une fraternité soudaine ; la méfiance se dissout :

Quand il [Daru] se leva, aucun bruit ne venait de la salle de classe. Il s'étonna de cette joie franche qui lui venait à la seule pensée que l'Arabe avait pu fuir et qu'il allait se retrouver seul sans avoir rien à décider. Mais le prisonnier était là. Il s'était seulement couché de tout son long entre le poêle et le bureau. Les yeux ouverts, il regardait le plafond. [...] « Viens », dit Daru. L'Arabe se leva et le suivit. Dans la chambre, l'instituteur lui montra une chaise près de la table, sous la fenêtre. L'Arabe prit place sans cesser de regarder Daru.

– Tu as faim ?

– Oui, dit le prisonnier.

Daru installa deux couverts. Il prit de la farine et de l'huile, pétrit dans un plat une galette et alluma le petit fourneau à butagaz. Pendant que la galette cuisait, il sortit pour ramener de l'appentis du fromage, des œufs, des dattes et du lait condensé. Quand la galette fut cuite, il la mit à refroidir sur le rebord de la fenêtre, fit chauffer du lait condensé étendu d'eau et, pour finir, battit les œufs en omelette. Dans un de ses mouvements, il heurta le revolver enfoncé dans sa poche droite. Il posa le bol, passa dans la salle de classe et mit le revolver dans le tiroir de son bureau. Quand il revint dans la chambre, la nuit tombait. Il donna de la lumière et servit l'Arabe : « Mange », dit-il. L'autre prit un morceau de galette, le porta vivement à sa bouche et s'arrêta. (*ER* : 93-94)

L'instituteur n'est pas obligé de nourrir son captif, mais son humanisme est plus fort. Il reste néanmoins mêlé à beaucoup de méfiance, symbolisée par ce revolver qu'avait déjà utilisé Meursault. Ainsi, lorsqu'il cuisine, dans ses gestes fraternels, l'instituteur fait bouger ce

---

<sup>157</sup> Voir la notice de Jean-François Mattéi, « HÔTE (L') » in *Dictionnaire Albert Camus*, éd. cit., p. 399-401.

revolver ; symboliquement, c'est l'humanisme qui affronte la violence larvée et Daru doit faire preuve d'un plus grand sang-froid que Meursault pour accepter de regarder l'Arabe en face sans le craindre. Caïn doit supporter de regarder Abel. Leur conversation manifeste aussi cette méfiance mutuelle ; les deux hommes se jettent quelques paroles laconiques pendant toute la soirée, jusqu'au moment d'aller au lit :

Dans la chambre où, depuis un an, il dormait seul, cette présence le gênait. Mais elle le gênait aussi parce qu'elle lui imposait une sorte de fraternité qu'il refusait dans les circonstances présentes et qu'il connaissait bien : les hommes, qui partagent les mêmes chambres, soldats ou prisonniers, contractent un lien étrange comme si, leurs armures quittées avec les vêtements, ils se rejoignaient chaque soir, par-dessus leurs différences, dans la vieille communauté du songe et de la fatigue. Mais Daru se secouait, il n'aimait pas ces bêtises, il fallait dormir. Un peu plus tard pourtant, quand l'Arabe bougea imperceptiblement, l'instituteur ne dormait toujours pas. Au deuxième mouvement du prisonnier, il se raidit, en alerte. L'Arabe se soulevait lentement sur les bras, d'un mouvement presque somnambulique. Assis sur le lit, il attendit, immobile, sans tourner la tête vers Daru, comme s'il écoutait de toute son attention. Daru ne bougea pas : il venait de penser que le revolver était resté dans le tiroir de son bureau. Il valait mieux agir tout de suite. Il continua cependant d'observer le prisonnier qui, du même mouvement huilé, posait ses pieds sur le sol, attendait encore, puis commençait à se dresser lentement. Daru allait l'interpeller quand l'Arabe se mit en marche, d'une allure naturelle cette fois, mais extraordinairement silencieuse. Il allait vers la porte du fond qui donnait sur l'appentis. Il fit jouer le loquet avec précaution et sortit en repoussant la porte derrière lui, sans la refermer. Daru n'avait pas bougé : « Il fuit, pensait-il seulement. Bon débarras ! » Il tendit pourtant l'oreille. Les poules ne bougeaient pas : l'autre était donc sur le plateau. Un faible bruit d'eau lui parvint alors dont il ne comprit ce qu'il était qu'au moment où l'Arabe s'encadra de nouveau dans la porte, la referma avec soin, et vint se recoucher sans un bruit. Alors Daru lui tourna le dos et s'endormit. (ER : 96-97)

L'un et l'autre se scrutent, la méfiance est mêlée à de la curiosité ; les hommes, qui incarnent leurs deux communautés, ont toujours vécu côte à côte sans avoir songé à se regarder face à face. Lorsque l'un bouge imperceptiblement, l'autre s'alarme inutilement avant de reconnaître qu'il ne s'agit là que de son humanité. Daru se surprend à considérer son prisonnier comme son frère, il ne peut pas s'en empêcher et il s'en agace puisque celui-ci est un criminel. Pour la première fois, dans son antre qui constitue son royaume, l'instituteur se sent en exil à cause de cet Arabe dont il se méfie ; mais le royaume n'est pas là où il croit être. Le meilleur des royaumes contient aussi l'Arabe, aussi étrange et muet soit-il. Qui est donc l'hôte du royaume ? L'Arabe ou le Français ? Là aussi, le titre de la nouvelle est éloquent : l'hôte est à la fois celui qui reçoit, mais il désigne aussi celui qui est reçu ; et l'Algérie s'empêtre, en 1957 lorsque paraît le recueil de nouvelles, dans un conflit cherchant à établir laquelle des communautés est la plus légitime sur le sol algérien.

Le lendemain, venant l'heure de livrer l'Arabe en prison, Daru s'y refuse : il décide de lui laisser le choix de se rendre au poste de police ou de prendre une autre direction. L'instituteur

explique à son prisonnier qu'il a désormais le choix d'emprunter la route qui lui convient, celle de la geôle, ou celle de la liberté ; quoi qu'il en soit, il lui faudra de l'énergie, car la route est longue, mais l'Arabe peut compter sur l'instituteur qui lui fournit quelques dattes. En se retournant, Daru voit l'Arabe partir dans le sens de la prison : aucun geste violent n'aura été nécessaire pour forcer l'homme à être raisonnable. Daru s'en réjouit, cette décision donne tort à la méfiance qu'il avait chevillée au corps, symbolisée par ce revolver ; mais, de retour dans sa classe, celui-ci découvre écrit sur son tableau : « Tu as livré notre frère. Tu paieras » (*ER* : 101). Cette formule lapidaire qui préfigure « la valise ou le cercueil » adressée aux pieds-noirs, est lourde de sens : il s'agit d'un malentendu et derrière Daru ne peut que se profiler Camus qui déclare dans la préface de ses *Chroniques Algériennes* : « Je résume ici l'histoire des hommes de ma famille, qui, de surcroît, étant pauvres et sans haine, n'ont jamais exploité ni opprimé personne. Mais les trois quarts des Français d'Algérie leur ressemblent [...] » (*CA* : 22). Ainsi, en voyant cette menace, comme Camus, « Daru regardait le ciel, le plateau et, au-delà, les terres invisibles qui s'étendaient jusqu'à la mer. Dans ce vaste pays qu'il avait tant aimé, il était seul » (*ER* : 101). Comme le souligne Jeanyves Guérin :

Cette nouvelle a été écrite alors que la guerre d'Algérie venait de commencer ; sa mise au point s'est effectuée alors qu'elle faisait rage. Roger Quillot estime pourtant que son projet date de 1952, donc préexiste au déclenchement de ladite guerre. [...] Le message maladroitement griffonné par une main anonyme sanctionne l'échec d'une cohabitation possible. L'ultime paragraphe d'où est tiré cette dernière citation [« Tu as livré notre frère. Tu paieras. »] ne figure pas dans le manuscrit de la nouvelle. Il a été ajouté in *extremis*<sup>158</sup>.

Camus a donc rajouté cet épisode bien après la rédaction de la nouvelle, s'identifiant encore plus à Daru, cet humaniste, qui, s'étant pourtant efforcé de faire preuve de fraternité en surmontant sa méfiance, se retrouve au cœur d'un malentendu, terme très camusien, pouvant lui coûter la vie. La résonance de ce passage ne peut qu'être tragique sachant que le premier mort de la guerre d'Algérie n'est autre qu'un instituteur, Guy Monnerot, et que les maquisards ont brûlé bon nombre d'écoles dans les régions reculées d'Algérie.

---

<sup>158</sup> Jeanyves Guérin, « HÔTE (L') » in *Dictionnaire Albert Camus*, éd. cit., p. 388-401.

### 2.3 *Le Premier Homme* ou le roman apotropaïque : réhabiliter l'Arabe et communier dans la misère

À l'extrême fin de son article qu'il intitule « Algérie 1958 » et qu'il place à la fin de ses *Chroniques Algériennes*, Camus écrit :

Dans le cas contraire, [celui contraire à l'entente], l'Algérie sera perdue et les conséquences terribles, pour les Arabes comme pour les Français. C'est le dernier avertissement que puisse formuler, avant de se taire à nouveau, un écrivain voué, depuis vingt ans, au service de l'Algérie. (CA : 211-212)

Reconnaissant ainsi l'échec du dialogue politique pour contenir, refreiner la violence de part et d'autre. Tout au long de ce volume qui se présente comme une anthologie de ses discours, articles et reportages sur la question algérienne de 1939 à 1958, Camus reconnaît son échec et déclare : « Dans cette surenchère incessante, l'incendie gagne, et demain, l'Algérie sera une terre de ruines et de morts que nulle force, nulle puissance du monde, ne sera capable de relever dans ce siècle » (CA : 128). Lorsque paraît le volume, en 1958, la rédaction du *Premier Homme* est largement entamée – elle remonte à la fin de l'année 1953 ainsi que l'avance l'avance Pierre Grouix<sup>159</sup> – et ce roman inachevé constitue en réalité, lorsqu'il paraîtra à titre posthume en 1994, le dernier avertissement dont parlait Camus qui, voyant le discours politique vain, se rabat sur la modalité affective du romanesque.

Sentant la guerre transformer son royaume méditerranéen en « royaume de la haine et du sang » (CA : 172) ainsi qu'il le rapporte dans ses *Chroniques*, Camus rédige ce roman à caractère autobiographique qui se présente comme le tombeau littéraire de son Algérie hellénique et utopique, peuplée de Français et d'Arabes, qui, n'ayant pas pu vivre ensemble, ont décidé d'en finir dans une étreinte mortelle.

Dès l'*incipit*, Camus place le signe de sa naissance sous le symbole de la fraternité : Jacques Cormery naît dans une scène se présentant comme une réplique de la Nativité, en Algérie, dans un village misérable où la mère est amenée en carriole par un Arabe qui l'a conduite dans une chaumière : « La carriole grinçait sur la route assez bien dessinée, mais à peine tassée. [...] L'Arabe qui conduisait faisait claquer alors sur son dos le plat des rênes usées, et bravement, la bête reprenait son rythme » (LPH : 14). Le premier homme du *Premier Homme* est donc un Arabe, la symbolique est forte et elle se poursuit de manière croissante puisque

---

<sup>159</sup> Voir sa notice intitulée : « PREMIER HOMME (Le) », *ibid.*, p. 712-718.

c'est l'Arabe qui trouve l'étable où la mère de Jacques accouche ; il y allume un feu et installe la parturiente : « [...] l'Arabe remontait à l'étage et redescendait bientôt avec un traversin et des couvertures » (*LPH* : 20) ; et part chercher un médecin. Ensemble, Henri Cormery, le père, et l'Arabe, traversent les chemins boueux et atteignent une bâtisse dont Camus rapporte l'inscription sur le frontispice : « Sur l'une des bâtisses [...], on pouvait lire : "Liberté, Égalité, Fraternité" ». Ainsi, l'écrivain dissémine des signes de fraternité qui convergent vers un discours déjà tenu dans les *Chroniques Algériennes* : les Arabes et les Français, peuvent et doivent vivre ensemble. Jacques-Camus, naît donc au milieu des deux communautés et il n'aurait pas pu voir le jour sans l'aide de la communauté arabe. La scène où le père s'abrite avec l'Arabe est encore plus éloquente :

Sous la vigne, l'Arabe, toujours couvert de son sac, attendait. Il regarda Cormery, qui ne lui dit rien. « Tiens », dit l'Arabe, et il tendit un bout de son sac. Cormery s'abrita. Il sentait l'épaupe du vieil Arabe et l'odeur de fumée qui se dégageait de ses vêtements. Et la pluie qui tombait sur le sac au-dessus de leurs deux têtes. « C'est un garçon, dit-il sans regarder son compagnon. – Dieu soit loué, répondit l'Arabe. Tu es un chef. » (*LPH* : 27)

Les deux hommes apparaissent comme les deux pères de l'enfant ; le second est symbolique, il a facilité la naissance de Jacques en prodiguant des soins sommaires et a conduit les futurs parents vers l'étable la plus proche. Il est le grand artisan de cette naissance dans la pauvreté et la fonction du sac sous lequel il se couvre en invitant le père, est symbolique ; ce sac unit les deux peuples, tous les deux pauvres et vivant sur la même terre. La fraternité, l'entraide doivent servir de ciment intercommunautaire. Camus a donc placé sa naissance dans une scène d'épopée familiale en englobant les Arabes, en les réhabilitant dans la création romanesque tout en suggérant de manière implicite que tout salut ne peut que passer par l'autre, à l'heure du déchirement entre Français et Arabes. Valérie Mirarchi formule cela ainsi :

*Le Premier homme* pour Camus, c'est un autre moyen de répéter ce que *Chroniques Algériennes* disaient, que le système colonial doit finir et qu'on peut inventer une Algérie autre, plurielle, fraternelle dans le respect de tous et en particulier la coexistence de deux communautés qui, toutes les deux, sont enracinées dans cette terre. Dans le premier chapitre du *Premier Homme*, le petit enfant européen naît au milieu d'hommes et de femmes à la fois européens et musulmans, c'est une sorte de réalisation dans le passé de ce rêve que Camus sait déjà devenu impossible<sup>160</sup>.

---

<sup>160</sup> Valérie Mirarchi, *Albert Camus, de Belcourt au Nobel*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Essais », 2020, p. 147-148.

« 1° Cycle. Depuis mes premiers livres (*Noctes*) jusqu'à *La Corde*<sup>161</sup> et *L'Homme révolté*, tout mon effort a été en réalité de me dépersonnaliser (chaque fois, sur un ton différent). Ensuite, je pourrai parler en mon nom » (*O. C. IV* : 1002) écrivait Camus dans ses *Carnets* en 1948 ; *Le Premier Homme* marque l'entrée dans cette partie de l'œuvre, le cycle de l'amour, qui correspond à ce retour aux « deux ou trois images simples et grandes sur lesquelles le cœur, une première fois, s'est ouvert » (*ENV* : 31-32) comme il l'écrit en 1958 dans la préface de *L'Envers et l'Endroit*, sa première œuvre. Camus rejoint donc les deux bouts de son œuvre : du premier l'essai à caractère autobiographique à l'ultime roman autobiographique, il a été question à chaque fois de « résume[r] l'histoire des hommes de [s]a famille, qui, de surcroît, étant pauvres et sans haine, n'ont jamais exploité ni opprimé personne » (*CA* : 22). Cette démonstration se réalise grâce au déploiement d'un lyrisme humain et familial selon le mot de Pierre Grouix<sup>162</sup>.

Pour aller encore plus loin, le lyrisme du *Premier Homme* apparaît même comme étant réparateur : l'Histoire menace les deux communautés de disparition et Camus réhabilite l'Arabe dans son œuvre en communiant avec lui dans la misère. Jacques habite « un quartier qui domin[e] la ville et la mer, occupé par de petits commerçants de toutes races et de toutes religions, où les maisons sent[ent] à la fois les épices et la pauvreté » (*LPH* : 154) écrit Camus, ce quartier n'est autre que celui de Belcourt. Entre la vie de ce quartier, les joies de l'école avec M. Bernard et les camarades, les petits travaux que l'enfant réalise l'été pour apporter un peu d'argent au très modeste foyer, Camus intercale quelques chapitres sur la colonisation, où Jacques, adulte, se rend sur les lieux de sa naissance, dans le petit village de Mondovi, pour retrouver les traces du passage de son père, mort au front. Ainsi rencontre-t-il quelques Arabes avec lesquels il discute de l'arrivée des Français en 1830. L'un d'entre eux, Tamzal, peine à le renseigner :

– Entre, dit Tamzal [à Jacques], tu boiras le thé.  
 Tamzal ne se souvenait de rien. Oui, peut-être. Il avait entendu parler par un de ses oncles d'un gérant qui était resté quelques mois, c'était après la guerre. « Avant », dit Jacques. Ou avant, c'était possible, lui était bien jeune à ce moment-là, et qu'est-ce que son père était devenu ? Il avait été tué à la guerre. « Mektoub, dit Tamzal. Mais la guerre c'est mauvais. » (*LPH* : 201)

<sup>161</sup> Il s'agit d'un autre titre pour *La Chute*. Camus avait aussi songé à intituler son texte *Le Cri*.

<sup>162</sup> Voir Pierre Grouix, « Sens du monde, sens des autres, lyrisme humain et altérité dans *Le Premier Homme* », in *Camus et le lyrisme*, éd. cit., p. 183-194.

Pour la première fois dans son œuvre, Camus nomme un Arabe, il s'agit de Tamzal, auquel il donne la parole allant même jusqu'à faire entendre les mots arabes contenus dans son discours ; aussi prend-il le soin d'annoter le mot « *mektoub* » en écrivant : « En arabe : "C'était écrit" (dans le destin) ». Cette dernière indication apparaît en note infrapaginale, mais on ne sait si cette note de traduction aurait disparu avec la publication d'un texte achevé<sup>163</sup>. Encore une fois, la fraternité entre Arabes et Français, représentés par Tamzal et Jacques, passe par les rites de l'hospitalité – boire du thé, ce qui constitue une *realia* de la culture arabe – où le rôle de l'Arabe n'est pas des moindres. Ce dernier tente de renseigner le même homme qui a vu le jour grâce à un autre Arabe. La quête identitaire sous forme de pèlerinage des origines ne peut que passer par une consultation de la communauté arabe qui a vu naître le premier homme, qui a même permis sa naissance. Cette scène prend donc les allures d'un témoignage : l'Algérie de Camus qui tend à disparaître est traversée de moments fraternels ; c'est ce que pense Afifa Bererhi lorsqu'elle déclare : « Quand, adulte, Jacques Cormery retourne sur les lieux de sa naissance, plutôt qu'un "pèlerinage" pour poursuivre l'enquête sur le père inconnu, c'est un moment de l'histoire coloniale qui se fixe et qui préfigure la situation de l'Algérie des années soixante<sup>164</sup> ».

Deux autres villageois qui discutent avec Jacques, rajoutent au sujet de la guerre :

C'était la guerre, disait le Veillard. – Soyons justes, ajoutait le vieux docteur, on les avait enfermés dans des grottes avec toute la *smalah*, mais oui, mais oui, et ils avaient coupé les couilles des premiers Berbères, qui eux-mêmes... et alors on remonte au premier criminel, vous savez, il s'appelait Caïn, et depuis c'est la guerre, les hommes sont affreux, surtout sous le soleil féroce. (*LPH* : 209)

Si l'échange avec Tamzal peut avoir eu lieu, il est en revanche moins certains que cette discussion ne soit pas romanesque puisque, en discutant des atrocités de la guerre lors de l'arrivée des premiers Français en 1830, le docteur laisse entendre que remonter au premier crime est impossible : l'escalade de la violence a eu lieu de part et d'autre. Le premier criminel étant Caïn, celui qui a assassiné Abel sous le soleil, nous n'en saurons pas plus. Désigner explicitement Caïn peut également constituer une manière d'escamoter la responsabilité française dans la colonisation ; le caractère mythique de Caïn est intéressant puisqu'il n'est

---

<sup>163</sup> Cette indication émane bien de Camus. Dans la « Note de l'éditeur », Catherine Camus, l'éditrice du roman, indique bien que toutes les remarques de l'écrivain, situées en marge du manuscrit, ont été restituées et signalées en note.

<sup>164</sup> Afifa Bererhi, « *Le Premier Homme* : récit de soi ou histoire clivée de l'autre », in *L'Algérie de Camus*, Philippe Vanney (éd.), série Albert Camus, n° 23, Paris, Classiques Garnier, coll. « La Revue des Lettres Modernes », 2014, p. 188.

donc ni Arabe, ni Français. Le docteur qui déclare « soyons justes », peine donc à l'être vraiment. Derrière ce discours romanesque se profile en réalité la pensée de Camus : le discours politique des *Chroniques* n'ayant rien apporté, le discours romanesque tente, à son tour, d'opérer par ce renvoi à Caïn, d'ailleurs prolongé par une subtile allusion à l'acte de Meursault dans *L'Étranger* (il est question du « soleil féroce »), le premier Caïn, qui, au seuil de l'œuvre, a tout déclenché.

Enfin, le dernier Arabe du *Premier Homme* n'apparaît pas dans le roman en lui-même, mais dans ses annexes : Camus avait projeté de créer un personnage, un certain Saddok, un ami très cher qu'il considère comme son frère. Saddok est l'ami de Jacques qu'il a rencontré une fois adulte ; ainsi retrouve-t-on dans les annexes du livre :

Dernière conversation avec Saddok quand J. est déjà contre le terrorisme. Mais il accueille S., le droit à l'asile étant sacré. Chez sa mère. Leur conversation a lieu devant sa mère. À la fin, « Regarde », dit J. en montrant sa mère. Saddok se lève, va vers sa mère, la main sur le cœur, pour embrasser sa mère en s'inclinant à l'arabe. Or J. ne lui a jamais vu faire ce geste, car il était francisé. « Elle est ma mère, dit-il. La mienne est morte. Je l'aime et la respecte comme si elle était ma mère. » (Elle est tombée, à cause<sup>165</sup> d'un attentat. Elle est mal.) (*LPH* : 325)

Saddok croit que le terrorisme qui sévit à Alger n'est pas entièrement injuste ; il émane d'un peuple voulant se rendre justice. Sans doute Camus le croit-il en son for intérieur, compte tenu du choix onomastique, puisque Saddok, prénom perse à l'origine, signifie « le juste ». Mais, malgré ces divergences avec Jacques, l'amitié est plus forte et encore une fois, elle se confirme par l'hospitalité. Le stade de l'amitié est dépassé pour rejoindre celui de la fraternité : Saddok considère la mère de Jacques comme sa propre mère, ce qui pourrait expliciter l'épigraphe du roman : « Intercesseur : Vve Camus. À toi qui ne pourras jamais lire ce livre ». Et si la mère constituait l'intercesseur entre les deux peuples, Français et Arabe ? À ce sujet, Naget Khadda écrit :

De fait, la mère est, dans cet univers de commencement du monde, l'être d'exception par qui l'orphelin plante ses racines dans la terre algérienne. Elle est, pour elle-même, la fleur fragile appelait une mort certaine si elle venait à être transplantée. Ainsi, dans l'itinéraire singulier de l'orphelin, la mère constitue le principe qui le rattache à la terre et, comme pour tout premier homme, elle se confond avec la terre et symbolise la patrie<sup>166</sup>.

---

<sup>165</sup> L'auteur souligne.

<sup>166</sup> Naget Khadda, « *Le Premier Homme* : le livre de la dernière chance », in *L'Algérie de Camus*, éd cit., p. 209.

De la même manière où Français et Arabes s'étaient réunis autour de la mère pour donner naissance au premier homme, les deux communautés, représentées par Saddok et Jacques, se réunissent une deuxième fois autour de la même femme désormais âgée. La mère de Jacques, muette, veuve et misérable, adossée toute la journée au balcon pour regarder les remous du quartier pauvre peuplé de Français et d'Arabes, représente en elle-même l'Algérie. Toutes les deux font l'objet des sévices de l'Histoire et leur pauvreté les érige en monuments sacrés. Cette confusion entre la terre et la mère accompagne d'ailleurs l'épigraphe liminaire ; la note infrapaginale contient l'indication : « (ajouter anonymat géologique. Terre et mer) ». La pauvreté de la mère de Jacques sert à légitimer la présence des Français en Algérie ; c'est ce que formule la supplication de l'auteur placée en annexes :

Rendez la terre, la terre qui n'est à personne. [...]. Et il s'écria, regardant sa mère, et puis les autres : « Rendez la terre. Donnez toute la terre aux pauvres, à ceux qui n'ont rien et qui sont si pauvres qu'ils n'ont même jamais désiré avoir et posséder, à ceux qui sont comme elles dans ce pays, l'immense troupe des misérables, la plupart arabes et quelques-uns français et qui vivent ou survivent ici par obstination et endurance, dans le seul honneur qui vaille au monde, celui des pauvres, donnez-leur la terre comme on donne ce qui est sacré à ceux qui sont sacrés, et moi alors, pauvre à nouveau et enfin, jeté dans le pire exil à la pointe du monde, je sourirai et mourrai content, sachant que sont enfin réunis sous le soleil de ma naissance la terre que j'ai tant aimée et ceux et celle que j'ai révéérés. » (*LPH* : 364-365)

Devant la guerre plus qu'actée, devant une issue certainement irréversible, *Le Premier Homme* apparaît comme la défense et l'illustration de cette pauvreté sacrée où Arabes et Français sont réunis autour d'une terre mère puisqu'ils partagent un même tissu d'expériences ; le roman tente de sauver le royaume des ruines fumantes de la guerre. La violence de part et d'autre a confisqué la terre aux pauvres, qui, sans racine, sans histoire, comme Jacques, sont tous les premiers hommes et doivent fonder une dynastie nouvelle puisque, comme Camus l'écrit :

Sur cette terre sont réunis un million de Français établis depuis un siècle, des millions de Musulmans, Arabes et Berbères, installés depuis des siècles, plusieurs communautés religieuses, fortes et vivantes. Ces hommes doivent vivre ensemble, à ce carrefour de routes et de races où l'histoire les a placés. Ils le peuvent, à la seule condition de faire quelques pas les uns au-devant des autres, dans une confrontation libre. (*CA* : 175)

Le dernier roman de Camus apparaît donc comme une fresque apotropaïque en cela qu'il tente de conjurer l'issue qui attend les Français : un départ vers une terre qu'ils n'estiment pas être la leur ; mais aussi les Arabes avec la montée d'un fanatisme islamiste qui ajoutera à leur misère davantage de malheur. Mais la lucidité de Camus ne saurait le pousser à trop espérer ; le royaume grec où la fraternité intercommunautaire a été trop timide dans l'Histoire va

disparaître et le roman prend les allures d'un tombeau littéraire, d'un vaste mémorial d'une Ithaque à jamais disparue.

## **CONCLUSION GÉNÉRALE**

Nos deux romans algériens contemporains, *Au Commencement était la mer* (1996) et *Meursault, contre-enquête* (2013), résument à eux seuls la réception littéraire contrastée de l'œuvre d'Albert Camus en Algérie. Entre fascination, admiration et ressentiment, l'opinion des écrivains algériens est fortement conditionnée par l'Histoire. Certains, comme Kamel Daoud, et dans la lignée de la théorie postcoloniale, relisent volontiers Camus à l'aune de la colonisation afin d'extirper d'une œuvre l'inconscient colonial présumé de son auteur. Le sort consacré à L'Arabe dans *L'Étranger*, mort fugacement sur une plage, sans nom et sans avenir dans les autres textes de l'auteur, appuie avec vigueur tous les ressentiments. À l'inverse, d'autres écrivains algériens comme Maïssa Bey, préfèrent se réclamer d'Albert Camus en cela que l'Algérie a trouvé une légitimité littéraire en tant que berceau méditerranéen sous la plume de cet écrivain, dont le seul défaut aurait été de ne pas mentir quant à sa connaissance de la communauté arabe. Cette même catégorie d'écrivains algériens se réfère aussi à l'Histoire, non pas pour s'éloigner de Camus mais pour s'en rapprocher. À l'instar de Maïssa Bey, la décennie noire est régulièrement évoquée non sans regretter Tipasa, le site atemporel, figé entre deux univers, l'Hellade et l'Orient, où s'accomplit ce droit « d'aimer sans mesure » (*N* : 16). Dans la lignée de Camus, ces Algériens célèbrent autant qu'ils regrettent cette patrie littéraire, bénie par les dieux mais pourfendue par les derniers événements politiques ; en somme, ils cherchent, comme Camus à « retrouver l'étoile » (*O. C. IV* : 1241), qui n'est autre que ce fragment sacré. Comme le relève Alain Vircondelet, avec certain nombre d'écrivains algériens, dont Maïssa Bey :

Le mythe d'Alger se réforme. [Ces écrivains s'interrogent :] Existe-il un monde un lieu où les matins seraient sans agonie ? Un lieu qui réponde au désir du premier homme ? Peut-être sur les plages d'Alger ou de Tipasa, quand la douceur dorée du soleil se donne sur les criques et le sable, que personne ne s'est encore baigné dans la mer et que tout est à l'état originel, immaculé<sup>167</sup>.

---

<sup>167</sup> Alain Vircondelet, *Albert Camus, fils d'Alger*, Paris, Fayard, 20120, p. 233.

En tout et pour tout, que ce soit Kamel Daoud ou Maïssa Bey, peu importe leurs attitudes face à l'œuvre de Camus, chacun s'en remet à un mythe littéraire : l'Arabe et ses représentations d'une part et l'Algérie en tant que berceau sacré exemplaire de l'autre.

Ce travail de recherche se proposait donc de mettre en évidence ces deux réceptions différentes de l'œuvre d'Albert Camus, lui conférant une postérité nuancée. À travers un premier chapitre, il a d'abord été question d'intertextualité au sens large ; à ce sujet, nous avons réalisé une typologie des formes d'emprunt afin de mieux comprendre la nature des liens qui unissent nos écrivains algériens à Camus. Nous l'avons vu, *Meursault, contre-enquête* est foisonnant d'emprunts à toutes les échelles, alors que le roman de Maïssa Bey est faiblement concerné par la question. Paradoxalement, la seule allusion auctoriale que constitue le poster de Camus dans la chambre de Nadia (*ACEM* : 122), suffit à traduire l'admiration de l'écrivaine pour Camus et à éclairer rétrospectivement l'ensemble du roman à la lumière de son œuvre. Cet indice n'était donc pas à négliger : placé à côté d'une photo du père, Camus veille sur une jeune Algérienne en difficulté. À l'inverse, l'œuvre de Camus et Camus en tant qu'individu, saturent la *contre-enquête* dont le titre est assez programmatique : il s'agit d'une critique acerbe de *L'Étranger*, d'un « *Meursault, contre-enquête* ». Contre-enquête sur les faits survenus sur une plage algérienne en 1942 et contre-enquête sur l'Algérie coloniale, Daoud réhabilite l'Arabe en tant qu'individu et l'arabe en tant que langue et culture, pour mieux pointer du doigt un fiasco judiciaire concernant un *Étranger* et non pas un *Assassin*, et l'eurocentrisme de ce roman de la littérature mondiale.

Dans le deuxième chapitre, il s'agissait de mettre en perspective les représentations de l'Algérie et de l'Arabe dans l'œuvre de Camus avec les représentations qu'en donnent ces deux romans algériens, pour comprendre comment Daoud et Bey s'inscrivent dans le paradigme camusien ou comment ils cherchent à s'en défaire, et surtout, pourquoi. Ce chapitre mettait donc à l'honneur les deux grosses pierres angulaires d'une œuvre, l'Arabe de *L'Étranger*, et

l'Algérie de *Noces*, excitant les passions algériennes pour diverses raisons. Il en ressort que l'intérêt pour le personnage de l'Arabe est symptomatique d'une réception plutôt négative de l'œuvre d'Albert Camus et que la fascination pour le transport éthique et esthétique procédant d'une Algérie païenne, est significatif d'une réception positive de la même œuvre. Si Camus semble avoir traité séparément ces deux mythes littéraires, renvoyant ainsi dos à dos *L'Étranger* et *Noces* (en confrontant respectivement son lecteur aux états d'âme complexes d'un homme et en lui exposant une communion intense avec le paysage), dans *Le Premier Homme*, il semble avoir choisi de réhabiliter l'Arabe dans un paysage dans lequel le héros s'inscrit (enfin) en communiant avec ce dernier, dans la misère, alors que la guerre fait rage. La symbolique est forte : l'utopie camusienne, l'Algérie, est menacée de disparaître. Ainsi réalise-t-il un pèlerinage des origines où se trouve, dès le début, un Arabe, pour permettre la naissance de Jacques Cormery.

D'une part, *Au Commencement était la mer* s'apparente à une expérience au féminin tragique de *Noces*, dans une Algérie où l'exaltation païenne des corps est sévèrement punie ; Nadia se fait lapider par son frère et, symboliquement, l'affiche de Camus est brûlée, signifiant le rejet catégorique de son « algérianité ». D'autre part, *Meursault, contre-enquête* s'apparente à un réquisitoire contre Camus, tout en étant le plaidoyer *pro domo* d'Haroun, le frère de l'Arabe. Est-on donc plus légitime d'être Algérien par sa sensibilité ou par ses opinions politiques ? Est-il plus probable de répondre en faveur de la première si l'on est une femme algérienne ? Dans son essai intitulé *L'Ombre d'un homme qui marche au soleil : réflexions sur Albert Camus*, Maïssa Bey semble y répondre par l'affirmative avec ces mots :

Oui, cet homme [Camus] qui décrivait avec tant d'exaltation, de lyrisme et de ferveur des lieux que je connaissais si bien, savait. Il savait trouver les mots pour dire ce que je ressentais. Il savait regarder les êtres et les choses et me les donner à voir. Qui mieux que lui savait dire l'éclaboussement du soleil d'été et la respiration mesurée de la mer heureuse dans les soirs dorés et poussiéreux ?<sup>168</sup>

---

<sup>168</sup> Maïssa Bey, *L'Ombre d'un homme qui marche au soleil : réflexions sur Albert Camus*, éd. cit., p. 12.

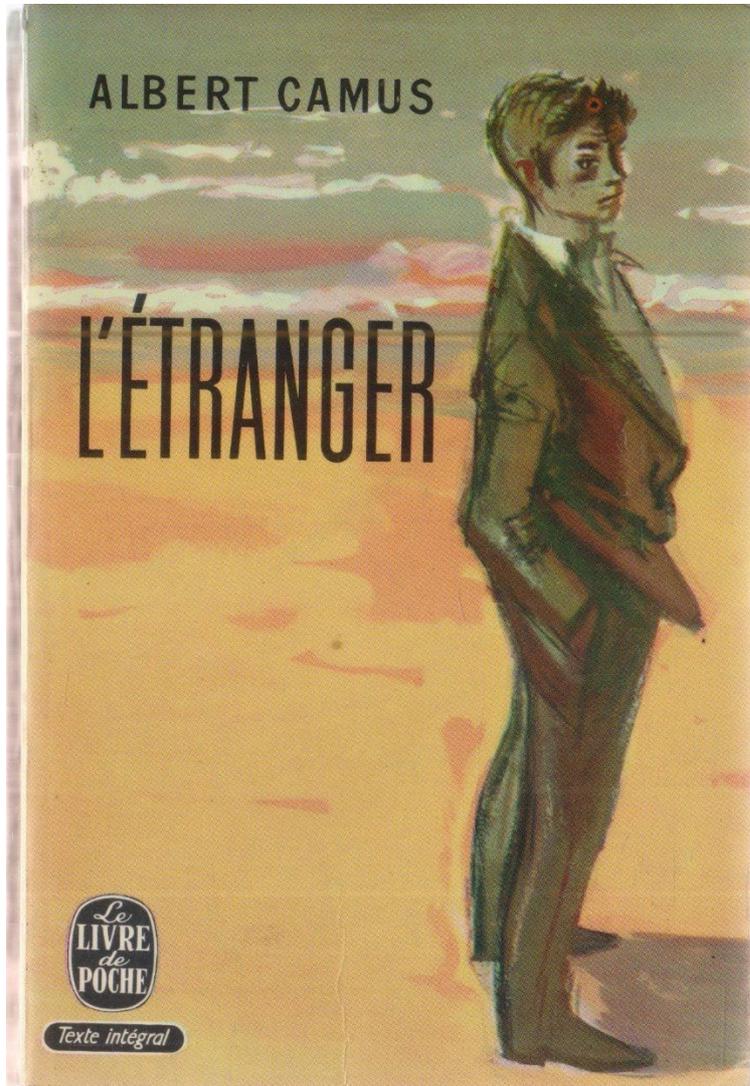
La manière dont nos deux écrivains se sont ainsi positionnés quant à l'appréciation de l'œuvre de Camus peut également être interrogée au prisme de leur identité sexuée ; car, après tout, *Au Commencement était la mer* est une fictionnalisation d'une série d'essais, *Noces*, où la sensibilité et la sensorialité débordent. En revanche, la *contre-enquête*, est un récit superbement méchant assuré par un cynique, Haroun, dans la lignée de Clamence dans *La Chute*. Peut-on et doit-on imputer ces choix à l'identité sexuée de ces écrivains algériens ? Cette question permettrait à ce travail de s'ouvrir sur d'autres perspectives, notamment concernant le style : existe-t-il un ou plusieurs Camus ? De quoi procèdent les variations de style conséquentes entre *L'Étranger* (1942), *Le Premier Homme* (1994), *Noces* (1939) ou encore *La Chute* (1956) ? Comment, stylistiquement, passe-t-on d'une écriture drastiquement épurée à une écriture presque baroque dont le juste milieu semble être tout trouvé dans *Le Premier Homme* ? Dans cette gestation littéraire, où peut-on positionner l'écriture égotiste de *La Chute* ? Toutes ces questions nous permettraient d'évaluer la validité d'une théorie, celle du « style évolutif » proposée par Gilles Philippe<sup>169</sup>, en l'appliquant aux grands textes d'une œuvre, celle d'Albert Camus.

---

<sup>169</sup> Voir Gilles Philippe, *Pourquoi le style change-t-il ?*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2021.

## ANNEXES

a) Édition Livre de Poche de *L'Étranger* (1968).



# BIBLIOGRAPHIE

## I. CORPUS PRIMAIRE ET AUTRES ŒUVRES CONSULTÉES

### 1. Corpus primaire

BEY, Maïssa, *Au Commencement était la mer* [1996], Paris, L'aube, coll. « L'Aube poche », 2016.

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

### 2. Œuvres d'Albert Camus

#### 2.1 Éditions de poche

*L'Envers et l'Endroit* [1937], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2022.

*Noces* [1939] suivi de *L'Été* [1950], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.

*L'Étranger* [1942], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1971.

*La Peste* [1947], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2020.

*La Chute* [1956], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2017.

*L'Exil et le Royaume* [1957], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.

*Chroniques Algériennes, 1939-1958*, [1958], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002.

*Le Premier Homme* [1994], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994.

#### 2.2 Œuvres complètes

*Théâtre, récits, nouvelles*, textes établis et annotés par Roger Quillot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.

*Œuvres complètes*, sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, tome I (1931-1944), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006.

*Œuvres complètes*, sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, tome II, (1944-1948), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006.

*Œuvres complètes*, sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, tome III (1949-1956), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008.

*Œuvres complètes*, sous la direction de Raymond Gay-Crosier, tome IV (1957-1959), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008.

### **3. Autres textes de Maïssa Bey**

*L'Ombre d'un homme qui marchait au soleil : réflexions sur Albert Camus*, Montpellier, Éditions Chèvre-feuille étoilée, 2006.

« Femmes au bord de la vie », in *Albert Camus et les lettres algériennes : l'espace de l'interdiscours*, tome I, Afifa Bererhi (dir.), Blida, Université d'Alger, Blida, 2007, p. 211-216.

*L'Une et l'autre*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2009.

### **4. Autres textes de Kamel Daoud**

« Rapatrier un jour les cendres de Camus ? », *La Cause littéraire : servir la littérature*, 2013, [en ligne], disponible sur : <https://www.lacauselitteraire.fr/rapatrier-un-jour-les-cendres-de-camus>, consulté le 4 janvier 2023.

### **5. Autres écrivains algériens**

BOUDJEDRA, Rachid, *Journal palestinien*, Paris, Hachette, 1972.

[FERAOUN, Mouloud], *Mouloud Feraoun. Lettres à ses amis*, Christiane-Chaulet Achour (éd.), Paris, Seuil, 1969.

[KATEB, Yacine], *Kateb Yacine, éclats de mémoire*, Albert Dichy, Mireille Djaïder (éd.), Paris, IMEC, 1994.

## II. TRAVAUX CONSACRÉS À ALBERT CAMUS

### 1. Ouvrages

BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

BENDAOU, Slemnia, *Albert Camus l'étranger, Camus l'Algérien*, Paris, L'Harmattan, coll. « Approches littéraires », 2021.

GUÉRIN, Jeanyves, *Albert Camus. Littérature et politique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2013.

LENZINI, José, *Camus et l'Algérie*, Aix-en-Provence, Édisud, 2010.

LOTTMAN, Herbert, R., *Albert Camus*, Marianne Véron (trad.), Paris, Seuil, 1978.

MIRARCHI, Valérie, *Albert Camus, de Belcourt au Nobel*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Essais », 2020.

REY, Pierre-Louis, *La Chute, Camus*, Paris, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre », 1970.

REY, Pierre-Louis, *Camus : une morale de la beauté*, Paris, SEDES, coll. « Questions de littérature », 2000.

SAINT-YGNAN, Jean-Louis, *Le Premier Homme ou le chant profond d'Albert Camus*, Nice, Ovadia, coll. « Chemins de pensée », 2010.

SIMON, Pierre-Henri, *Présence de Camus*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1961.

TODD, Olivier, *Albert Camus. Une vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999.

TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981.

VIRCONDELET, Alain, *Albert Camus, fils d'Alger*, Paris, Fayard, 2020.

VIRCONDELET, Alain, *Albert Camus et la guerre d'Algérie : histoire d'un malentendu*, Monaco, Éditions du Rocher, 2022.

## 1. Ouvrages collectifs

AZZA-BEKKAT, Amina et al., *Quand les Algériens lisent Camus*, Alger, Casbah éditions, 2014.

BERERHI, Afifa (dir.), *Albert Camus et les lettres algériennes : l'espace de l'inter discours*, tome I, Blida, Université d'Alger, Blida, 2007.

BRODZIAK, Sylvie (dir.), *Albert Camus et les écritures du XX<sup>e</sup> siècle*, 2003, [en ligne], disponible sur : <http://books.openedition.org/apu/2216>, consulté le 16 mai 2023.

CHAULET-ACHOUR, Christiane (dir.), *Albert Camus et les écritures algériennes : quelles traces ?*, Aix-en-Provence, Édisud, 2005.

GUÉRIN, Jeanyves (dir.), *Dictionnaire Albert Camus*, Paris, Robert Laffont, 2009.

LEVI-Valensi, Jacqueline et SPIQUEL, Agnès (dir.), *Camus et le lyrisme*, Paris, SEDES, 1997.

MATTÉI, Jean-François (dir.), *Albert Camus et la pensée de Midi*, Nice, Ovidia, coll. « Chemins de pensée », 2008.

XUEREB, Jean-Claude (dir.), *Audisio, Camus, Roblès, frères de soleil : leurs combats autour d'Edmond Charlot*, Aix-en-Provence, Édisud, coll. « Centre des écrivains du Sud », 2003.

## 2. Articles et chapitres d'ouvrages

BALIBAR, Étienne, « Le passé composé fictif dans *L'Étranger* d'Albert Camus », *Littérature*, n° 7, 1972, p. 102-119.

BERERHI, Afifa, « *Le Premier Homme* : récit de soi ou histoire clivée de l'autre », in Philippe Vanney (éd.), *L'Algérie de Camus*, série Albert Camus, n° 23, Paris, Classiques Garnier, coll. « La Revue des Lettres Modernes », 2014, p. 173-194.

GÉRAUD, Violaine, « Cohérence et discohérence chronologiques dans *L'Étranger* de Camus », in Frédéric Calas (dir.), *Cohérence et discours*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Études linguistiques », 2006, p. 371-381.

GROUX, Pierre, « Sens du monde, sens des autres, lyrisme humain et altérité dans *Le Premier Homme* » in Jacqueline Lévi-Valensi, Agnès Spiquel (dir.), *Camus et le lyrisme*, Paris, SEDES, 1997, p. 183-194.

IVALDI, Jean-Pierre, « Le silence protéiforme » in Anne-Marie Amiot, Jean-François Mattéi (dir.), *Albert Camus et la philosophie* [journées des 7 et 8 avril 1995, Nice], Presses Universitaires de France, coll. « Thémis philosophie », 1997, p. 257-276.

IVALDI, Jean-Pierre, « L'exil et le royaume », in Jean-François Mattéi (dir.), *Albert Camus et la pensée de Midi*, Nice, Ovadia, coll. « Chemins de pensée », 2008, p. 17-57.

KHADDA, Naget, « *Le Premier Homme* : le livre de la dernière chance » in Philippe Vanney (éd.), *L'Algérie de Camus*, série Albert Camus, n° 23, Paris, Classiques Garnier, coll. « La Revue des Lettres Modernes », 2014, p. 195-218.

MATTÉI, Jean-François, « Terre et ciel d'Albert Camus » in Anne-Marie Amiot, Jean-François Mattéi (dir.), *Albert Camus et la philosophie* : [journées des 7 et 8 avril 1995, Nice], Presses Universitaires de France, coll. « Thémis / Philosophie », 1997, p. 277-294.

MONTE, Michèle, « Sobriété et profusion : une rhétorique du paysage dans *Noces* et *L'Été* d'Albert Camus », *Babel*, n° 7, 2003, p. 230-254, [en ligne], disponible sur : <https://doi.org/10.4000/babel.1418>, consulté le 2 avril 2023.

ONFRAY, Michel, « La leçon de Tipasa », in Aymeric Glacet (dir.), *Albert Camus au quotidien*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 2013, p. 16-27.

SAÏD, W. Edward, « Camus et l'expérience impériale française », in *Culture et impérialisme*, Paul Chelma (trad.), Paris, Fayard, coll. « Le Monde diplomatique », p. 248-268.

SARTRE, Jean-Paul, « L'explication de *L'Étranger* », in *Situations I*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1947.

VIGLIENO, Laurence, « Némésis, déesse inspiratrice du dernier Camus ? » in André Fosty et al., *Albert Camus et la Grèce*, [Rencontres méditerranéennes : journées des 13 et 14 octobre 2006, Lourmarin], Lourmarin, Les Écritures du Sud, 2007, p. 50-61.

XUEREB, Jean-Claude, « Intertextualité des mythes grecs à travers l'œuvre d'Albert Camus », in André Fosty et al., *Albert Camus et la Grèce*, [Rencontres méditerranéennes : journées des 13 et 14 octobre 2006, Lourmarin], Lourmarin, Les Écritures du Sud, 2007, p. 30-44.

### **III. TRAVAUX CONSACRÉS À MAÏSSA BEY ET À KAMEL DAOUD**

#### **1. Ouvrages**

MOHAMMEDI-TABTI, Bouba, *Maïssa Bey : l'écriture des silences*, Blida, Éditions du Tell, 2007.

## 2. Articles

ALGERI, Veronic, « Le vertige intertextuel. Une lecture de Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête* », *Revue italienne d'études françaises*, vol. 9, 2019, p. 2-12, [en ligne], disponible sur : <http://journals.openedition.org/rief/4512>, consulté le 27 avril 2023.

BOBLET, Marie-Hélène, « *Meursault, contre-enquête*, un premier roman ? », *Littérature*, vol. 194, n° 2, 2019, p. 62-72, [en ligne], disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2019-2-page-62.htm>, consulté le 27 avril 2023.

CASTELLANI, Jean-Pierre, « Frères, fils et filles d'Albert Camus », *Société des Études Camusiennes*, n° 18, avril 2016, p. 24-31, [en ligne], disponible sur : <http://www.etudes-camusiennes.fr/wp-content/uploads/2017/10/Chroniques-18.pdf>, consulté le 27 avril 2023, consulté le 20 mai 2023.

CHAULET-ACHOUR, Christiane, « Une variation algérienne de l'écriture camusienne : *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud (2013) », 2014, p. 1-22, [en ligne], disponible sur : [http://www.voixauchapitre.com/archives/2015/meursault\\_analyse\\_chaulet.pdf](http://www.voixauchapitre.com/archives/2015/meursault_analyse_chaulet.pdf), consulté le 27 avril 2023.

HARZOUNE, Mustapha, « *Meursault, contre-enquête* ou la nécessaire réécriture », *Hommes et migrations*, vol. 4, n° 1308, 2014, p. 190-202.

KAPLAN, Alice, « *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud », *Contreligne*, 2014, [en ligne], disponible sur : <https://www.contreligne.eu/2014/06/kamel-daoud-meursault-contre-enquete/>, consulté le 11 mai 2023.

MESTAOUI, Lobna, « Le "butin de guerre" camusien, de Kateb Yacine à Kamel Daoud », *Babel*, n° 36, 2017, p. 143-159, [en ligne], disponible sur : <https://doi-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/10.4000/babel.5002>, consulté le 23 mai 2023.

### 3. Divers

BOUALLAG, Salma, *Métatextualité et réécriture romanesque dans Meursault*, contre-enquête de *Kamel Daoud*, Aziza Benzid (dir.), Mémoire, Université Mohammed Khider, Biskra (Algérie), 2020-2021, [en ligne], disponible sur : [http://archives.univ-biskra.dz/bitstream/123456789/18872/1/SALMA\\_BOUALLAG.pdf](http://archives.univ-biskra.dz/bitstream/123456789/18872/1/SALMA_BOUALLAG.pdf), consulté le 22 mai 2023.

## IV. TRAVAUX GÉNÉRAUX

### 1. Ouvrages et ouvrages collectifs généraux

BESSIÈRE, Jean et MOURA, Jean-Marc, *Littératures postcoloniales et francophonie* [conférences du séminaire de littérature comparée de l'Université Sorbonne Nouvelle], Paris, Honoré Champion, 2002.

CHARADEAU, Patrick, MAINGUENEAU, Dominique (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.

CLAVARON, Yves, *Études postcoloniales*, Nîmes, Lucie Éditions, coll. « Poétiques comparatistes », 2011.

COMPAGNON, Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

DELEUZE, Gilles, *Différence et Répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1968.

DEMANZE, Laurent, *Un Nouvel âge de l'enquête*, Paris, Corti, coll. « Les Essais », 2019.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982.

GENETTE, Gérard, *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.

GIGNOUX, Anne-Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005.

KRISTEVA, Julia, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1968.

KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

MONTAIGNE, *Essais*, Guy de Pernon (éd.), [en ligne], disponible sur : [https://guydepernon.com/site\\_4/download/iii-trad.pdf](https://guydepernon.com/site_4/download/iii-trad.pdf), consulté le 10 mai 2023.

MOURA, Jean Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

PASCAL, Blaise, *Pensées*, Paris, Éditions Brunschvicg, 1887.

PLOTIN, *Ennéades*, tome III, Émile Bréhier (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1989.

RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002.

SAÏD, W. Edward, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Catherine Malamoud (trad.), Paris, Seuil, coll. « Points », 2003.

SAMOYLAULT, Tiphaine, *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001.

WUNENBURGER, Jacques *Le Sacré*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2015.

## **2. Articles et chapitres d'ouvrages généraux**

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages*, n° 73, 1984, p. 98-111.

BOUILLAGUET, Annick, « Typologie de l'emprunt », *Poétique*, n° 80, 1989, p. 489-497.

JENNY, Laurent « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 259-267.

MILESI, Laurent, « Inter-textualités : enjeux et perspectives », in *Texte(s) et intertextes(s)*, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 19-44.

SAÏD, W. Edward, « Représenter le colonisé : les interlocuteurs de l'anthropologie », *Critical Inquiry*, vol. 15, n° 2, 1989, p. 205-225 [en ligne], disponible sur : <https://www.jstor.org/stable/1343582>, consulté le 2 avril 2023.

TOPIA, André « Contrepoints joyciens », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 129-151.

VIART, Dominique, « Les littératures de terrain. Enquêtes et investigations en littérature française contemporaine », *Repenser le réalisme*, Cahier ReMix, n° 7, avril 2018, [en ligne], disponible sur : <https://urlz.fr/IBwG>, consulté le 27 avril 2023.



3.1.2	<i>Le Mythe de Sisyphe</i> .....	42
3.1.3	<i>La Peste</i> .....	44
3.1.4	<i>Caligula et Le Malentendu</i> .....	47
3.2	L'allusion auctoriale.....	49
3.3	La référence.....	50
3.4	La citation.....	51
4.	<i>Au Commencement était la mer</i> : quelles résonances avec (l'œuvre de) Camus ? ....	58
4.1	À l'échelle macrostructurale.....	58
4.2	Interdiscursivité et intertextualité.....	58
<b>CHAPITRE 2 : Les représentations de l'Algérie et de l'Arabe dans l'œuvre de Camus à l'épreuve du roman algérien contemporain : quelles traces chez Kamel Daoud et Maïssa Bey ? .....</b>		<b>62</b>
0.	Introduction au chapitre.....	63
1.	L'Algérie de Camus : une terre alchimique entre Hellade et Orient .....	64
1.1	Le mythe grec chez Camus : une patrie intellectuelle et philosophique .....	64
1.2	Le sacré contre l'Histoire : Hélène et Némésis .....	68
1.3	Camus contre les écrivains algériens : d'une religiosité méditerranéenne à une Algérie religieuse.....	74
1.4	Le silence et le sacré.....	84
1.4.1	La mère et le silence.....	84
1.4.1.1	La mère et la justice.....	88
1.4.2	Le silence cosmique .....	90
2.	L'Arabe dans l'œuvre de Camus : enjeux et significations d'une source de tensions	95
2.1	L'Arabe ou l'être spectral : un inconscient colonial ? .....	95
2.2	Le Français contre l'Arabe ou Abel contre Caïn .....	101

2.3 <i>Le Premier Homme</i> ou le roman apotropaïque : réhabiliter l'Arabe et communier dans la misère.....	107
---	-----

<b>CONCLUSION GÉNÉRALE .....</b>	<b>114</b>
ANNEXES .....	118
BIBLIOGRAPHIE .....	119
TABLES DES MATIÈRES .....	130
Résumé et mots-clés.....	134



**Naïla BELMOUMENE**

**Postérité et réception de l'œuvre d'Albert Camus en Algérie à travers deux romans, *Meursault, contre-enquête* (2013) et *Au Commencement était la mer* (1996) : quels usages et quelles représentations ?**

**Résumé :** Depuis la mort aussi tragique que soudaine d'Albert Camus en 1960, deux ans avant la décolonisation de l'Algérie à laquelle il s'opposait, l'œuvre de l'écrivain n'a jamais fait l'unanimité en Algérie. Pays qu'il a pourtant érigé en utopie littéraire dans *Noces* (1939), les ressentiments des écrivains algériens sont souvent tournés vers le même texte, *L'Étranger* (1942). La mort de cet Arabe sans nom, aussi inexplicable qu'évacuée dans le récit, stimule les passions algériennes. Et si ce roman mondial mettait à jour ce que le pionnier du postcolonialisme, Edward W. Saïd, appelle « un inconscient colonial » ? Avec son *Meursault, contre-enquête* (2013), Kamel Daoud (1970- ) cherche à réhabiliter cet Arabe diaphane dans le champ littéraire, à travers un palimpseste cynique dirigé contre l'auteur de *L'Étranger*. Bien loin de cette rancœur politico-littéraire, avec son roman intitulé *Au Commencement était la mer*, Maïssa Bey (1950- ) perpétue la sensibilité méditerranéenne camusienne, à l'heure où l'Algérie est menacée par des factions religieuses. Ce travail de recherche cherche à circonscrire la réception contrastée de l'œuvre de Camus en Algérie à travers deux romans symptomatiques d'un accueil loin d'être monolithique. « Algérianité » littéraire ? « Algérianité » politique ? Quel est le sort (littéraire) consacré à (l'œuvre d') Albert Camus ?

**Mots-clés :** Albert Camus, Algérie, Réception, Politique, Kamel Daoud, Maïssa Bey, Colonisation, Postcolonialisme.