

Kamel Daoud à la (pour)suite de *L'Étranger*

Sanae El Ouadirbi
Université Ibn Tofail-Kénitra (Maroc)

Journaliste, chroniqueur au *Quotidien d'Oran*, auteur de nouvelles, Kamel Daoud a publié *Meursault, contre-enquête*, son premier roman, aux Éditions Barzakh (Alger) en 2013. Le même texte, avec quelques modifications, sera édité chez Actes Sud en 2014. Le *Meursault* du titre fait évidemment référence au personnage de Meursault d'Albert Camus dans *L'Étranger* qui tue de cinq coups de revolver un Arabe, sur une plage d'Alger, un jour où le soleil est trop fort.

Dans un de ses essais, le fondateur des études postcoloniales, Edward W. Saïd écrit : « Les Arabes dans *La Peste* et *L'Étranger* sont des êtres sans nom qui servent d'arrière-fond à la grandiose métaphysique européenne qu'explore Camus »¹. Le roman de Kamel Daoud pourrait suggérer aussi qu'il faudrait lire Camus selon la grille orientaliste. Parlant avec grandiloquence du style de Camus, de son écriture admirable, le narrateur du roman de Daoud lui fait le reproche selon lequel « [l]a seule ombre, [...] [serait] celle des "Arabes", objets flous et incongrus, venus d'"autrefois", comme des fantômes [...] »², même s'il justifie l'attitude de Camus, l'« homme qui sait écrire »³, par ces mots : « Le meurtre qu'il a commis semble celui d'un amant déçu par une terre qu'il ne peut posséder »⁴. Le narrateur du texte de Daoud se dit donc investi d'une « mission : être revendeur d'un silence de coulisses alors que la salle se vide »⁵ et souhaiterait que « justice soit faite »⁶. Le désir de raconter sa propre version du meurtre commis par le héros de Camus viendrait dès lors de la volonté de réhabiliter cet « anonyme qui n'a même pas eu le temps d'avoir un prénom »⁷ et dont le meurtre sur papier est resté impuni

¹ Edward, Saïd, « Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors », *Critical Inquiry*, vol. 15, n° 2, (Winter, 1989), The University of Chicago Press, p. 205, URL: <http://www.jstor.org/stable/1343582>.

² Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, Paris, Actes Sud, 2014, p. 12-13.

³ *Ibid.*, p. 15.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁷ *Ibid.*, p. 11.

« pendant soixante-dix ans⁸ ». En conséquence, le roman de Daoud pourrait prendre l'allure d'un procès intenté par un ancien colonisé, qui décide de « parler à la place d'un mort⁹ », dans la langue non pas de l'ancien colonisateur, mais dans une langue bâtie grâce aux « pierres des anciennes maisons des colons », une « langue à [lui]¹⁰ ».

Cependant, Daoud va au-delà de cette simple revendication. L'étude des relations intertextuelles entre les deux romans révèle la façon dont l'écrivain algérien exploite l'hypotexte camusien par un jeu complexe de va-et-vient entre non seulement le texte original (dans le sens de premier), mais également entre le passé de l'Algérie coloniale et son présent, ce qui permet de mieux appréhender les enjeux sous-jacents de cette réécriture postcoloniale.

En effet, le texte de Camus n'est qu'un chemin qui mène vers les véritables préoccupations de Daoud : parler de la violence de l'Algérie juste après l'Indépendance et de la barbarie des despotismes d'aujourd'hui, qu'ils soient d'ordre politique, religieux ou moral. La réécriture devient ainsi un point d'ancrage et de mobilisation des connaissances du lecteur sur un texte phare, connu, pour le mener vers ce qu'il connaîtrait peut-être moins, le plaçant ainsi dans une situation de coopération interprétative. L'auteur algérien fait passer sa propre parole à l'intérieur de la parole spectrale de Camus, faisant venir au jour des contenus refoulés, des secrets enfouis, les révélant grâce aux chatolements de la forme.

Il s'agira donc d'aborder l'hypertexte de Daoud comme point de départ d'une nouvelle dynamique mémorielle qui se propose d'interroger une « hantologie »¹¹, où se joue le rapport à un autre, dans son sens le plus large : cet autre, qui n'est pas présent, mais qui réapparaît dans la littérature. La valeur créatrice de l'œuvre de Daoud tient aux *fantômes* qui y circulent. Tout d'abord, nous analyserons celui de l'Arabe non nommé, mais également celui de Camus, écrivain qui hante plusieurs écrivains algériens, de générations diverses. Enfin, notre lecture portera sur le fantôme de la langue française, ce « bien vacant¹² » qui, chez Daoud, résonne comme une maison hantée.

Lire le roman de Daoud à travers le prisme du postcolonialisme dans le sens de Jean-Marc Moura qui définit comme « postcoloniales » les « littératures naissant dans un contexte marqué par la colonisation européenne¹³ », nous semble inévitable. L'intérêt de cette perspective réside dans l'essence même de la culture dite postcoloniale qui réinterprète l'Histoire événementielle traditionnelle d'une façon qui ne correspond pas forcément à celle imposée par les pouvoirs colonisateurs ou officiels. C'est ce caractère transgressif qui nous semble intéressant dans la grille postcoloniale et que nous tenterons d'explorer à travers cette lecture.

⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.

¹² Jean-Marc Moura, « Critique postcoloniale et littératures francophones africaines, Développement d'une philosophie contemporaine », dans Papa Samba Diop (dir.),

¹³ *Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 67-82, p. 69.

Changement de perspective et décentrement

Quel est l'intérêt de déterrer « une histoire qui remonte à plus d'un demi-siècle¹⁴ ? » Pourquoi tenter de reconstituer un crime commis dans les pages d'un vieux livre ? Enfin pourquoi le narrateur de Daoud propose-t-il d'engager une contre-enquête sur le meurtre de l'Arabe de Camus ? C'est que « [le] mot "Arabe" y est cité vingt-cinq fois et pas un seul prénom, pas une seule fois¹⁵ ». Les relations de dépendance et de transformation entre le texte de Daoud et celui de Camus prennent donc comme point de départ le questionnement sur l'anonymat de l'Arabe dans le roman de Camus. À l'origine donc, cette interrogation : pourquoi, à l'image de la colonisation française qui a tenté de dénier au peuple algérien toute reconnaissance politique, Camus ne nomme-t-il pas l'Arabe¹⁶ ? Dans le roman de Daoud, la principale hantise du narrateur est cette question lancinante qui le taraude : pourquoi le meurtrier avait un nom, mais pas la victime : « Il aurait pu l'appeler "Quatorze heures" comme l'autre a appelé son nègre "Vendredi"¹⁷ », nous dit le narrateur qui se trouve être le frère de l'Arabe tué. La référence à Vendredi, l'un des mythes fondateurs de la civilisation occidentale, revêt une importante signification dans le sens où Crusoé symbolise la supériorité et la bonté généreuse de l'Européen par rapport à l'indigène, Vendredi. Par ailleurs, le paternalisme ethnocentrique révélé dans le roman de Defoe témoigne d'une attitude européenne traditionnelle. Cette histoire de Vendredi et Robinson renvoie à la critique faite par Genette de la réécriture du mythe de Robinson par Michel Tournier. En effet, malgré le déplacement de perspective effectué par Tournier dans sa réactualisation critique de l'histoire de Crusoé, il n'en reste pas moins que selon Genette, le « véritable *Vendredi*, où Robinson serait vu, décrit et jugé par Vendredi, reste à écrire¹⁸ ». C'est dire que le récit *postcolonial* de Vendredi n'a pas encore pu être rédigé, et l'on pourrait considérer le roman de Daoud comme une entreprise allant dans ce sens, sauf que le changement de focalisation narrative est effectué, cette fois-ci, sous la plume d'un Vendredi. Finalement, le reproche que faisait Genette à Michel Tournier – celui de parler de Vendredi du point de vue d'un Robinson – n'est plus fondé dans le cas de Daoud, puisqu'il s'agit d'un Vendredi, qui s'essaie à « donner une voix » à un autre Vendredi. Grâce à Daoud, Vendredi se dote donc d'un prénom : il sera Moussa, Moïse, le chef, symbole de l'autorité usurpée à un père absent.

Même si la question du point de vue demeure avant tout discursive et fictionnelle, il n'en reste pas moins que Daoud effectue un déplacement de

¹⁴ Meursault, *contre-enquête*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁵ *Ibid.*, p. 130-131.

¹⁶ En faisant l'analogie entre Camus et Bourdieu dans leur déni du colonialisme, celui de l'Algérie et d'autres pays colonisés dans leurs écrits, E. Saïd évoque la phrase de Fanon qui accuse l'Europe de jouer « le jeu irresponsable de la belle au bois dormant », in *Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors*, *op. cit.*, p. 203.

¹⁷ Meursault, *contre-enquête*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 424.

perspective pour raconter l'histoire de Vendredi et non pas celle de Robinson. Le choix de la focalisation est inversé : Camus écrit à partir de son point de vue de Français d'Algérie, alors que Daoud le fait à partir de son point de vue algérien. Or, ce changement de focalisation effectué par Daoud réfère à la catégorie gramscienne de « subalterne » telle que conceptualisée par Spivak. Le terme « subalterne » désigne des « groupes sociaux "aux marges de l'histoire", exclus de toute dynamique sociale, privés d'identité et réduits à la subordination par des groupes sociaux hégémoniques et dominants¹⁹ ». Comment sortir d'une identité assignée par un discours hégémonique ? Comment se libérer de l'image dans laquelle un « centre » vous fixe ? Tout simplement, en prenant la parole, en s'appropriant un nom propre.

Le récit de Daoud est donc significatif par le fait qu'il apporte une autre vision à l'histoire de Vendredi. L'opposition Robinson/Vendredi, une fois déstructurée dans le roman de Daoud, conduit à considérer que l'auteur algérien récuse l'eurocentrisme afin de prôner une prise de parole par les subalternes, et, en conséquence, une prise de pouvoir, ce « décentrement » du point de vue ne pouvant s'effectuer que lorsque, selon Spivak, les subalternes peuvent prendre la parole et être écoutés²⁰.

Écriture spectrale, écriture à échos

Mais au-delà de cette réécriture de protestation contre l'anonymat de l'Arabe, il y a une réécriture qui fait de Camus un fantôme et un élan vers l'introspection critique d'une société, celle de l'Algérie d'hier et d'aujourd'hui. Les romans de Camus et de Daoud s'inscrivent dans des conjonctures totalement différentes, sur les plans socio-historique et idéologique. Il est ainsi nécessaire de rattacher la lecture de ces œuvres au contexte de leur production, étant donné que toute « reproduction » ultérieure d'un énoncé, dans un nouveau contexte socioculturel, constitue un nouvel énoncé doté d'un sens nouveau²¹. Le premier énoncé a pour auteur un des plus grands écrivains français du XX^e siècle, mais est aussi l'expression de l'idéologie coloniale de son temps, celle qui fait qu'Edward Saïd nous demande de « considérer l'œuvre d'Albert Camus comme une transfiguration métropolitaine du dilemme colonial : c'est le colon écrivant pour un public français, dont l'histoire personnelle est irrévocablement liée à ce département

¹⁹ Alessandro Corio, « Subalternité et représentation aux Antilles. Le devenir-subalterne de Marie Celat », dans *Postcolonial Studies : modes d'emploi*, sous la direction du Collectif Write Back, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2013, p. 315.

²⁰ Gayatri Chakravorty Spivak, *Les Subalternes peuvent-elles parler?*, Trad. Jérôme Vidal, Paris, Ed. Amsterdam, 22 mai 2009.

²¹ Selon Bakhtine : « Tout texte (en sa qualité d'énoncé) est individuel, unique et non reproductible, et c'est là que réside son sens (son dessein, ce pour quoi il a été créé) » dans Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*. trad. par Alfreda Aucouturier, préf. de Tzvetan Todorov, Paris, Gallimard, 1984, p. 313.

français du Sud²² ». Les ombres de la colonisation française de l'Algérie, ainsi que la lutte pour l'Indépendance planent indéniablement sur les écrits de Camus. Le second énoncé est écrit par un maghrébin, plus d'un demi-siècle après le roman de Camus, bien après la décolonisation de l'Algérie ; son œuvre romanesque a naturellement une portée et des enjeux très différents. Si le romancier algérien s'est inspiré du texte de son prestigieux prédécesseur, il ne prétend en rien l'imiter, car « son histoire est trop bien écrite²³ » confesse son narrateur.

Certes, Daoud a sur les épaules un lourd matériau qu'il a dû transgresser, transformer selon son propre point de vue, sa sensibilité. L'altérité énonciative et son influence sur le signifié sont, dans ce cas précis, particulièrement accentuées par le caractère transgressif de la réécriture et surtout par les contextes historique, politique et idéologique qui régissent les relations entre texte cité et texte citant. Par ailleurs, dans la mesure où l'hypotexte est ici connu, l'auteur, en multipliant les raccords, en mêlant hyper et hypo textes, en insérant des citations, altérées, du texte de son prédécesseur, en entretenant des connexions intertextuelles avec des textes d'horizons divers, ou pour reprendre le mot d'Eco, en puisant dans son « encyclopédie²⁴ » personnelle, invite le lecteur à faire volontiers des allers retours dans l'intertextualité, sollicitant ainsi, dans cette pratique intertextuelle, les compétences culturelles du lecteur.

La première évocation de l'hypotexte camusien se situe dans la première phrase du roman de Daoud : « Aujourd'hui M'ma est encore vivante²⁵ », rappelant celle de Camus : « Aujourd'hui, maman est morte²⁶ ». La mère morte de Camus est remplacée par celle encore vivante de Daoud, mère à l'image de toute une nation qui n'oublie pas, qui se morfond dans la remembrance, qui continue à « ressasser cette histoire²⁷ ». La mère qui se souvient dans la souffrance, chez Daoud, c'est une mémoire à vif : la mémoire chez elle, n'est pas un devoir, mais un besoin, une nécessité, par fidélité au mort, à la mort au pluriel²⁸. En revanche, c'est un lourd fardeau pour le frère, coupable d'être encore là, contraint de vivre à l'ombre d'un mort, avec « un cadavre sur les épaules²⁹ », à l'image de tout un pays, l'Algérie, qui forme « une étrange famille composée de morts et de déterrés³⁰ », ressuscitant, à l'infini, (avec complaisance ?) les fantômes du passé. Dans une de ses chroniques, Daoud évoque justement cette culpabilité morbide qui caractérise la

²² « Albert Camus, ou l'inconscient colonial », dans *Culture et impérialisme*, Paris, *Le Monde diplomatique*, Novembre 2000, p. 8-9.

<https://www.monde-diplomatique.fr/2000/11/SAID/2555>. Consulté le 06 avril 2016.

²³ *Meursault, contre-enquête, op. cit.*, p. 12.

²⁴ Umberto Eco, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1995, p. 21.

²⁵ *Ibid.*, p. 11.

²⁶ Albert Camus, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942, p. 9.

²⁷ *Meursault, contre-enquête, op. cit.*, p. 11.

²⁸ La mort au pluriel est une référence non seulement au fils mort, mais également au père disparu et à tous les morts de la Guerre d'Algérie.

²⁹ *Ibid.*, p. 115.

³⁰ *Ibid.*, p. 89.

« culture algérienne qui enferme le monde dans la question postcoloniale³¹ », et s'interroge :

Donc on peut vivre sans se sentir coupable à cause des morts et des sacrifiés ?
Donc on peut rire et embrasser sans que cela soit un manque de respect envers les cimetières ? Donc on peut travailler sans ressortir toujours la mémoire de la colonisation comme explication mondiale de l'univers et excuse de la paresse organisée³² ?

Le texte de Camus serait comme le spectre de la colonisation, un fantôme difficile à chasser pour l'écrivain qu'est Kamel Daoud, pour une Algérie encore meurtrie ; Camus serait en quelque sorte le frère du narrateur de *Meursault, Contre-enquête*.

Par rapport à son aîné des temps coloniaux, l'écrivain algérien rédige certes une suite, mais elle constitue un déclencheur qui lui permet d'interroger le présent de son pays et son devenir. Haroun, le petit frère de l'Arabe tué par Meursault, est le symbole d'une génération désillusionnée qui regarde avec un désarroi lucide le gâchis alentour, comparé dans le texte de Daoud à « une sorte de désastre collectif³³ » : Haroun, c'est aussi le frère condamné à vivre dans l'ombre de son frère, Moussa³⁴.

Le fantôme du mort qui plane dans le texte de Daoud représente aussi la figure transfrontalière par excellence, parce qu'il remet en question les catégories établies, au niveau du temps (période coloniale et post-coloniale), des acteurs (colonisateur et colonisé) et de l'espace (métropole et périphérie). Cette figure est transfrontalière eu égard à l'imbrication en Algérie d'un passé colonial, jamais effacé, et d'un présent marqué par les désillusions.

L'œuvre de Daoud est donc placée sous le régime temporel *anachronique* des fantômes. Le mot « fantôme » y tient lieu de leitmotiv de la revenance. Les thèmes liés à la remémoration – l'impossible deuil, la culpabilité du vivant – sont autant d'occasions d'évoquer un autre texte de Camus, celui de *La Chute*. Ce roman, qui relate les confessions d'un homme rongé par la culpabilité de ne pas avoir réagi au suicide d'une jeune femme qui s'est jetée d'un pont, n'est pas sans rappeler le roman de Daoud. Clamence, le narrateur de Camus, qui se confie à un étranger de passage dans son bar fétiche, sur le port d'Amsterdam, c'est Haroun, le narrateur de Daoud, aujourd'hui un vieil homme, assis dans l'un des rares bars encore ouverts à Oran, en train de ressasser, devant son verre, un passé vécu à son corps

³¹ Kamel Daoud, « Peut-on "sortir de l'Histoire" en Algérie ? », dans *Chroniques algériennes*, 03 nov. 2015. Page Facebook de Kamel Daoud, consultée le 10 avril 2016.

³² *Ibid.*

³³ *Meursault, contre-enquête, op. cit.*, p. 34.

³⁴ Dans la tradition musulmane et selon le Coran, Moïse (Moussa en arabe) étant bègue, Allah (Dieu) lui assigne son frère Haroun, plus éloquent que lui, pour devenir son « assistant » {En effet, Nous avons apporté à Moïse le Livre et lui avons assigné son frère Aaron comme assistant.} Sourate 25, « Le discernement », verset 35, *Le Coran*, Traduit et édité par le Conseil National Islamique, Abidjan).

défendant. Jamais Haroun n'a pu se défaire ni du fantôme de son frère qu'il a très peu connu ni de la tyrannie castratrice d'une M'ma, toujours en vie. Haroun est aussi l'Homme révolté, le frustré qui, sa vie durant, a été le frère du mort du livre de Camus. Le frère de l'Arabe de Daoud, c'est également le Sisyphe de Camus, condamné à pousser éternellement un rocher au sommet d'une montagne sans jamais y parvenir. La présence incontestée de multiples « hypotextes » dans le roman de Daoud tend à le classer comme un « palimpseste ». C'est que les œuvres se rejoignent à travers la problématique de la revenance et la question du poétique et du littéraire. Elles appellent à une hantologie, visant à reconstituer notre parcours de lecteur parmi les fantômes de mots et de sens qui traversent l'œuvre, l'œuvre ouverte, infinie, toujours en cours d'écriture.

Enfin, en convoquant dans son roman le texte antérieur, la citation acquiert chez Daoud une dimension réflexive dans la mesure où elle invite implicitement le lecteur à comparer la situation dramatique que connaît Haroun à celle de Meursault dans le roman de Camus. Il s'agit d'une inclusion du discours de l'autre, une sorte d'hybridation, c'est-à-dire d'inclusion de la parole de l'autre par fusion dans son propre discours. Malgré l'absence de référence explicite (le nom de Camus n'est jamais mentionné dans le roman), la présence de l'auteur français imprègne toute la substance et la démarche de l'œuvre de Daoud. Des expressions comme « ton héros », « l'homme qui l'a écrite »³⁵ ou encore l'usage de la citation, ainsi que son altération, confirment qu'il existe des relations symbiotiques entre les deux.

Il y a ainsi la scène du meurtre de l'Arabe chez Camus que réfléchit celle du meurtre-restitution du Français, commis par Haroun, dans le texte de Daoud, crime lâche et gratuit, et où l'auteur algérien transforme des phrases de *L'Étranger*³⁶. Moussa, le grand frère, fier et courageux, a été tué par Meursault, le colon. Le frère Haroun, faible et inconsistant, tente d'exister, de se forger un prénom, en tuant un Français venu se cacher dans les environs de la maison coloniale abandonnée par les siens. Comme celui de Meursault, c'est un meurtre sans gloire : commis après le 5 juillet 1962, il ne sera pas considéré comme acte héroïque.

Par ailleurs, la scène de Haroun avec l'imam qui renvoie à celle avec l'aumônier dans le roman de Camus est aussi l'occasion de transmuter les mots de Camus lorsqu'à la veille de son exécution, Meursault reçoit puis expulse de sa cellule un prêtre. On y retrouve la même charge haineuse, la même diatribe contre la Société, contre la « meute de bigots »³⁷ qui tentent d'étouffer la Raison et de brimer la liberté individuelle. L'« étrangeté » de Meursault qui allait être exécuté pour n'avoir pas pleuré à l'enterrement de sa mère n'a d'égale que celle de Haroun, « un vieillard qui ne croit pas en Dieu, qui ne va pas à la mosquée, qui n'attend pas

³⁵ Meursault, *contre-enquête*, op. cit., p. 12.

³⁶ À la phrase de Camus : « 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 » (*L'Étranger*, op. cit., p. 47), se superpose celle de Daoud décrivant le meurtre du Français, « aplati sur le sol, la face contre la nuit, des bulles crevant à la surface, autour de sa tête » (*Meursault, contre-enquête*, op. cit., p. 94).

³⁷ Meursault, *contre-enquête*, op. cit., p. 150.

le paradis »³⁸. Les deux romans consacrent la rupture consommée avec la société des hommes, le constat de la vanité de la vie, de l'absurdité de toute chose, que cristalliseront les cris de haine des spectateurs auxquels ils aspirent tous deux. C'est l'ultime désir du condamné, à mourir pour l'un et à vivre pour l'autre, que ce rejet spectaculaire ; c'est l'ultime cri d'amour à la vie dans leurs bouches. Meursault et Haroun, semblables au Sisyphe de l'essai de Camus, sont heureux, parce que conscients d'avoir réellement vécu. Il faut dès lors imaginer Meursault et Haroun heureux.

À travers le jeu de miroirs des citations et des superpositions qui constitue un micro-phénomène représentatif de cette œuvre de l'écrivain algérien, nous en venons à réfléchir à la notion de l'originalité des œuvres littéraires :

En littérature, [...] l'originalité est insaisissable : de l'ordre non du bouleversement ou du chambardement, mais du clinamen, de l'inflexion minimale, du déplacement infime, de la petite déviation qui produit un changement de perspective, transforme le paysage³⁹.

De même, par le biais de la citation, nous réalisons que « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »⁴⁰ et que « [...] toute écriture est collage et glose, citation et commentaire »⁴¹. La connaissance de l'hypotexte amène finalement à s'interroger sur la nature de la création littéraire puisqu'une part importante de la production littéraire tient de la réécriture. En effet, le roman de Daoud, avec un narrateur-personnage fictif qui cite d'autres personnages tout aussi fictifs, évoquant des souvenirs, se faisant l'écho de voix *autres* qui résonnent dans sa mémoire, représente une mise en abyme du procédé de la citation. Lors de la lecture de l'œuvre de Daoud, l'on constate que l'on se retrouve nez à nez, à chaque recoin du récit, avec Camus et son œuvre, et l'on se plait dès lors à chercher, à y retrouver aussi, des traces, des échos et des similitudes avec l'auteur français.

La langue française : une maison de fantômes

L'acte d'écrire présuppose de distordre des normes afin de les ajuster à ses propres règles. C'est que l'écrivain met en place un dispositif linguistique éminemment personnel dans son texte. Écrire signifie s'investir dans la langue plus

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Antoine Compagnon, « On croit être original, et on s'aperçoit qu'on a juste été typique » dans *Originalités proustiennes*, Compagnon, Antoine (dir.), Paris, Éditions Kimé, 2010. https://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL18807_16_A.Compagnon_On_croit_tre_original.pdf. Article consulté le 05 juin 2016.

⁴⁰ Julia, Kristeva, *Séméiotikè – Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969, p. 84-85.

⁴¹ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 32-33.

que construire une fiction sur un canevas prédéfini : « Chaque sujet en effet se configure dans l'économie même de sa langue au moins autant sinon plus que dans le propos qu'il tient ou la fiction qu'il met en œuvre⁴² », affirme Eco. Dans *Meursault, contre-enquête*, la langue que Daoud se réapproprie, c'est le français que beaucoup de maghrébins, « des enfants nègres⁴³ », comme les qualifie Daoud, chérissent et revendiquent, c'est celui de la littérature, de la liberté, de la justice, autant d'idéaux rattachés à la pratique de cette langue. Interrogé sur son rapport à la langue française, Daoud explique :

Kateb Yacine parlait de « butin », mais moi, je ne suis pas un enfant de la guerre. C'est une histoire finie, je ne veux ni la porter ni la subir. Pour moi, la langue française est beaucoup plus un bien vacant, un bien sans maître. Je me la suis appropriée, mais ni par violence ni par la guerre. J'ai un rapport pacifié au français⁴⁴.

Pour beaucoup d'auteurs de la nouvelle génération, n'ayant pas connu la colonisation ni la guerre, celle de l'Algérie en l'occurrence, le français est une langue d'élection, une langue d'adoption. Écrire en français pour ces auteurs n'est ni un drame ni un paradoxe, puisqu'ils écrivent dans une langue propre à eux, d'où leur rapport dépassionné avec ce qui est encore considéré par certains au Maghreb comme la langue de l'ancien colonisateur. La langue française pour Kamel Daoud n'est plus perçue comme « un butin de guerre », selon l'expression de Kateb Yacine, mais comme un médium pour s'interroger sur le monde autour de soi. Aussi fait-il dire à Haroun, son personnage : « La langue française me fascinait comme une énigme au-delà de laquelle résidait la solution aux dissonances de mon monde⁴⁵ ». La langue française devient « l'instrument d'une enquête pointilleuse et maniaque⁴⁶ » non pas pour interroger le passé, mais pour dénoncer un présent honni, comme le fait Haroun, semblable en cela à « un fantôme observant les vivants s'agiter dans un bocal⁴⁷ ». Face à la médiocrité du vécu, le rêve d'un ailleurs s'effectue par le biais de l'écriture. « Ma patrie, c'est la langue française », affirmait Albert Camus le 10 décembre 1957, quelques jours après avoir reçu le prix Nobel de littérature. Plus d'un demi-siècle plus tard, dans l'une de ses chroniques, Kamel Daoud, s'adressant à un Français imaginaire lui dit :

[...] certes nous parlons tous deux le français, mais nous ne partageons pas la même langue. Ou peut-être que nous la partageons, mais pas équitablement : A toi, on t'a donné la langue, la terre qui va avec, une bonne partie de l'Histoire et beaucoup de livres pour le prouver. A moi, il a échoué une langue ni morte ni

⁴² Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 27.

⁴³ Kamel Daoud, « Journal d'un dernier francophone imaginaire » : <http://www.lacauselitteraire.fr/journal-d-un-dernier-francophone-imaginaire-par-kamel-daoud> dans *Chroniques régulières*, 05.04.16, article consulté le 10 avril 2016.

⁴⁴ http://afrique.lepoint.fr/culture/kamel-daoud-sur-les-traces-de-camus-28-09-2014-1867354_2256.php

⁴⁵ *Meursault, contre-enquête*, op. cit., p. 129.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 100.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 148.

vivante, ravagée par des trous insonores, des approximations, des particularismes insulaires et une grande dose de solitude due au piège de l'Histoire dont vous avez pris les archives en nous laissant les cimetières⁴⁸.

Finalement, nous n'assistons pas dans cette œuvre de Daoud à ce que l'on a l'habitude de considérer au Maghreb comme le drame de l'ancien colonisé par rapport à la langue, cette thématique étant dépassée et réglée chez l'auteur algérien.

En effet, les fondateurs de la littérature maghrébine de langue française, dans la revue *Souffles*⁴⁹, se promettaient que la langue française était nécessaire, dans un premier temps, pour l'écriture de cette littérature, mais qu'elle était vouée à disparaître pour être remplacée par l'arabe dans toutes les œuvres des Maghrébins. Nous sommes ici bien loin de cette promesse. Avec Daoud, nous sommes avec une génération d'écrivains maghrébins qui sont désinhibés vis-à-vis de ce genre de complexe. C'est une génération d'auteurs qui n'a plus honte d'écrire dans la langue du colonisateur, mais qui a décidé que c'était sa propre langue aussi. Aussi Daoud revendique-t-il vouloir « prendre une à une les pierres des anciennes maisons des colons et en faire une maison à [lui], une langue à [lui]⁵⁰ ».

Ce roman, ne serait-ce pas donc pas une déclaration d'amour à la langue et à la littérature françaises ? Haroun déclare, en effet, être fasciné par le livre de Camus : « Moi, je connais ce livre par cœur, je peux te le réciter en entier comme le Coran »⁵¹. Par ailleurs, le français, appris à quinze ans, donne progressivement à Haroun la possibilité de nommer autrement les choses et d'ordonner le monde avec ses propres mots : « Une langue se boit et se parle, et un jour elle vous possède ; alors elle prend l'habitude de saisir les choses à votre place⁵² ». Dans un bar, *Le Titanic*, nom dénotant le gigantisme, connotant également le naufrage, celui de Haroun, mais aussi celui de l'Algérie postcoloniale, le héros de Daoud fustige roumis et colonialisme. Mais, il ne s'arrête pas là. Ses critiques prennent une autre tournure et s'adressent à l'Algérie actuelle. Se sustentant de l'œuvre camusienne, le roman de Daoud n'en est pas moins original dans le sens où l'écrivain algérien lui donne un souffle nouveau, une dimension autre.

En fin de compte, l'œuvre de Daoud n'est pas vengeresse et elle n'est pas non plus un espace de réparation des offenses subies par le passé. Le texte montre plutôt qu'au-delà d'une écriture postcoloniale ou postmoderne, d'une littérature francophone ou d'expression française, il y a plutôt de la littérature tout simplement : une littérature qui, tout en rendant hommage à un prédécesseur, réussit la gageure de donner une postérité à un héros en papier, lui faisant endosser de nouvelles portées idéologiques, politiques et romanesques.

⁴⁸ *Les chroniques de Kamel Daoud*, « Dérives sur un bien vacant », 1 mars 2009/ (n° 34), article consulté le 10 avril 2016.

⁴⁹ Cette revue trimestrielle fut publiée à Rabat entre 1966 et 1971, date à laquelle les activités de son directeur, Abdellatif Laâbi, furent suspendues par les autorités marocaines.

⁵⁰ *Meursault, contre-enquête*, *op. cit.*, p. 12.

⁵¹ *Ibid.*, p. 14.

⁵² *Ibid.*, p. 17.