

# Formes de l'émancipation par rapport à l'héritage camusien : singularités de *Meursault contre-enquête*

---

Beya Dbraïef

Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III

À la suite de ma première contribution sur *Meursault contre-enquête*, portant sur les modalités de réécriture utilisées par Daoud, il est important de se demander si son talent de récrivain se réduit à son aptitude à tirer profit du génie de ses prédécesseurs en recomposant de manière personnelle des textes déjà écrits, voire en les recréant par l'assignation de symboliques nouvelles. Pour répondre à cette question, j'examinerai ce qui, dans certaines parties du texte, s'écarte ostensiblement de *L'Étranger* et engage la signification d'ensemble de *Meursault contre-enquête*. Une analyse détaillée me permettra de déterminer les visées poursuivies par Daoud tout en appréciant son art d'écrire, et donc le style qui lui est propre.

La littérature romanesque autobiographique propose diverses représentations des mères et de leurs relations avec leurs fils. Dans *Le Livre de ma mère*<sup>1</sup>, Cohen célèbre notamment les perfections de la sienne, il en brosse un portrait sanctificateur que révèle d'emblée le titre de son ouvrage. Dans *La Promesse de l'aube*<sup>2</sup>, Gary idéalise également sa mère mais il se montre aussi conscient de la prédation impliquée par son amour. Hervé Bazin et Annie Ernaux<sup>3</sup> esquissent à l'inverse des portraits beaucoup plus critiques. Dans *Vipère au poing*<sup>4</sup>, le premier dénonce la tyrannie malveillante de Folcoche tandis que la seconde expose dans les romans qu'elle leur consacre les motifs de son incommunicabilité avec ses parents. Les autofictions modernes et contemporaines qui représentent les relations familiales tendent aussi à éclairer leur complexité et leur ambivalence comme le suggère l'exemple de *L'Étranger* camusien et comme le confirme celui de l'œuvre de

---

<sup>1</sup> Albert Cohen, *Le Livre de ma mère*, Paris, Gallimard, 1954.

<sup>2</sup> Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, Paris, Gallimard, 1960.

<sup>3</sup> Voir notamment Annie Ernaux, *La Place*, Paris, Gallimard, 1983.

<sup>4</sup> Hervé Bazin, *Vipère au poing*, Paris, Grasset, 2011.

Malika Mokeddem : *Je dois tout à ton oubli*<sup>5</sup>. Dans *Meursault contre-enquête*, Kamel Daoud semble s'inscrire dans cette mouvance.

Plusieurs méditations développées dans cette œuvre se rapportent en effet à la mère, les pages 46 et 47 du chapitre III en faisant partie. Il s'agira de savoir si Haroun élabore un portrait uniforme ou évolutif de M'ma et de sa relation avec elle. Après avoir caractérisé cette relation apparemment conflictuelle et ambivalente, j'examinerai les configurations de cette dernière pendant l'adolescence et la maturité de Haroun.

### Une relation d'hostilité latente et d'amour suspect

#### *Un amour suspect*

Dans son soliloque, le narrateur se pose la question de son amour pour sa mère et y répond par une affirmation absolue : « bien sûr<sup>6</sup> ». Le lecteur devrait-il cependant croire à la sincérité de cet amour ? À un niveau macroscopique, celui de l'œuvre dans son ensemble, il semble que Haroun n'ait aucune raison de mentir puisqu'il s'adresse à un confident auquel il n'a jamais rien caché, y compris ses sentiments les plus inavouables et le meurtre de Joseph Larquais.

Pourtant plusieurs éléments incitent à envisager cet amour avec précaution. Tout d'abord le narrateur l'énonce au passé composé et la valeur aspectuelle de ce temps est l'accompli. En d'autres termes lorsque Haroun affirme qu'il a aimé sa mère, il insinue qu'il ne l'aime plus, il sous-entend que ce sentiment appartient à un passé révolu ce qui ne peut qu'interpeller le lecteur puisque, au moment où le personnage raconte sa vie, sa mère est toujours vivante. Par ailleurs Haroun contre-balance aussitôt l'allégation de cet amour par l'affirmation de sa rancune. L'affection qu'il prétend ressentir fonctionnerait ainsi comme une concession faite au lecteur. Le personnage avalise enfin cet amour en recourant à une sentence qui en démasque paradoxalement l'imposture. En déclarant que « chez nous, la mère est la moitié du monde<sup>7</sup> », le narrateur dissimulerait ses sentiments réels en invoquant un stéréotype : pour tout Algérien, sa mère serait sacrée. Ce procédé montre ainsi que Haroun n'assumerait pas totalement les sentiments négatifs que sa mère lui inspire et que sa déclaration d'amour pourrait simplement être motivée par le souci de se démarquer de l'hypotexte de *L'Étranger*. En recourant à l'emphatique « chez nous », le personnage opposerait implicitement son éthique à celle de Meursault qui semble assumer son indifférence envers sa mère. L'amour de Haroun paraît donc sujet à caution et sa relation avec sa mère semble aussi complexe qu'énigmatique, notamment parce qu'elle repose, entre autres, sur l'accumulation des non-dits.

<sup>5</sup> Malika Mokeddem, *Je dois tout à ton oubli*, Paris, Grasset, 2011.

<sup>6</sup> Kamel Daoud, *Meursault contre-enquête*, Paris, Actes Sud, 2014, chapitre III, p. 46.

<sup>7</sup> *Ibid.*, chapitre III, p. 46.

*Incommunicabilité et hostilité silencieuse*

Dans l'ensemble, cette relation paraît en effet dominée par le silence et l'incompréhension réciproques. L'utilisation du semi-auxiliaire « semblait<sup>8</sup> », montre que, pour Haroun, M'ma demeure mystérieuse, qu'elle ne lui communique pas ses émotions et qu'il ne peut donc que les supposer, et non les connaître avec certitude. Le narrateur recourt d'ailleurs à la négation absolue du savoir pour mettre en relief son ignorance du fonctionnement intérieur de sa mère. Il prête également à cette dernière une méconnaissance similaire de son psychisme. Elle n'aurait pas davantage de certitudes à son sujet puisqu'elle se contenterait de « sentir confusément<sup>9</sup> », ce dont aucun des deux ne parle jamais. L'utilisation du verbe « sentir » montre que sa mère aurait simplement l'intuition de son rejet et ce pressentiment serait lui-même relativisé par l'adverbe qui le qualifie.

L'approximation caractérise la connaissance que la mère et le fils ont l'un de l'autre parce que chacun d'entre eux s'enferme dans le silence et refuse d'aborder le sujet réel de leur litige muet ; en l'occurrence leurs perceptions différentes de la mort de Moussa. Ce silence provoque réciproquement l'exacerbation d'une hostilité que la parole aurait pu sublimer. Le champ lexical de l'agressivité parcourt significativement le texte. Les expressions « jamais pardonné », « m'en vouloir », « punissait<sup>10</sup> » ainsi que l'hyperbole « honte impossible<sup>11</sup> », soulignent la rancune et le rejet réciproques de M'ma et de Haroun. La relation des deux personnages est donc fissionnelle et le lecteur est incité à sonder la cause de conflit singulier ainsi que son impact sur Haroun adolescent.

**Pendant l'adolescence : résistance par la langue au désir d'ensevelissement maternel**

*Portait de la frénésie meurtrière d'une tragédienne*

Le narrateur impute à sa mère la responsabilité principale de la détérioration de leurs relations. Exposant au lecteur ses sentiments et ses ressentiments d'adolescent, il en brosse un portrait satirique et ne lésine pas sur les hyperboles pour dénoncer son « deuil sans fin<sup>12</sup> ». Appréhendant le monde comme le ferait une tragédienne, la mère n'hésite pas à recruter des « pleureuses improvisées<sup>13</sup> » et envisage la lamentation sur ses malheurs comme une véritable raison de vivre. Dans l'expression elle « ne vécut rien d'autre que ce scandale<sup>14</sup> », l'utilisation de la

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, chapitre III, p. 46.

<sup>9</sup> *Ibid.*, chapitre III, p. 46.

<sup>10</sup> Les trois dernières expressions sont extraites du chapitre III, p. 46.

<sup>11</sup> *Ibid.*, chapitre III, p. 47.

<sup>12</sup> *Ibid.*, chapitre III, p. 47.

<sup>13</sup> *Ibid.*, chapitre III, p. 47.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 47.

tournure restrictive se révèle d'autant plus éloquente à cet égard qu'elle introduit une énumération d'éléments quasiment parallèles : « un mari avalé par les airs, un fils par les eaux<sup>15</sup>. » La mère se complaît dans ses souffrances, se focalisant en particulier sur le récit de la mort ou celui de la résurrection miraculeuse de Moussa. Le complément circonstanciel de durée « pendant longtemps » introduit ainsi une énumération ternaire des fictions qu'elle brode pour conjurer une mort impossible à supporter : « sans que ma mère ne jure avoir retrouvé le corps de Moussa, entendu son souffle ou son pas, reconnu l'empreinte de sa chaussure<sup>16</sup>. » Recourant à l'oxymore, le narrateur en arrive ainsi à dénoncer le « plaisir malsain<sup>17</sup> » que ces contes procurent à M<sup>3</sup>ma.

Si la mort fascine la mère à ce point, c'est parce que « la disparition de Moussa l'a détruite<sup>18</sup> ». Le pronom personnel complément d'objet direct qui la désigne dans cette phrase souligne sa réification par la mort inacceptable de son fils. En d'autres termes, cette perte aurait provoqué la dissolution de son identité maternelle : ne pouvant plus être la mère de Moussa, elle a également cessé d'être celle de Haroun pour se transformer en veuve, voire en meurtrière inconsciente. « Le délire<sup>19</sup> » de la mère l'amène en effet à confondre mort et vie, réalité et fiction. Déformé par la douleur, son regard lui rend visible l'invisible Moussa et l'aveugle au sujet de Haroun qui pourtant ne demande qu'à exister.

Pis encore, les fictions délirantes de la mère ont failli anéantir l'équilibre de son fils survivant. Le narrateur lui-même souligne ce paradoxe fondamental : pour peu que leur auteure soit persuadée de leur vérité, les récits mensongers peuvent remettre en cause la réalité elle-même. Aussi Haroun critique-t-il le pouvoir potentiellement destructeur de ces contes en filant la métaphore du déluge, qui auraient pu l'anéantir, le « noyer sous de monstrueux flots d'histoires inventées<sup>20</sup> ».

Dans l'ensemble de l'œuvre, Haroun multiplie d'ailleurs les preuves de son oppression par sa mère. Il dénonce le vampirisme psychologique de celle qui lui imposait un « strict devoir de réincarnation<sup>21</sup> » : elle le forçait à porter les vêtements de Moussa pour mourir à sa place et le faire renaître, le castrait symboliquement pour entraver sa vie amoureuse<sup>22</sup> et, à force de « reptation à l'intérieur de sa peau<sup>23</sup> », elle tentait de contrôler son corps pour le faire parler et agir à sa guise.

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>16</sup> Les citations de cette phrase sont extraites du chapitre III, p. 47.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>21</sup> *Ibid.*, chapitre IV, p. 51.

<sup>22</sup> Voir par exemple le chapitre VII, p. 77 : « La vérité est que les femmes n'ont jamais pu [...] me libérer de ma mère ».

<sup>23</sup> *Ibid.*, chapitre III, p. 49.

*L'apprentissage du Français : instrument d'une émancipation paradoxale*

Pour pallier le risque de contamination par le délire maternel et limiter son emprise démoniaque, l'adolescent que fut Haroun se mit en quête d'une digue à laquelle se raccrocher. L'apprentissage de la langue française lui fournira un « barrage<sup>24</sup> » métaphorique suffisamment solide pour contrer l'emprise de la mère et la contagion par sa folie. Le narrateur recourt à l'accumulation pour détailler les caractéristiques qui permettent à cette langue de favoriser son affranchissement : la mettant en relief en utilisant les italiques, il explique qu'il s'agirait d'une langue « qu'['il] li[t], [...] dans laquelle [il s'] exprime aujourd'hui et qui n'est pas la [s]ienne<sup>25</sup> ». Par rapport à la langue de sa mère « qui ne sait pas lire<sup>26</sup> » comme le met en relief la structure disloquée de la phrase employée, cette langue serait donc étrangère, elle serait destinée à être lue et opposerait donc implicitement à la tradition orale des contes maternels celle de la littérature écrite. La langue française permettrait ainsi à Haroun d'échapper au risque d'envoûtement qu'encourt tout auditeur d'une remarquable oratrice pour devenir un « écolier grave et sérieux<sup>27</sup> » un lecteur critique de « livres<sup>28</sup> ».

La transformation permise par l'acquisition de ce savoir livresque et que résume la périphrase qui désigne Haroun était nécessaire. Le narrateur s'en explique en recourant à une phrase dont la structure elliptique accentue la puissance évocatrice. Il avait agi ainsi « pour survivre<sup>29</sup> ». Il avait délibérément adhéré à une communauté linguistique différente pour rompre une filiation qui avait manqué le tuer. L'apprentissage de la langue française transforme donc l'identité de Haroun. Il y gagne la possibilité de se réapproprier l'univers que révèlent les deux compléments du nom qui développent les aptitudes qu'il acquiert : « nommer autrement les choses et ordonner le monde avec mes propres mots<sup>30</sup>. » À travers cette accumulation, le narrateur révèle sa conscience du pouvoir créateur du langage qui oriente la conception du monde et permet de s'autonomiser en tant que sujet parlant. Cependant il se garde bien de développer une conjoncture à laquelle il se contente de faire allusion. Les mots dont l'apprentissage favorise sa libération en lui permettant de se constituer une identité nouvelle sont aussi ceux du « héros<sup>31</sup> » présumé de son interlocuteur ; en l'occurrence Meursault, meurtrier de Moussa. Après avoir été victime de la tentative d'annihilation de sa mère, Haroun serait-il devenu le double de Meursault ? Assumerait-il la mise à mort symbolique d'un frère qui, même lorsqu'il était vivant, lui volait sa mère ?

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 47.

### À l'âge adulte : compréhension et disculpation différées de la mère

#### *Célébration d'une remarquable conteuse*

Certes la suite du roman tend à confirmer la gémellité de Haroun et de Meursault mais le texte dévoile aussi en filigrane la pacification progressive de ses relations avec sa mère, avec sa langue maternelle et donc aussi avec Moussa. Il présente en effet l'intérêt de superposer deux regards : celui de Haroun adolescent que l'apparente indifférence maternelle hérisse et irrite, celui de Haroun adulte qui a transcendé les émotions ressenties et qui est désormais capable de comprendre et d'analyser le comportement maternel.

La relative bienveillance et la sérénité rétrospectivement acquises par le vieil Haroun lui permettent ainsi de reconnaître le talent de sa mère, voire de le considérer comme supérieur au sien. En tant que conteuse, celle-ci se révélerait singulièrement créative puisqu'elle aurait réussi à revitaliser le dialecte qu'elle parle pour en faire un « idiome nouveau<sup>32</sup> ». À travers cette périphrase méliorative, Haroun s'extasie sur l'originalité de la langue que sa mère a su s'approprier, originalité dont il avait détaillé les manifestations par le biais d'une accumulation élogieuse : « la sienne, riche, imagée, pleine de vitalité, de sursauts, d'improvisation.<sup>33</sup> » À peine nuancée par la mention de son imprécision, l'énumération des qualités du dialecte maternel tend ainsi à montrer qu'en tant que moyen d'expression littéraire, il éclipserait le texte en efficacité.

Cette valorisation des contes est amplifiée par la comparaison de la parole maternelle au verbe prophétique. Aux yeux de Haroun adulte, la mère ne s'apparente donc plus à une envoûtante sirène antique, elle se transmue en oracle, en guide pour autrui, ce qui présuppose que ses fictions ne lui paraissent plus dénuées de vérité. Par la valorisation de la créativité de M'ma, c'est le potentiel littéraire algérien que l'écrivain masqué par son narrateur exalterait enfin. Kamel Daoud l'avait en effet déclaré : pour compenser « le déficit d'images positives de soi-même [...] chez la jeunesse surtout [...], [il s'était ingénié à] faire reconnaître un imaginaire algérien<sup>34</sup> ».

#### *Compréhension des fonctions du mensonge littéraire*

Portant un regard critique sur ces mensonges littéraires, le narrateur réfute la volonté de tromperie maternelle avant d'exposer les causes véritables de ces mystifications : « corriger le réel et atténuer l'absurde/ qui frappait son monde et le mien<sup>35</sup>. » L'évocation de la correction du réel renvoie de manière allusive à deux

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>33</sup> *Ibid.*, chapitre III, p. 47.

<sup>34</sup> Kamel Daoud, « Le Goncourt de l'espoir ? », émission *L'Invité* de Patrick Simonin, TV5 monde.

<sup>35</sup> Kamel Daoud, *Meursault contre-enquête*, chapitre III, p. 46-47.

fonctions fondamentales de la création littéraire. Il s'agit en l'occurrence de la transfiguration de la réalité qui favorise l'évasion de l'auditeur ou du lecteur. Il s'agirait aussi de la mise en scène délibérée de défaillances dont le conteur orchestre la correction pour inciter son public à la lucidité sur soi et sur le monde.

La seconde raison invoquée pour expliquer les fictions maternelles peut être comprise comme une reformulation qui précise le sens de la première : atténuer l'absurde revient en effet à corriger le réel. Cependant ce mobile présente également l'intérêt de réconcilier Haroun et M'ma. La relative déterminative du nom « absurde » montre que le désir de l'atténuer leur est commun. En tant que membres d'une famille endeuillée, ils se rejoignent par leur besoin de comprendre la perte de Moussa. En tant qu'anciens colonisés, le désir de comprendre leur marginalisation dans leur propre pays les rassemble. En tant que créateurs, ils convergent par leur besoin de donner un sens à une réalité fuyante.

Même si la relation de Haroun avec sa mère se caractérise par sa tension et par son ambivalence, elle a paradoxalement favorisé sa construction personnelle puisque le rejet de l'influence de M'ma lui a permis de s'individualiser. À l'âge adulte cependant le personnage principal découvrira que, par sa créativité, il réactive en définitive l'héritage maternel.

Je viens d'étudier en effet la façon dont le texte explore en filigrane les pouvoirs et les limites des langues et des littératures qui les exaltent. Et ce n'est pas le moindre de ses paradoxes que de célébrer l'efficacité des contes oraux par écrit ! J'analyserai dans la suite de cette contribution d'autres enjeux, non pas littéraires mais critiques et existentiels, que révèlent plus clairement les pages 100 à 103 de l'œuvre.

Longtemps chroniqueur au *Quotidien d'Oran*, l'écrivain Kamel Daoud usa de sa verve satirique pour critiquer notamment la corruption qui laminait son pays et le fanatisme religieux qui ne cesse de faire rage dans plusieurs contrées. Un article audacieusement intitulé « le sort réservé aux femmes révèle la liste des peuples maudits<sup>36</sup> » en témoignait encore récemment : à partir de l'exemple argumentatif de Farkhunda, jeune afghane lynchée par la foule pour avoir prétendument accompli un acte sacrilège, il dénonce l'oppression subie par les femmes dans maintes sociétés patriarcales. Le personnage principal de *Meursault contre-enquête*, Haroun, semble animé par le même esprit caustique que son auteur puisqu'il se fera aussi le porte-parole de cette satire tout en dénonçant l'aveuglement de sa mère à son égard.

Les pages 100 à 103 du texte sont encadrées par la référence à *La Chute* de Camus : à l'image de Jean-Baptiste Clamence, Haroun y joue les « juges-pénitents<sup>37</sup> ». Le procès virtuel qu'il y esquisse se substitue à celui qu'il estime avoir mérité et auquel il regrette d'avoir échappé. Inversion significative par rapport à l'intrigue de *L'Étranger*, Haroun n'a en effet pas été jugé pour le meurtre

---

<sup>36</sup> Kamel Daoud, « Le sort fait aux femmes révèle la liste des peuples maudits » : [www.impact24.info](http://www.impact24.info), 24 mars 2015.

<sup>37</sup> Albert Camus, *La Chute*, Paris, Gallimard, [1956], 2008, p. 12.

de Joseph Larquais. Ayant été accompli durant les premières heures de l'indépendance, cet acte a simplement été perçu comme inutile et absurde par l'officier : Haroun n'a pu ni s'en glorifier ni être jugé coupable. Quels procès le personnage principal tente-t-il dans ces pages? Après avoir analysé la dénonciation des conséquences du meurtre impuni, la mise en abyme critique de *Meursault contre-enquête* par l'histoire de Sadhu Amar Bharati retiendra mon attention.

### Critique des implications du meurtre impuni

#### *Désenchantement et insensibilité*

Malgré la « justice des équilibres<sup>38</sup> » qu'il avait prônée pour compenser le meurtre physique et psychologique de Moussa, le narrateur ne légitime pas son assassinat et ne s'en dédouane pas en invoquant l'emprise psychologique maternelle. Loin de lui sembler un gain, la disparition de Joseph Larquais lui paraît avoir impliqué sa propre dépossession et l'avoir donc mutilé. Le champ lexical de la perte parcourt significativement le texte pour souligner tout ce dont Haroun aurait été privé parce qu'il avait fait l'erreur de commettre ce qu'il n'aurait jamais dû commettre : « manqué », « perd<sup>39</sup> », « impuissant », « perdait », « supprimer<sup>40</sup> »... La portée de ce champ lexical est renforcée par l'accumulation des négations dans le texte.

Haroun aurait en particulier été floué de son envie de vivre et de sa capacité à rêver. Une sentence essentielle le prouve : « le crime compromet pour toujours l'amour et la possibilité d'aimer<sup>41</sup>. » Intensifié par l'usage du complément circonstanciel de durée « pour toujours », le présent gnominique souligne l'ampleur de l'indifférence affective impliquée par le meurtre. Recourant à un raisonnement déductif, le narrateur détaille les manifestations de son désenchantement. L'assassinat l'aurait en particulier privé de sa capacité de cristallisation<sup>42</sup> comme le suggère sa référence à la faculté qu'aurait l'attraction physique d'« offrir l'illusion de l'absolu<sup>43</sup> ». Dans la symbolique interne à l'œuvre, cette circonstance explique que Meriem, double érudit de la Marie camusienne<sup>44</sup>, soit restée l'unique amour de Haroun.

---

<sup>38</sup> Kamel Daoud, *Meursault contre-enquête*, *op. cit.*, chapitre I, p. 16.

<sup>39</sup> *Ibid.*, chapitre IX, p. 100.

<sup>40</sup> Les trois dernières expressions sont extraites du chapitre IX page 101.

<sup>41</sup> *Ibid.*, chapitre IX, p. 101.

<sup>42</sup> La cristallisation est un concept utilisé par Stendhal dans son essai *De l'Amour*. Il désigne l'idéalisation affective que provoque l'amour naissant. En d'autres termes, le propre du sentiment amoureux est d'amener celui qui le ressent à croire à la perfection de l'être aimé.

<sup>43</sup> Kamel Daoud, *op. cit.*, chapitre IX, p. 101.

<sup>44</sup> Le narrateur raconte l'amour platonique que Meriem lui aurait inspiré dans le chapitre XIV de *Meursault contre-enquête*, p. 137-146.



*Sentiment de l'absurde et banalisation du crime*

Le détachement émotionnel du personnage principal s'explique en grande partie par le sentiment de l'absurde qui minera sa représentation du monde. En recourant à la négation absolue, le narrateur met ainsi en relief sa conscience que « le vivant ne reposait sur rien de dur<sup>45</sup> ». Sa réflexion sur ce sujet est justifiée par sa découverte de la fragilité de la vie. Aussi le narrateur utilise-t-il un complément circonstanciel de manière pour hyperboliser cette révélation : « je pouvais le supprimer avec une telle facilité<sup>46</sup> ».

La banalisation du crime qu'induit son impunité est par ailleurs soulignée par une interrogation rhétorique qui dévoile en filigrane l'intolérance à la frustration qu'un meurtrier développe : « À quoi bon supporter l'adversité, l'injustice ou même la haine d'un ennemi, si l'on peut tout résoudre par quelques coups de feu<sup>47</sup> ? ». Aux yeux de l'assassin que Haroun est devenu, la vie se serait totalement désacralisée comme le montre la négation absolue employée dans cette phrase : « J'ai tué et, depuis, la vie n'est plus sacrée à mes yeux<sup>48</sup>. » Les repères du personnage principal ont ainsi été sapés comme le soulignerait encore, s'il en était besoin, le raisonnement concessif suivant : « Quand j'ai tué, donc, ce n'est pas l'innocence qui, par la suite, m'a le plus manqué, mais cette frontière qui existait jusque-là entre la vie et le crime<sup>49</sup> ».

*Le vertige de puissance d'un prétendu justicier*

Se rappelant la confusion mentale provoquée par son acte, le narrateur en arrive à dénoncer une de ses manifestations essentielles : la dilution de sa conscience de l'altérité et, réciproquement, l'exacerbation de son narcissisme. Une sentence quelque peu énigmatique formule cette idée : « L'Autre est une mesure que l'on perd quand on tue<sup>50</sup>. » Elle indique, en d'autres termes, que le meurtre amène à nier l'humanité d'autrui. Le criminel réifie sa victime parce que, à ses yeux, seul lui-même existe et mérite d'exister. Emporté par sa soif de puissance, il finit par s'arroger des droits « divins<sup>51</sup> » et rassemble les prérogatives de juge et de bourreau. L'allusion métaphorique au « puits<sup>52</sup> » dans la relative qui complète le nom « Joseph » confirme implicitement que le narrateur se considère comme un Dieu : en associant à sa victime une anecdote qui avalise sa confusion avec le prophète Joseph de la Bible hébraïque, il se valorise lui-même.

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, chapitre IX, p. 101.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 101.

Le meurtrier impuni court ainsi le risque de perdre la capacité de se juger et de se condamner. Se persuadant de son bon droit, il ne se percevrait plus comme un coupable mais comme un justicier. « La liste » de ses victimes fantasmées l'atteste. En accumulant leurs exemples, il ne manque pas de mentionner les griefs que chacune d'entre elles lui inspire. Soucieux de paraître objectif, il commence par invoquer la caution publique pour dénoncer l'instrumentalisation du statut d'ancien résistant par l'un de ses voisins qui aurait en réalité « détourné à son profit l'argent des cotisations des vrais moudjahidines<sup>53</sup> ». Il accumule ensuite les épithètes pour esquisser le portrait dépréciateur d'un animal qui n'est pas sans rappeler celui de Salamano tel qu'il apparaît dans l'autofiction camusienne<sup>54</sup> : « un chien insomniaque, / brun, maigre, à l'œil fou, traînant sa carcasse dans ma cité<sup>55</sup>. » Il évoque par ailleurs le parjure de son oncle paternel, bon emprunteur mais mauvais payeur, avant de révéler le ressentiment que lui avait inspiré le mépris du maire de Hadjout, qui aurait blessé son amour-propre, comme le montre la comparaison péjorative que motive le regard prétendument porté sur son comportement : le notable lui aurait donné le sentiment de le considérer « comme un impuissant<sup>56</sup> ». Les raisons invoquées pour justifier ces crimes virtuels paraissent ainsi de moins en moins valables. Le sentiment d'impunité et de légitimité créé par l'absence de procès semble donc avoir favorisé l'éclosion et le développement d'un véritable délire purificateur. Le portrait lucide qu'élabore Haroun de son intériorité après le crime favoriserait ainsi la compréhension du psychisme des terroristes.

Alors que *L'Étranger* démasquait les impostures de la Justice, *Meursault contre-enquête* rend visible les implications de l'absence de procès : le désarroi moral et existentiel du meurtrier impuni. Le narrateur Haroun en dénonce les méfaits avant d'élaborer une critique qui met en abyme l'œuvre où il s'inscrit.

### **Portées symboliques de l'histoire de Sadhu Amar Bharati**

Dans *Meursault contre-enquête*, Kamel Daoud enchâsse le portrait critique d'une personne réelle, Sadhu Amar Bharati, qui lui semble résumer par son choix de vie l'éthique de M'ma, celle de Haroun, voire la condition humaine dans son ensemble.

#### *Portrait critique de Sadhu Amar Bharati*

Une rapide recherche documentaire confirme l'existence de Sadhu Bharati. Plusieurs articles racontent son histoire et il est donc difficile de savoir dans quel

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>54</sup> Pour une description des rapports de Salamano avec son chien, voir Albert Camus, *L'Étranger*, chapitre III, p. 43-45.

<sup>55</sup> Kamel Daoud, *op. cit.*, chapitre IX, p. 100-101.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 101.

« vieux journal périmé<sup>57</sup> », le narrateur aurait lu sa vie. Sadhu Amar Bharati serait un adorateur de Shiva. Prétendant être inspiré par son Dieu, il lèverait le poing vers le ciel depuis 1973 pour protester contre le fléau de la guerre.

L'engagement de l'Indien en faveur de la paix dans le monde ne suscite pas l'admiration du narrateur. Bien qu'il trouve cette « histoire vraie<sup>58</sup> » et l'article qui l'expose « passionnant<sup>59</sup> », il détaille avec une complaisance suspecte la dégradation physique impliquée par ce comportement. Il insiste sur la privation de mouvement provoquée par la posture de Bharati en recourant au champ lexical de l'immobilisme et met en relief la durée du figement que l'Indien s'était infligé en accumulant les compléments circonstanciels de temps. Le narrateur suggère que Bharati se serait ainsi enlisé dans une situation tragique en orchestrant son propre suicide à travers le meurtre symbolique et réussi d'une partie de son corps, comme le souligne la tournure restrictive employée dans la phrase qui résume le résultat obtenu en indiquant que son bras n'était plus qu'un os recouvert de peau. Il s'agirait donc bien d'une entreprise d'automutilation qui n'aurait pas abouti sans la décision délibérée de se complaire dans la souffrance.

À travers son portrait satirique des conséquences du choix de Bharati, Haroun conteste ainsi son héroïsme et le présente comme la victime de lui-même. S'insurgeant contre la logique de la mortification gratuite, il dénonce le fondement religieux de ce comportement excessif. La connotation religieuse de ce « martyr » est en effet évidente et Haroun ne manque pas de signifier la distance ironique qu'il entend conserver par rapport à l'origine de cette conduite : le Dieu de Bharati « lui aurait demandé d'arpenter le pays sans relâche, le bras droit toujours levé, en prêchant la paix dans le monde<sup>60</sup> ». Cet exemple permet ainsi au narrateur de dévoiler l'aveuglement et l'autodestruction provoqués par la croyance irrationnelle et l'endoctrinement religieux. Dans l'intertextualité interne à l'œuvre, cette dénonciation fait écho aux multiples satires religieuses développées par Haroun<sup>61</sup> et qui reflètent une des préoccupations majeures de Kamel Daoud : pourfendre « la défaite spirituelle du monde dit arabe face à un dogmatisme de plus en plus puissant, lourd à porter, face à un islamisme montant, face à une conception du religieux qui est totalement paralysante<sup>62</sup> ».

#### *M'ma, avatar de Bharati*

La narration enchâssée de l'histoire de Sadhu Amar Bharati répond cependant à d'autres objectifs. Développant un raisonnement par analogie, le narrateur

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>60</sup> Les dernières citations sont toutes extraites du chapitre IX, p. 102.

<sup>61</sup> *Ibid.*, chapitre VII, p. 75-80 et chapitre XV, p. 148-150.

<sup>62</sup> Kamel Daoud, in « l'Étranger revisité », émission *Répliques* du 29 novembre 2014, animée par Alain Finkielkraut.

compare la conduite de l'adorateur de Shiva avec l'éthique adoptée par M<sup>ma</sup> après la mort de Moussa. Un champ lexical suggère son figement qu'il s'appliquera à détailler en énumérant les manifestations de son inertie. L'ensemble des qualificatifs caractérisant le comportement de la mère connote ainsi sa proximité avec la mort, sa réification en « statue », sa transformation en cadavre condamné à « s'assécher, tel le bras aveugle de cet homme<sup>63</sup> ». La personnification du « bras » confirme que l'acte de Barhati aurait été motivé par un délire sacrificiel et s'apparente au meurtre symbolique d'une partie de son être tandis que, dans l'intertextualité interne à l'œuvre, la description de la situation de la mère fait écho à ce portrait psychogénéalogique de sa désincarnation vivante :

Aujourd'hui ma mère est tellement vieille qu'elle ressemble à sa propre mère, ou peut-être à son arrière-grand-mère ou même à son arrière-arrière-grand-mère. À partir d'un certain âge, la vieillesse nous donne les traits de tous nos ancêtres réunis, dans la molle bousculade des réincarnations. Et c'est peut-être ça, finalement, l'au-delà, un couloir sans fin où s'alignent tous les ancêtres, l'un derrière l'autre<sup>64</sup>.

La désindividualisation du personnage ne s'explique cependant pas uniquement par sa vieillesse, elle se justifie surtout par son acharnement à clamer la survie de Moussa et par son rejet d'une existence où son identité de mère ne pourrait plus lui tenir lieu de raison d'être. À l'image de Bharati qui s'obstine à ne pas baisser le bras, elle s'enferme dans sa révolte contre une disparition irrémédiable. Dans les deux cas, le fonctionnement obsessionnel induit ainsi un refus du temps et du dynamisme qu'aurait impliqué l'acceptation de la possibilité d'évoluer. Niant « la structure polyphonique<sup>65</sup> » de leurs consciences, ils se seraient anéantis à force de vouloir « prolonge[r] un passé superficiel par-dessus le présent profond<sup>66</sup> ».

#### *Bharati, symbole de Haroun et de la condition humaine*

À travers sa critique des méfaits de l'obsession, c'est cependant lui-même que Haroun remet aussi en cause. Il le spécifie explicitement : « cette anecdote étrange [...] ressemble à ce que je suis en train de te raconter : l'histoire d'un bras levé<sup>67</sup> ». L'histoire de Sadhu Amar Barhati devrait donc être interprétée comme une allégorie de *Meursault contre-enquête*. Filant cette même métaphore, le narrateur précise que « plus d'un demi-siècle après les coups de feu donnés sur la place, mon

<sup>63</sup> Les citations de ce paragraphe sont extraites du chapitre IX page 103 de *Meursault contre-enquête*.

<sup>64</sup> *Ibid.*, chapitre III, p. 37.

<sup>65</sup> Vladimir Jankélévitch, *Traité des vertus, tome II : Les Vertus et l'Amour*, Paris-Montréal, Bordas, 1970, p. 277-1023 ; p. 514.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 512.

<sup>67</sup> Kamel Daoud, *Meursault contre-enquête, op. cit.*, chapitre IX, p. 102.

bras est là, levé, impossible à baisser, ridé, mangé par le temps – une peau sèche sur des os morts<sup>68</sup> ». Renvoyant à l'évènement déclencheur de la réécriture de *L'Étranger*, en l'occurrence l'anonymat désinvolte de l'Arabe assassiné par Meursault, le narrateur réalise son autocritique. Il suggère qu'une protestation qui résumerait une existence ne peut manquer de la stériliser. À force de s'acharner à clamer sa révolte, Haroun se serait transmué en caricature du refus. Et c'est à Camus lui-même qu'il faudrait se référer pour cerner la condition d'une rébellion efficace : « Qu'est-ce qu'un homme révolté ? Un homme qui dit non. Mais s'il refuse, il ne renonce pas : c'est aussi un homme qui dit oui, dès son premier mouvement<sup>69</sup>. » Une dynamique révolutionnaire fructueuse reposerait ainsi sur l'alternance des refus et des acquiescements. Celle de Haroun comme celle de Bharati ne l'auraient pas été parce qu'ils auraient mobilisé une énergie considérable pour déconstruire ce qui leur semblait intolérable mais sans rechercher de véritables palliatifs aux systèmes défaillants. Leurs révoltes ne pouvaient aboutir parce qu'elles étaient simplement innervées par leur rêve que la réalité soit différente, au lieu d'être confortées par des actions concrètes qui auraient permis au monde de changer.

À cet égard, Bharati et Haroun représenteraient d'ailleurs la condition humaine. Comme le montrent les exemples que le narrateur accumule avec emphase, le refus d'agir et de s'ancrer dans leur réalité présente condamnerait les hommes à diverses formes de passivité et d'inertie. Spectateurs de leurs vies, certains s'enfermeraient dans la hantise de leurs pertes ou dans l'incapacité d'admettre les inévitables transformations : « ce sont des bras étreignant le vide laissé par le corps aimé, [...] c'est une main retenant un enfant déjà vieux<sup>70</sup> » S'emprisonnant dans le regret, d'autres à l'inverse se focaliseraient sur leurs actions inachevées, leurs silences dénués d'éloquence : « une jambe levée sur un seuil jamais traversé, des dents serrées sur un mot jamais prononcé<sup>71</sup>. »

En conclusion, l'analyse détaillée de ces pages de *Meursault contre-enquête* révèle les multiples facettes du talent singulier de Daoud qui s'émancipe de la tutelle de Camus en inventant des situations nouvelles, qu'il décrit de manière personnelle et auxquelles il associe des symboliques qui lui sont propres. Au fil du texte, tantôt se dévoile la créativité de son auteur – grâce à son style suggestif, Kamel Daoud représente en effet une relation familiale paradoxale, qui métaphorise, en un certain sens, celle des Français d'Algérie avec leur contrée natale et justifie, surtout, la nécessité impérieuse des mensonges littéraires – ; tantôt, par la construction argumentative rigoureuse et la multiplicité des stratégies d'implication à l'œuvre, sont illustrées ses qualités d'essayiste qui accroît l'efficacité de ses dénonciations en mêlant réalité et fiction. Par sa critique du rapport humain au

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>69</sup> Albert Camus, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, [1951], 2010, p. 27.

<sup>70</sup> Kamel Daoud, *op. cit.*, chapitre IX, p. 102.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 102.

temps, l'écrivain contemporain Kamel Daoud développerait ainsi avec pertinence les réflexions que formulait déjà le classique Pascal dans ses *Pensées* :

Nous ne nous tenons jamais au temps présent. Nous anticipons l'avenir comme trop lent à venir, comme pour hâter son cours, ou nous rappelons le passé, pour l'arrêter comme trop prompt, si imprudents que nous errons dans les temps qui ne sont points nôtres et ne pensons point au seul qui nous appartient, et si vains que nous songeons à ceux qui ne sont rien, et échappons sans réflexion le seul qui subsiste. [...] Ainsi nous ne vivons jamais mais nous espérons de vivre, et nous disposant toujours à être heureux, il est inévitable que nous ne le soyons jamais<sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup> Blaise Pascal, *Pensées*, Paris, Éditions de Port Royal, 1669, fragments n°33/38, p. 187-188.