

## **« Crier sa vérité nue » : l'écriture du corps dans *Meursault contre-enquête***

Déplorant ce qu'il désigne comme « la mort de l'Orientalisme » dans plusieurs entretiens<sup>1</sup>, Kamel Daoud semble vouloir repenser un discours sur l'Autre qui avait été désigné, par le critique Edward W. Saïd<sup>2</sup> notamment, comme réducteur et essentialiste, pour ne pas dire « inventé ». Au rebours des clichés et des discours d'Occident qui situent l'Orient du côté du seul exotisme, de la sensualité et de la violence, Kamel Daoud semble proposer, dans son roman, une relecture de *L'Étranger* de Camus qui entend précisément donner vie à ce monde qui n'était que théâtre, et ce pour y faire résonner la voix de l'« Arabe » assassiné par Meursault, Moussa, par l'entremise de celle de son frère, Haroun.

Ce qui interpelle à la lecture de l'ouvrage, c'est néanmoins la place tout à fait centrale que Kamel Daoud donne au corps et à ses multiples représentations. Elle s'affirme, par certains aspects, comme un rappel paradoxal du sensualisme qui a caractérisé le fantasme d'Orient au XIX<sup>e</sup> siècle, dans lequel la sexualité, principalement féminine, s'épanouissait dans un contact retrouvé et libéré du corps avec lui-même, mais également dans la rencontre des corps entre eux. La trame romanesque de *Meursault contre-enquête* dessine un parcours qui paraît, dans cette même volonté, placer sous le signe de la défaite toutes les logiques qui contribueraient à nier ce corps, à l'occulter, à le rendre grotesque ou dysfonctionnel : la mort, le vieillissement, la maladie et son cortège de dégénérescences physiques, la présence fantomatique du jumeau (le *Zoudj*), la possession. C'est cette dialectique entre présence et absence du corps qui fait sans cesse question, et qui semble au service d'une démonstration vitaliste et politique de l'auteur.

De même, l'étude précise de ces différentes manières de figurer ou de défigurer les corps conduit à interroger la prévalence du féminin dans ces incarnations que Kamel Daoud propose dans le roman : de la mère à l'aimée en passant par la prostituée, sans oublier la ville personnifiée, le corps, lieu d'apaisement ou de conflit, prend presque exclusivement dans le récit les traits ou les courbes d'une femme. Au féminin, il apparaît

---

<sup>1</sup> On peut notamment rappeler les mots de l'auteur dans un entretien paru dans le journal Libération en date du 17 février 2017. À la question de savoir si l'islamisme occupe trop les esprits, il répond ainsi : « Moi, je préfère l'orientalisme à un discours antimusulman. On a voulu la mort de l'orientalisme, mais qui occupe le crachoir sur l'islam aujourd'hui ? Ceux qui n'en veulent pas ou ceux qui veulent l'utiliser. »

<sup>2</sup> Dans son étude *L'Orientalisme L'Orient créé par l'Occident*, Edward Saïd critique les discours fabriqués par l'Occident sur l'imagerie orientale, y compris de la femme, qui a une place centrale dans les récits de voyage et dans les œuvres littéraires orientalistes du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècles. Cf. Edward Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, traduction de l'américain par Catherine Malamoud, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

aussi comme l'unique support d'une vitalité possible, même dangereuse, quand le corps masculin est souvent, lui, estropié, animalisé ou frappé de stérilité. Comment penser cette dysmétrie et ses limites ? Le sensualisme formulé par Kamel Daoud est-il, de ce point de vue, fondamentalement genré ? Enfin, le narrateur reste un conteur attablé qui s'adonne au plaisir hédoniste et subversif du vin : la littérature ne serait-elle pas, chez l'auteur, chevillée avant tout au corps d'un moraliste et de sa morale singulière ?

Notre étude se propose donc un parcours qui multiplie à dessein les approches sur le corps dans *Meursault contre enquête*. Ces lectures croisées se justifient par leur souhait de répondre à cette diversité des enjeux qui touchent au corps en littérature, et de restituer au mieux la complexité du discours critique aux nombreux tiroirs qu'il véhicule dans l'œuvre de Kamel Daoud.

### « LE PLUS ANCIEN PAPIER DU MONDE, SA PROPRE PEAU »

*Meursault contre-enquête*, dans sa trame narrative, peut être lu à bien des égards comme le parcours complexe de corps qui servent aussi bien de chair au récit, objets racontés et observés dans leur matérialité par le narrateur, que de supports symboliques à une démonstration d'ordre politique et vitaliste.

Le récit, qui s'inscrit, par son titre même, dans l'entreprise prospective d'une contre-enquête, se justifie d'abord par l'absence problématique d'un corps, celui de Moussa, l'Arabe de Camus qui, en plus de s'être vu dépossédé de son nom par l'histoire littéraire, demeure introuvable pour les siens. Aussi Haroun rappelle-t-il la violence fondatrice que constitue cette disparition :

Car le corps de Moussa n'a jamais été retrouvé. Ma mère, comme je l'ai appris peu à peu, avait cherché Moussa partout, à la morgue, au commissariat de Belcourt, elle avait frappé à toutes les portes. Peine perdue. Moussa avait disparu, mort absolument et avec une perfection incompréhensible<sup>3</sup>.

Cette « mort absolu[e] », qui veut que le corps absent se réduise à l'abstraction la plus totale, va alimenter toute une série de logiques mortifères, et venir troubler l'ordre traditionnel du vivant. Le corps de « ceux qui restent » apparaît ainsi, souvent, comme espace et état intermédiaire entre la vie et la mort.

La figure centrale de la mère, M<sup>me</sup>, est ainsi présentée comme un être d'une inquiétante permanence. Dans un jeu de miroirs voulu avec Madame Meursault, dont la

---

<sup>3</sup> Kamel Daoud, *Meursault contre-enquête*, Paris, Éditions Actes Sud, 2014, pp. 43-44.

mort ouvrait le roman de Camus (« Aujourd'hui, Maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas »), elle incarne dès le seuil du récit une féminité vengeresse que la peine maintient dans un état de vie presque surnaturel : « [a]ujourd'hui, M'ma est encore vivante<sup>4</sup> ». Celle qui « ne semble pas vouloir mourir<sup>5</sup> » est ainsi décrite comme une sorte de palimpseste, qui réunit indistinctement toutes les générations de femmes de la famille :

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. Ils attendent simplement, tournés vers celui qui vit, sans mots, sans mouvements, le regard patient, les yeux fixés sur une date<sup>6</sup>.

Elle souffre de cet état intermédiaire du « ni mort ni vivant<sup>7</sup> », et n'est pas sans évoquer en cela certaines figures de la culture populaire, qui fait du « revenant » l'incarnation d'une culpabilité supposée tourmenter ou interroger le vivant : la Goule dans la culture perse et arabe, Baba Yaga dans le folklore russe. Elle est hiatus : mère, mais porteuse d'une « féminité morte<sup>8</sup> ». La perte du mari la prive de toute forme de vitalité : *armala*, « veuve », elle présente un corps « sans sexe, destiné à honorer un deuil éternel », « davantage épouse de la mort qu'épouse d'un mort<sup>9</sup> ». Elle se trouve également dotée par le récit de pouvoirs quasi incantatoires, magiques, qui viennent troubler les limites établies du vivant : « M'ma avait l'art de rendre vivants les fantômes et, inversement, d'anéantir les proches, de les noyer sous ses monstrueux flots d'histoires inventées<sup>10</sup>. »

Ce pouvoir rituel perturbe sensiblement le narrateur dans son propre rapport au corps, lui qui apparaît à la fois comme l'outil programmé d'une vengeance inéluctable entre les mains de cette mère « moitié du monde<sup>11</sup> », et comme la trace fantomatique d'un frère dont la sépulture reste vacante. Évoquant le temps de l'enfance et de l'adolescence, Haroun souligne ainsi ce sentiment d'être un corps dépossédé, destiné au seul sacrifice :

Cela [l'école] me faisait un peu oublier M'ma et sa façon inquiétante de me regarder grandir et manger, comme si elle me destinait à un sacrifice. Ce furent des années étranges. J'avais l'impression de vivre quand j'étais dans la rue, à l'école ou dans les

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>11</sup> *Idem.*

fermes où je travaillais mais de regagner un ventre malade quand je rentrais à la maison. M'ma et Moussa m'attendaient, chacun à sa façon, et j'avais presque l'obligation de justifier mes heures perdues à ne pas affûter le couteau familial de la vengeance<sup>12</sup>.

Haroun est lui aussi condamné à une certaine déshérence, entre le vivant et le mort, et ce aux dépens de son propre épanouissement corporel : il est, selon lui, comme son père l'avait été, *ould el -assasse*, « gardien de nuit », et veille sur ce « musée immatériel<sup>13</sup> » que constituent les lieux du meurtre. Il paraît également condamné à habiter le corps d'un autre, dans une logique de substitution aux allures de malédiction familiale : « [e]n réalité je m'en rends compte, j'ai fait comme Moussa : lui avait remplacé mon père, moi, j'ai remplacé mon frère<sup>14</sup> ». Ce sentiment d'habiter un corps qui n'est pas soi égraine le récit de Kamel Daoud, dans la récurrence, notamment, du motif du double, le *Zoudj* qu'évoque Haroun : « le deux, le duo, lui et moi, des jumeaux insoupçonnables en quelque sorte pour ceux qui connaissent l'histoire de cette histoire<sup>15</sup> ». Le corps du narrateur s'impose comme la « trace du mort<sup>16</sup> », et, dans des effets de contagion, devient même l'expression vivante donnée à tous les morts : M'ma y projette ainsi, sans distinction, l'amour conjugal et filial :

J'étais souvent malade. Chaque fois, elle veillait sur mon corps avec une attention frisant le péché, une sollicitude teintée d'un je-ne-sais-quoi d'incestueux. La moindre écorchure m'était reprochée comme si j'avais blessé Moussa lui-même. Et je fus donc privé des joies saines de mon âge, de l'éveil des sens et des érotismes clandestins de l'adolescence [...] Je mis des années avant de me réconcilier avec mon corps, avec moi-même. D'ailleurs, le suis-je seulement aujourd'hui ? J'ai toujours gardé une raideur dans le maintien due à la culpabilité d'être vivant<sup>17</sup>.

La raideur cadavérique souligne ici la conquête dangereuse du mort sur le vivant, qui enferme le corps dans un développement anormal si ce n'est amoral (« joies saines »), dangereuse négation de soi qui appelle une nécessaire « réconcili[ation]».

Cette substitution des corps va jusqu'à prendre, dans la lignée d'un Hoffmann ou d'un Poe, des accents plus ouvertement fantastiques, permis par la structure en miroir que construit savamment Kamel Daoud entre *Meursault contre-enquête* et *l'Étranger*. L'idée d'un contre-récit, d'une contre-enquête, passe, paradoxalement, par le choix de faire de la confession d'Haroun une trame narrative presque jumelle à celle développée par Camus : elle est faite de l'exposé d'un quotidien, d'un meurtre et de ses conséquences. L'instant

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 52.

capital que constitue le meurtre de Joseph Larquais par Haroun est en cela révélateur : au moment de tuer, il semble littéralement possédé par le passé familial (Moussa) et littéraire (Meursault) :

Je le sus d'instinct. Je sentis ma chair glacée sous mon aisselle droite, celle de ce bras qui venait de briser l'équilibre des choses. « Les choses vont peut-être enfin redevenir comme avant », dit quelqu'un. J'avais des voix dans la tête. C'était peut-être Moussa qui parlait. [...] L'idée me traversa que je pouvais enfin aller au cinéma ou nager avec une femme<sup>18</sup>.

Plus largement, la gémellité est dans le récit source de trouble identitaire, puisqu'elle se construit dans l'absence radicale du corps de l'Autre, mort, que l'on vient remplacer. La plénitude originelle que suppose le mythe des jumeaux laisse place à une relecture de Sisyphe où la dépouille du frère s'est substituée au rocher, « absurdité [d'une] condition qui consist[e] à pousser un cadavre vers le sommet du mont avant qu'il ne dégringole à nouveau, et cela sans fin<sup>19</sup> ». Ce corps double, au-delà de la pensée métaphysique qu'il charrie, permet d'offrir un pendant littéraire, teinté d'ironie, au mythe de Sisyphe tel que Camus l'explore dans son propre essai : c'est en effet le meurtre de Meursault, que justifierait l'absurde de la condition humaine<sup>20</sup> dans la pensée camusienne, qui condamne ici Haroun à vivre au quotidien avec le corps mort de son frère. C'est la conséquence d'une philosophie dévitalisée, froide, que paraît dénoncer le narrateur, et qui fait du corps un support rhétorique qui accompagne la pensée et les manières de l'exprimer.

Mais le corps peut aussi être, dans sa difformité, ses limites ses dysfonctionnements, le support d'une critique qui déborde la réflexion morale sur les scléroses du passé et de la vengeance. Il apparaît notamment, dans *Meursault contre-enquête*, comme l'expression d'une critique politique à l'endroit du système colonial. Au corps « maigre et noueux<sup>21</sup> » du frère, de l'Arabe, à celui qui « s'émiette[e]<sup>22</sup> » du père, aux « fantômes » que constituent les colonisés, répondent le gros Larquais et le « Français

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 86-87.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>20</sup> On se rappelle ici la relecture qu'Albert Camus offre du mythe grec : « Je laisse Sisyphe au bas de la montagne ! On retrouve toujours son fardeau. Mais Sisyphe enseigne la fidélité supérieure qui nie les dieux et soulève les rochers. Lui aussi juge que tout est bien. Cet univers désormais sans maître ne lui paraît ni stérile ni futile. Chacun des grains de cette pierre, chaque éclat minéral de cette montagne plein de nuit, à lui seul, forme un monde. La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut s'imaginer Sisyphe heureux. » Loin d'être heureux, Haroun, même s'il refuse toute transcendance, est en partie dépossédé de son propre destin du fait de Meursault. Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2008, p. 168.

<sup>21</sup> Kamel Daoud, *op. cit.*, p. 17.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 18.

obèse, voleur de sueur et de terre<sup>23</sup> » que M'ma imagine en Meursault. Le scandale de la spoliation du bien passe par la décarnation d'un corps au profit d'un autre. Le patron de M'ma, Alsacien lui aussi obèse, devient l'image archétypale de ce déséquilibre critique, monstre anthropophage qui ingère les colonisés fainéants :

On disait de lui qu'il torturait les fainéants en s'asseyant sur leur poitrine. Et que, dans sa gorge proéminente logeait le cadavre d'un Arabe, resté en travers de son gosier après avoir été englouti, recroquevillé dans la mort et le cartilage<sup>24</sup>.

Dans un trop plein de graisse, ou dans un défaut d'âme, le corps du colon porte les stigmates visibles d'une perversion d'ordre moral. Il est moins l'expression d'une vitalité débridée et enviable que celle d'un manque de vie inquiétant. Dans une référence ouverte à un passage de *l'Étranger*<sup>25</sup>, Haroun dénonce précisément la vacuité de cette « Française » et de ces corps d'automates du « monde que Meursault raconte dans ce livre<sup>26</sup> », qui dit bien l'atmosphère crépusculaire qui entoure l'entreprise coloniale et l'état d'esprit de celui qui le décrit :

La propriété y est vide, le mariage si peu nécessaire, la noce tiède, le goût fade et les gens sont déjà comme assis sur des valises, vides, sans consistance, cramponnés à des chiens malades et putrides, incapables de formuler plus de deux phrases et de prononcer plus de quatre mots à la fois. Des automates ! Oui, c'est ça, le mot m'échappait. Je me souviens de cette petite femme, une Française, que l'écrivain tueur décrit si bien et qu'il observe, un jour, dans la salle d'un restaurant. Gestes saccadés, yeux brillants, tics, angoisse de l'addition, gestes d'automate<sup>27</sup>.

Cette condamnation généralisée de la négation du corps, dès lors qu'elle exprime l'absence ou le refus de la vie, est d'autant plus sensible qu'elle contraste avec des représentations positives, horizon d'un monde apaisé qui passe systématiquement par une réconciliation avec les sens.

Le pivot narratif que constitue le meurtre de Joseph Larquais par Haroun, geste radical qui vient solder le passé qui le hante, est explicitement rapproché par le narrateur de l'orgasme sexuel : « [t]oute la nuit céda brusquement et se transforma en un soupir –

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 38-39.

<sup>25</sup> Meursault décrit en effet ainsi une Française qu'il observe, à sa table, chez Céleste : « J'avais déjà commencé à manger lorsqu'il est entré une bizarre petite femme qui m'a demandé si elle pouvait s'asseoir à ma table. Naturellement, elle le pouvait. Elle avait des gestes saccadés et des yeux brillants dans une petite figure de pomme. Elle s'est débarrassée de sa jaquette, s'est assise et a consulté fiévreusement la carte. Elle a appelé Céleste et a commandé immédiatement ses plats d'une voix à la fois précise et précipitée. En attendant le hors-d'oeuvre, elle a ouvert son sac, en a sorti un petit carré de papier et un crayon, a fait d'avance l'addition, puis a tiré d'un gousset, augmentée du pourboire, la somme exacte qu'elle a placée devant elle. » Albert Camus, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, « Folio », 2007, pp. 71-72.

<sup>26</sup> Kamel Daoud, *op. cit.*, p. 62.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 62-63.

comme après un coït, je te le jure<sup>28</sup>». Le corps, quand il est enfin « soulagé, allégé et libre » du meurtre, explore une libération qui se dit dans la métaphore hédoniste d'une nature féminisée et nourricière : « j'ai ressenti jusqu'au vertige l'espace immense et la possibilité de ma propre liberté, la moiteur chaude et sensuelle de la terre, le citronnier et l'air chaud qu'il embaumait<sup>29</sup> ». La promesse d'un corps sain se concentre surtout, on le constate, dans la promesse de la rencontre sensuelle d'un autre corps.

Aussi la seule vitalité retrouvée est-elle placée dans la parenthèse amoureuse et sensuelle qu'incarne Meriem, la jeune doctorante qui enquête sur la mort de Moussa et que rencontre Haroun à cette occasion. Cette rencontre annonce un dialogue enfin renoué, pour le narrateur, avec le frère, son tueur (par la lecture du roman qui le concerne et que lui remet Meriem), mais plus encore avec une féminité apaisée qui jusque-là faisait cruellement défaut : « jusque-là je n'avais jamais regardé une femme comme une possibilité de vie. J'avais trop à faire à m'extraire du ventre de M'ma, à enterrer des morts et à tuer des fuyards<sup>30</sup>. »

Au moment de s'élever avec violence contre le discours bigot que lui sert l'Iman au terme du roman, c'est ainsi par la sagesse du corps, pleinement accepté, que répond Haroun. L'unique définition du divin qu'il accepte est celle qu'il n'a pu finalement qu'entrevoir que dans un corps, dans les traits de ce visage « qui avait la couleur du soleil et la flamme du désir », « celui de Meriem<sup>31</sup> ». La violente critique qu'il adresse aux dogmes religieux, qui entendent précisément nier ce corps, passe, elle aussi, par la métaphore corporelle, « sensation presque physique de l'oisiveté de tout un cosmos devenu des couilles à laver et des versets à réciter<sup>32</sup> ».

Cet idéal d'un monde que l'on connaît, que l'on habite et que l'on décrit par le corps s'érige, *in fine*, en modèle d'écriture. Le corps n'est pas qu'un élément qui sature le matériau du récit de *Meursault contre-enquête*, il n'est pas qu'au seul service d'un hymne vitaliste aux accents politiques, c'est avant tout une toile qui permet à l'écrivain de rejoindre une prose sensualiste, que le narrateur décrit lui-même, attablé au café, à son auditeur :

[Cette histoire] ressemble à un parchemin, dispersé de par le monde, essoré, rafistolé, désormais méconnaissable, dont le texte aura été ressassé jusqu'à l'infini – et tu es

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>29</sup> *Idem.*

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 119.

pourtant là, assis à mes côtés, espérant du neuf, de l'inédit<sup>33</sup>.

Le parchemin, c'est, certes, la peau usée de M<sup>me</sup>ma, dont « les rides la pli[ent] en mille pages<sup>34</sup> », mais c'est surtout la promesse du récit enfin partagé de Moussa, le frère, récit à fleur de peau que laissaient entrevoir ses tatouages, et dont le narrateur entend faire un livre entier : « C'est le seul livre écrit par Moussa. Plus court qu'un dernier soupir, se résumant à trois phrases sur le plus ancien papier du monde, sa propre peau<sup>35</sup>. »

## **LE CORPS SENSUEL EN MIROIR : UNE QUESTION DE GENRE ?**

Marqué par les empreintes de la mort, par l'absence et par la négation, le corps est aussi le lieu où le plaisir charnel a lieu, comme si la souffrance et la perversion constituaient un moyen pour accéder à l'expérience suprême et sublime qu'est la jouissance. De ce corps pluriel – et parfois controversé –, découlent différentes lectures et des questionnements autour des représentations des genres qui le sous-tiennent. Alors que le plaisir masculin se matérialise dans la brièveté, dans la restriction ou l'absence, lorsqu'il est question du féminin, il est objet d'une obsession sensualiste sans mesures. En effet, le corps de la femme se fonde et se fond dans les espaces matériels et immatériels du récit, pour s'achever et s'accomplir dans l'écriture en tant qu'incarnation de la projection d'un désir, quant à lui, éminemment masculin.

Parmi les images auxquelles a recours Kamel Daoud pour peindre le corps féminin, celle de la prostituée semble être la plus employée. L'histoire présentée par Haroun ne peut avoir d'autre identité que celle d'« une vieille putain réduite à l'hébétéude par l'excès des hommes<sup>36</sup> ». C'est la dimension morale de la figure de la prostituée qui est ici explorée pour évoquer une histoire « salie » à force d'être ressassée. À l'image de la prostituée aux nombreux clients, abimée par le temps, la vie d'Haroun se dégrade – jusqu'au meurtre – à travers les fantasmes d'un frère relégué à l'anonymat dans le chef d'œuvre de Camus.

L'espace urbain de la fiction s'inscrit aussi dans une esthétique de la prostitution. Que ce soit Oran ou Alger, la ville assume des identités féminines qui oscillent entre le « pur » et l'impur ». Dans leur évolution urbaine, ces villes retracent la trajectoire d'une

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 61.



femme chaste amenée à la prostitution. De « bourgade sainte et pure » Oran se transforme ainsi en « vieille catin » que l'on insulte et maltraite<sup>37</sup>, figures allégoriques d'une ville-mère originaire et d'une ville-prostituée. En se revendiquant comme « le fils unique<sup>38</sup> », le sujet lui assigne un lieu de repère et d'attache auquel il peut s'identifier et appartenir. Ces liens entre mère et enfant s'affaiblissent une fois que la figure sacrée de la mère est remplacée par celle d'une femme libérée qui renonce à la maternité et aux traditions pour se livrer à la prostitution. L'odeur de « vieille pute rendue bavarde par la nostalgie<sup>39</sup> » qui émane du port, ce lieu de mémoire symbolique de l'Algérie française, évoque justement l'impasse identitaire de cette mère-prostituée qui tente de se remémorer son passé, mais qui ne connaît plus son origine, ses ancêtres fondateurs : « Les premiers à avoir habité ici ? 'Les rats', disent les plus sceptiques ou les derniers arrivés<sup>40</sup> ».

Les « jambes ouvertes vers la mer, les cuisses écartées<sup>41</sup> » constituent le symbole frappant d'une ville susceptible d'être violée, envahie et occupée par le colonisateur. Le sexe est donc conçu ici comme un mode d'appropriation, de domination, évoquant encore la présence de la France en Algérie et les violences qui en découlent. Mais l'espace qui se « dénude » ensuite autour du port est loin de refléter un corps mutilé ou dilacéré, sale ou estropié par des blessures coloniales.

C'est plutôt dans un jardin luxuriant et odorant d'Oran que le corps de la femme se dilate et se confond avec les grands arbres emblématiques de la botanique tropicale. La vigueur et la volupté des plantes qui s'enracinent et prolifèrent sous la terre et dans le ciel, acquièrent ici une connotation sexuelle. Allégoriques de la fertilité, mais aussi de la démesure, de l'excès, du déchaînement du corps, elles reflètent l'excitation et le plaisir montant du corps féminin jusqu'à l'orgasme.

[J]y ai aperçu un spectacle étonnant : les racines des arbres centenaires, vus de l'intérieur pour ainsi dire, gigantesques et tortueuses, fleurs géantes et nues comme suspendues. Va dans ce jardin. J'aime l'endroit, mais parfois j'y devine les effluves d'un sexe de femme, géant et épuisé<sup>42</sup>.

De cette contagion de sens et odeurs entre la végétation et le sexe résulte un jardin « fécondé » plutôt que « conçu » : « C'est un général – le général Létang – qui l'a conçu en

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>40</sup> *Idem.*

<sup>41</sup> *Idem.*

<sup>42</sup> *Idem.*

1847. Moi, je dirais qui l'a *fécondé*, ha, ha<sup>43</sup> ! » La référence au personnage historique en tant qu'« ancêtre connu<sup>44</sup> » n'est sans doute pas anodine. Elle replace la ville comme mère-originale dépossédée de ses enfants en cristallisant les tensions coloniales dans son corps violé.

Alger, quant à elle, est dessinée sous les traits d'une « créature sale, corrompue, voleuse d'hommes, traîtresse et sombre<sup>45</sup> ». Ces images avilissantes de la ville ne seraient pas sans rappeler l'esthétique de la femme fatale, cet être perfide et dangereux dont le pouvoir consiste à séduire et à faire déchoir l'homme bourgeois. Mais contrairement à ce personnage-type né au XIX<sup>e</sup> siècle qui détruit l'homme de « plein droit<sup>46</sup> », c'est le sujet démuné, issu des classes populaires, qui est déchiré par une ville où il ne peut trouver sa place.

Selon Dominique Maingueneau, la femme fatale ne peut véritablement prendre forme qu'« entre deux mondes », c'est-à-dire, dans une société où les catégories assignées aux femmes, telles que l'honnêteté et la discrétion, sont menacées<sup>47</sup>. Or cette figure emblématique du désordre, qui échappe à l'univers de la maison, du foyer et du lignage pour se jouer des frontières<sup>48</sup>, trouve toute sa place à Alger. Abritant de « fascinantes proies qui pouvaient promettre le plaisir de l'amour sans la fatalité du mariage<sup>49</sup> », la capitale offre au sujet la possibilité d'une jouissance supplémentaire et facile, parce qu'en dehors d'un ordre social fondé sur le mariage.

Puisqu'elle déstabilise cet ordre strict, Alger devient la cause de toutes les catastrophes et se fige dans la mémoire du narrateur comme le lieu symbolique de la mort de son frère Moussa : « la ville resterait toujours le lieu du crime ou de la perte de quelque chose de pur et ancien<sup>50</sup> ». Comme une allégorie du danger qu'elle-même représente, la ville est remplie d'« Algériennes portant des jupes et aux seins durs<sup>51</sup> » parfaitement intégrées dans le paysage urbain du récit. L'insulte que leur adressent les enfants à laquelle s'ajoute leur regard insistant et perturbé, amplifie les tensions sexuelles que la présence des

---

<sup>43</sup> *Idem.*

<sup>44</sup> *Idem.*

<sup>45</sup> *Idem.*

<sup>46</sup> Dominique Maingueneau, « Esthétique de la femme fatale », in Jacques André et al., *Fatalités du féminin*, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2002, p. 50.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>48</sup> Kamel Daoud, *op. cit.*, pp. 50-51.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 29

prostituées soulève dans l'espace urbain : « nous, gamins, nous [les] traitions de putes et lapidions avec les yeux<sup>52</sup> ».

Alors que le corps féminin est l'objet d'un traitement stylistique approfondi, dans les brefs passages où il est question du corps masculin, celui-ci est recouvert d'une couche de « virilité » qui l'empêche de se déployer en tant qu'objet de sensualité. Définie comme une « vigueur sexuelle » et une « capacité d'engendrer<sup>53</sup> », la virilité serait, d'après Bourdieu, indissociable de sa dimension « éthique », que le sociologue associe à un « principe de la conservation et de l'augmentation de l'honneur<sup>54</sup> ». Or l'odeur « de légumes pourris et de sueur, muscles et souffle mêlés<sup>55</sup> » qu'exhale Moussa, portefaix à tout faire au marché, souligne d'emblée la dimension sauvage, grossière, à la limite de l'animalisation de son travail.

La force du personnage relève néanmoins d'un fond moins physique que moral : « il avait un corps maigre et noueux à cause de la faim et de la force que donne la colère, [...] de grandes mains qui me défendaient et des yeux durs à cause de la terre perdue des ancêtres<sup>56</sup> ». La puissance virile qui émane justement de sa minceur, de ses grandes mains et de ses yeux durs tient à ce qu'elle dévoile un corps qui s'interdit toute fragilité, qui ne peut exprimer sa peine autrement que par le silence et la colère. La construction du masculin requiert ainsi un certain stoïcisme de la part du jeune portefaix. C'est pourquoi son corps est façonné selon sa capacité à s'endurcir, à résister et à témoigner d'un honneur lié à une virilité intériorisée.

Si les gestes de Moussa disent bien plus sur sa personnalité que son corps ne semble dévoiler, chez Haroun, il s'agit de l'inverse. Le corps du jeune narrateur ne prend presque jamais forme, n'étant livré que de manière allusive, à savoir par son refus des pratiques sociales dites masculines. D'après Élisabeth Badinter, la masculinité est une réaction plus qu'une adhésion ; pour être viril, il faut donc effacer tout soupçon de féminité car le genre s'exprime en termes de restriction, de prohibition<sup>57</sup>. En refusant de prendre les armes et le maquis dans la guerre de Libération, Haroun ne remplit pas les conditions pour être un « homme vraiment homme<sup>58</sup> ». Son corps devient donc le lieu de toutes les

---

<sup>52</sup> *Idem*.

<sup>53</sup> Dictionnaire Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, URL : <http://www.cnrtl.fr> (consulté le 12 mai 2017)

<sup>54</sup> Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, p. 25.

<sup>55</sup> Kamel Daoud, *op. cit.*, p. 18.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>57</sup> Élisabeth Badinter, *XY : de l'identité masculine*, Paris, Odile Jacob, 1992, p. 25.

<sup>58</sup> Dans son ouvrage *La Domination masculine*, Bourdieu relève une série de « devoirs de virilité » attendus de

interrogations : « on me croyait, malade, dépourvu d'un sexe d'homme ou prisonnier de cette femme qui se disait ma mère<sup>59</sup> ». Traitée de « lâche » et de femmelette<sup>60</sup> », il se débarrassera du stigmate de la féminité en tuant un chien de ses propres mains, violence qui lui évitera la castration symbolique.

Le corps masculin apparaît encore sous la forme d'une allusion, se réduisant au bruit strident et vibrant d'un car poussiéreux, celui qui *arrache* mère et fils hors de la ville d'Alger :

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'immeubles, de gens écrasés, de bidonvilles, de gamins sales, de policiers hargneux et de plages mortelles pour les arabes<sup>61</sup>.

N'étant ici que suggéré par ce « vrombissement viril » de la voiture, objet emblématique de l'affirmation de la masculinité chez Kamel Daoud, le corps masculin prend la forme symbolique d'un père absent qui sauve sa famille de la ville mortifère. La voiture paraît de nouveau associée à la performance sexuelle masculine dans une scène anecdotique où Haroun observe « un militaire à la retraite, moustachu, qui lave sa voiture dans un plaisir étiré à l'infini, presque masturbatoire<sup>62</sup> ». Il est ainsi curieux de constater que lorsque le plaisir masculin est suggéré ou mentionné, il a lieu dans un corps absent ou, en tout cas dépourvu de toute sensualité, comme si la jouissance n'avait pas sa place en dehors du corps féminin.

Alors que le corps masculin reste souvent enfermé dans des mouvements grotesques et pathétiques, la profusion d'images ancrées dans l'érotisme du corps féminin s'avère presque un lieu-commun dans le récit<sup>63</sup>. Par ailleurs, l'hypersexualisation de la femme ne cesse de problématiser les interdits sociaux relatifs à la pudeur de son corps. La figure de la prostituée constitue un exemple symbolique de cette démarche. Si le discours érotique autour du corps féminin n'est pas toujours véritablement déconstruit, certains

---

l'homme qui se veut « vraiment homme » dans la société berbère de Kabylie. Ces devoirs lui assurent sa puissance pour qu'il exerce son rôle de géniteur et de dominateur. Le phallus constituerait le symbole de la virilité, le point d'honneur proprement masculin. Il s'agit là pour le sociologue d'une construction sociale arbitraire du sexe masculin qui légitime un rapport de domination. Métaphoriquement présent, mais rarement nommé dans le discours, le sexe masculin « concentre tous les fantasmes collectifs de la puissance fécondatrice ». Cf. Bourdieu, *op. cit.*, p. 25, 39.

<sup>59</sup> Kamel Daoud, *op. cit.*, pp. 113-114.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>63</sup> En effet, la perspective érotisée d'une sensualité féminine sans limites qu'adopte le narrateur semble parfois très proche d'un certain imaginaire orientaliste. Cf. Introduction de l'article, p. 1.

personnages échappent à ce modèle binaire et asymétrique du désir et de la sexualité. Tel serait le cas de M<sup>ma</sup>, dont le corps est atteint d'une décrépitude symbolique.

De la mère « étourdie et gémissante » qui revient du hammam, l'enfant ne retrouve qu'un corps « raidi » et « asséché », dépourvu de toute féminité, donc sans vie. Or ce corps en état de presque putréfaction revêtirait les formes multiples de régulations sociales et assignations normatives dont M<sup>ma</sup> est l'objet.

Imagine un peu cette femme : arrachée à sa tribu, offerte à un mari qui ne la connaissait pas et s'empressa de la fuir, mère d'un mort et d'un autre enfant trop silencieux pour lui donner la réplique, veuve deux fois, obligée de travailler chez les roumis pour survivre<sup>64</sup>.

Ce corps faible et maladif trouve toute sa place dans « l'univers sombre et tiède » du hammam, parmi les chuchotements et les lamentations des femmes. Les ablutions constantes auxquelles s'y adonne le personnage, que Haroun appelle son « goût pour le martyr<sup>65</sup> », constituent une manière de projeter dans ce dévouement extrême envers son corps, la quête de celui de son fils qui a disparu.

Plus qu'un réceptacle de la jouissance masculine, le corps féminin peut aussi s'ériger comme le lieu des tensions et des questionnements du modèle patriarcal des sociétés arabomusulmanes. En effet, les contraintes subies par le corps féminin ne laissent pas le jeune narrateur indifférent : « Regarde un peu [...] la gamine avec son voile sur la tête alors qu'elle ne sait même pas encore ce qu'est un corps, ce qu'est le désir<sup>66</sup> ». En identifiant dans le voilement du corps un signe du refoulement du désir, il adopte le combat que mène l'auteur à ce sujet.

De lieu d'impureté et d'impudeur dépravée, le corps devient l'antipode de la soumission féminine dont le personnage de Meriem constituerait l'exemple par excellence. « Libre, conquérante, insoumise et vivant son corps comme un don, non comme un péché ou une honte<sup>67</sup> » l'intellectuelle dont Haroun tombe amoureux semble s'inscrire dans un idéal d'émancipation féminine pour lequel le corps est l'expression et le moyen d'appropriation du désir.

Certes, le corps de Meriem est bel et bien désiré par Haroun, même si celui-ci essaie, bien faiblement, d'y résister : « sa jupe remontait doucement, j'essayais de ne pas

---

<sup>64</sup> Kamel Daoud, *op. cit.*, p. 46.

<sup>65</sup> *Idem.*

<sup>66</sup> *Ibid.*, pp. 79-80.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 145.

regarder ses jambes, elle m'expliqua, en français, qu'elle était enseignante<sup>68</sup> ». L'enjeu de la subversion consiste ici à donner une expression « savante » et « émancipée » à la sensualité – même si elle passe aussi par le désir de l'Autre –, en dehors d'un cadre orientaliste qui essentialise la femme en tant que « créature des fantasmes de puissance masculins<sup>69</sup> ».

La relation entre Haroun et Meriem semble fondée sur une symétrie au niveau du désir qui rompt avec le principe de division entre les sexes féminin passif et masculin actif. On pourrait néanmoins se demander pourquoi c'est à l'intellectuelle, et non pas à la prostituée ou à une femme voilée, par exemple, d'acquérir une voix et un corps pour assumer sa sensualité. Ainsi, la dimension potentiellement subversive du personnage pourrait être réduite par un apparent retour à une vision néo-orientaliste selon laquelle le corps ne peut être « libéré » que par un esprit cultivé, image qui se situe à bien des égards dans une dichotomie entre modernité et tradition.

## LE CORPS DU MORALISTE

Si l'imaginaire du corps se révèle omniprésent dans *Meursault, contre-enquête*, s'il signale un mode d'appréhension du réel relevant d'une pensée genrée, il importe également de mesurer sa place dans la construction de l'*ethos* du narrateur, qui s'apparente à bien des égards à une réflexion d'ordre moraliste.

« La religion est pour moi un transport collectif que je ne prends pas<sup>70</sup> » affirme en effet Haroun. Cet énoncé positionne efficacement la question du discours moraliste inséré dans le récit : il repose en effet sur une double valeur d'emploi du présent, énoncé gnomique à valeur généralisante actualisé ici par le temps de l'énonciation, avec lequel il tend à se confondre par l'acte d'assertion. Selon Corrado Rosso, le romancier peut fort bien être un moraliste : « si (...) contemplation et action se rejoignent dans un rôle synergique (...) nous n'avons aucune difficulté à considérer de ce point de vue l'auteur du roman (...) comme un moraliste<sup>71</sup> ». Du reste, le discours moraliste relève d'une tradition française qui

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 134

<sup>69</sup> Edward Saïd, *op. cit.*, p. 238.

<sup>70</sup> Kamel Daoud, *op. cit.*, p. 76.

<sup>71</sup> « Prolégomènes à un portrait du moraliste », p. 16 dans Jean Dagen (dir.), *La Morale des moralistes*, Paris, Honoré Champion, 1999, « Moralia ». Voir aussi François Gevrey, « Les avatars du moraliste dans la fiction de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle », dans *Poétique de la pensée Etudes sur l'âge classique et le siècle philosophique. En hommage à Jean Dagen*, Paris, Honoré Champion, 2006, « Colloques, congrès et conférences sur l'âge des philosophes » ; ou encore Marc Escola, « Morale et fiction, de La Bruyère à Marivaux », dans Jean Dagen et Philippe Roger (dirs.), *Un siècle de deux cents ans ? Les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles: continuités et discontinuités*, Paris, Desjonquères, 2004, « L'Esprit des Lettres ».

parvient à Kamel Daoud essentiellement par Camus : « C'est le génie de ton héros : décrire le monde comme s'il mourait à tout instant, comme s'il devait choisir les mots avec l'économie de sa respiration. C'est un ascète<sup>72</sup> ». On notera surtout que le discours moraliste, très présent dans *Meursault, contre-enquête*, est systématiquement associé au corps. Ainsi, le « transport collectif » décrit l'emballage pulsionnel saisissant tout un chacun, substitut du désir sexuel réprimé. En creux, le moraliste se situe dans une position et une posture d'observateur de la société ; il semble ne pas y prendre part (le collectif contre l'individu).

Pour Louis Van Delft, étudiant le moraliste : « rien ne lui importe plus que l'acuité du regard. Il se veut d'abord observateur<sup>73</sup> ». L. Van Delft insiste : « derechef, il n'a pas de plus haute ambition que de bien "voir", bien "discerner"<sup>74</sup> ». Le moraliste est ce « spectateur de la vie<sup>75</sup> », cet analyste de l'autre : « Le moraliste serait-il avant tout celui qui voit l'autre ?<sup>76</sup> », se demande G. Dotoli ? Il semble bien que le regard soit l'organe fondateur de toute observation moraliste, car « l'anatomie morale devient physique ; l'œil pénètre dans les entrailles du corps de l'autre. Le moraliste devient un véritable médecin<sup>77</sup> ». Ainsi, évoquant ses concitoyens, Haroun affirme que « le tout se résume aux trois grands lieux de ce pays : la ville (...), la montagne (...), le village (...) Rien que par les fenêtres de ce bar, je peux te ranger l'humanité locale selon ces trois adresses<sup>78</sup> ». L'œil du moraliste perce les apparences pour atteindre la profondeur de l'être, pour classer les humains selon leur « caractère », ici pensé en fonction des appartenances géographiques (anatomie des lieux, comme d'un corps), qui influent sur lui. Tel est aussi le sens de la notation suivante : « on va juste regarder tous les autres Moussa de ce bouge, un par un<sup>79</sup> ». Tous les humains sont identiques : la nature humaine s'exprime en caractères mais tous s'y rattachent, ce qui

---

<sup>72</sup> Kamel Daoud, *op. cit.*, p. 110. Il s'agit pour Haroun de lutter à armes égales avec Meursault, d'utiliser la « voix juste » qu'est la brièveté (voir Gérard Dessons, *La Voix juste. Essai sur le bref*, Manucius, 2015), qui condense un maximum d'effet en un minimum de mots, suscitant le sentiment d'une adéquation totale entre le propos et sa mise en forme. La brièveté est alors une opération de ressaisie du réel, de réorganisation d'un territoire de discours, qui, en tant que vérité de parole, reprend à son compte l'autorité détenue par le langage. Le discours de vérité est d'ailleurs explicite à plusieurs reprises dans le roman : « En vérité » (p. 15 et p. 58), « La vérité est que » (p. 20 et p. 65) ... On pensera également aux injonctions faites à l'interlocuteur.

<sup>73</sup> « Qu'est-ce qu'un moraliste ? », p. 108 dans *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, mai 1978, numéro 30.

<sup>74</sup> *Idem*.

<sup>75</sup> Voir, du même auteur, *Les Spectateurs de la vie. Généalogie du regard moraliste*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2005, « Les Collections de la République des Lettres ».

<sup>76</sup> Giovanni Dotoli, « L'autre du moraliste », p. 172 dans Ralph Heyndels et Barbara Woshinsky (dirs.), *L'autre au XVIIe siècle*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1999, « Biblio 17 ».

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>78</sup> Kamel Daoud, *op. cit.*, p. 62.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 35.

explique cette reduplication qu'il convient de percer à jour pour atteindre la vérité de l'autre, qui est aussi la vérité du moi : « mais en analysant l'autre, le moraliste tente en même temps de déchiffrer l'énigme de lui-même<sup>80</sup> ».

L'exergue du roman, tirée de Cioran<sup>81</sup>, place d'emblée l'*ethos* du moraliste sous le patronage de l'auteur du *Précis de décomposition*, dont le cynisme, tout comme celui d'Haroun, est avéré : « je ressens une pitié presque divine envers cette fourmilière et ses espoirs désordonnés<sup>82</sup> ». Le sentiment de la pitié est éminemment ironique ici : les corps sont rendus insignifiants<sup>83</sup> par la misanthropie du moraliste, constatant que ses semblables refusent le réel au profit de la religion. Les maximes les plus incisives relèvent également de cette figuration de soi en cynique désabusé<sup>84</sup>. Le moraliste, du reste, n'oublie pas d'effectuer son autocritique : « j'ai une vision de névrosé, je te l'accorde...<sup>85</sup> ». Cette « névrose » est celle du corps : « jamais je ne pourrais supporter la proximité d'un autre corps. J'exagère ? Le vrai meurtre donne des certitudes nouvelles et tranchées<sup>86</sup> ». Au récit de soi correspond la généralisation moraliste : la « vision », c'est bien sûr la conception, l'approche du réel, mais aussi l'oeil obsédé par la distinction et par la caractérologie.

Haroun précise également qu'il n'est « qu'un homme assis dans un bar<sup>87</sup> ». Cette posture d'humilité ne doit pas faire oublier que « le moraliste écrit pour le monde dont il se veut le miroir<sup>88</sup> ». Dans cette perspective, le corps d'Haroun, homme à la fois ordinaire (simple client d'un bar) et extra-ordinaire (le bar est un endroit excentré et perturbateur de

---

<sup>80</sup> Giovanni Dotoli, *op. cit.*, p. 179. Voir aussi Louis Van Delft, *op. cit.*, pp. 109-110 : « peu à peu, cet homme qui ignorait le cours à tenir devient habile. Il devient expert à déchiffrer le "livre du monde". Pour finir, ce que lui-même donne à lire, c'est précisément le texte de la vie. Car le moraliste est aussi celui qui est parvenu au "port". Son livre est un *vademecum* qu'il propose au lecteur. Lui, à présent, connaît les "écueils" et les "tempêtes" qui attendent ses compagnons, comme tous ceux qui devront un jour "s'embarquer". Il s'offre comme guide ». Ou encore, p. 113 : « chez le moraliste, quand on s'attend à trouver un théoricien impeccable, on trouve toujours un homme ».

<sup>81</sup> « L'heure du crime ne sonne pas en même temps pour tous les peuples. Ainsi s'explique la permanence de l'histoire », (*Syllogismes de l'amertume*, Paris, Gallimard, 1952, « Idées », p. 125).

<sup>82</sup> Kamel Daoud, *op. cit.*, p. 80.

<sup>83</sup> Au sens étymologique du terme (qui n'a pas de signification, qui ne dénote rien, sur le plan social notamment).

<sup>84</sup> « le crime compromet pour toujours l'amour et la possibilité d'aimer » (p. 101) ; « Tu veux noter ma définition de l'amour ? Elle est grandiloquente mais sincère, je l'ai fabriquée tout seul. L'amour, c'est embrasser quelqu'un, partager sa salive et remonter jusqu'au souvenir obscur de sa propre naissance » (p. 143).

<sup>85</sup> Kamel Daoud, *op. cit.*, p. 127. Louis Van Delft écrit à ce sujet que « le moraliste n'est pas dupe. Il ne l'est ni de son savoir, ni de son pouvoir », (*op. cit.*, p. 111). À cet égard, tel est bien le sens des mots suivants : « un homme qui boit rêve toujours d'un homme qui écoute. C'est la sagesse du jour, à noter dans tes carnets... ». Les points de suspension indiquent en effet la sagesse ironique sans illusion, qui se moque d'elle-même.

<sup>86</sup> Kamel Daoud, *op. cit.*, p. 105.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>88</sup> Françoise Gevrey, *art. cit.*, p. 417. Voir aussi Louis Van Delft, *op. cit.*, p. 111 : « le plus souvent, il se voudra spectateur (...) il tend au public un miroir ».



l'ordre établi) serait en quelque sorte la mauvaise conscience d'Oran :

Je mis des années avant de me réconcilier avec mon corps, avec moi-même. D'ailleurs, le suis-je seulement aujourd'hui ? J'ai toujours gardé une raideur dans le maintien due à la culpabilité d'être vivant. J'ai toujours les bras comme engourdis, un visage terne et un air sombre et triste. Comme un vrai fils de veilleur de nuit, je dors peu et mal, aujourd'hui encore<sup>89</sup>.

Le soi est-il plus qu'un corps, ou ne suis-je que mon corps ? Pour le moraliste, il semble que la deuxième interprétation soit la bonne. En effet, le corps d'Haroun est la synecdoque de son esprit :

Plus qu'un demi-siècle après les coups de feu donnés sur la plage, mon bras est là, levé, impossible à baisser, ridé, mangé par le temps - une peau sèche sur des os morts. Sauf que c'est tout mon être que je sens ainsi, sans muscle et pourtant tendu et douloureux. Car garder cette posture ne suppose pas seulement qu'on se prive d'un membre, cela implique également qu'on endure des douleurs affreuses et lancinantes - bien qu'aujourd'hui elles aient disparu<sup>90</sup>.

Ainsi, le corps du moraliste est l'occasion pour l'auteur de développer une doctrine matérialiste, opposée aux dualismes religieux : l'esprit même est matière. A cela s'ajoute le plaisir œnologique, qui illustre cette pensée.

Nous aimerions observer, avec Régine Jomand-Baudry, que le vin, engourdissement salutaire pour Haroun<sup>91</sup>, est expérimenté ici « dans sa fonction de psychotrope, en en représentant les effets sur la mémoire et sur l'imagination. Le vin a affaire avec la parole narrative et *in fine*, avec la création<sup>92</sup> ». Dans *Meursault, contre-enquête*, le vin relance le discours moraliste<sup>93</sup> et devient même parfois son support, ce que montre son association métaphorique avec l'amour : « L'amour. Quelle sensation étrange, non ? Ça ressemble à de l'ébriété. On éprouve la perte de l'équilibre et des sens, mais qui s'accompagne d'une acuité étrangement précise et inutile<sup>94</sup> ». C'est que l'*ethos* du narrateur demeure celui d'un « vieux buveur de vin qui n'a aucune preuve de ce qu'il avance<sup>95</sup> » et qui vit l'utilisation de la langue des moralistes, le français, comme un acte érotique : « une

---

<sup>89</sup> Kamel Daoud, *op. cit.*, p. 52.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 36 : « j'ai commencé à boire un peu tôt et avec une bonne excuse : mes crises de reflux gastriques, c'est la nuit qu'elles me prennent... ».

<sup>92</sup> « Fonctions et significations du vin dans *L'Indigent philosophe* », p. 100 dans Régine Jomand-Baudry (dir.), *Marivaux journaliste. Hommage à Michel Gilot*, PU Saint-Etienne, 2009.

<sup>93</sup> Voir par exemple, p. 73 : « Je veux boire encore. Appelle-le » ; p. 122 : « et cette histoire n'est pas inventée par le vin qu'on partage, je te le jure » ; ou encore p. 126 : « Veux-tu un autre vin ? ».

<sup>94</sup> Kamel Daoud, *op. cit.*, pp. 142-143.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 146.

langue se boit et se parle, et un jour elle vous possède ; alors, elle prend l'habitude de saisir les choses à votre place, elle s'empare de la bouche comme le fait le couple dans le baiser vorace<sup>96</sup>». La langue est acérée car la pensée l'est : le vin également relève donc d'un usage satirique de la plume : « ici, les meilleurs alcools, on les offre après la mort, pas avant. C'est la religion, mon frère, fais vite, dans quelques années, le seul bar encore ouvert le sera au paradis, après la fin du monde<sup>97</sup>».

Le vin, c'est le corps, l'hédonisme, opposé à la mortification religieuse qui prend petit à petit le dessus sur la joie de vivre : « Bois tant qu'il en est encore temps. Dans quelques années, cela sera le silence et l'eau<sup>98</sup>». La subversion passe ouvertement par le vin :

On reprend le même vin que celui d'hier ? J'aime son âpreté, sa fraîcheur. L'autre jour, un producteur de vin me racontait ses misères. Impossible de trouver des ouvriers, l'activité est considérée comme haram, illicite. Même les banques du pays s'y mettent et refusent de lui accorder des crédits ! Ha, ha ! 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 cieux... Bon, bon, j'en conviens, l'argument est un peu vaseux. J'aime divaguer, tu commences à le savoir<sup>99</sup>.

Le rire du moraliste, manifestation corporelle de joie amère devant la marche du monde, rejoint le cynisme de Cioran et replace le corps dans une filiation gastronomique : goûter le vin, c'est par contiguïté goûter le réel, qui exhale lui aussi son arôme par ce double caractère *a priori* contradictoire mais en réalité complémentaire : l'âpreté (la leçon est difficile à ingérer) et la fraîcheur (elle libère, elle offre un point de vue véritable sur le réel).

Analysant l'art de la maxime, Éric Tourrette écrit : « peu de mots, mais exquis et apprêtés d'une certaine façon : telle pourrait être une définition, sommaire mais opératoire, de la forme qui nous occupe<sup>100</sup> ». Le discours moraliste et la gastronomie sont intimement liés en ce que le premier développe

une certaine conception de la maxime comme forme hédonistique. La réception de la maxime devient l'occasion d'une délectation brève mais intense, permise par un raffinement particulier : sur l'axe paradigmatique, choix d'ingrédients précieux, sur l'axe syntagmatique, accommodement méticuleux. Les mots choisis et leur agencement se doivent d'être exquis<sup>101</sup>.

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>99</sup> *Ibid.*, pp. 61-62. Voir les mêmes onomatopées, à deux reprises, p. 153.

<sup>100</sup> *Une écriture du discernement. Enquête sur les formes brèves de la description morale (1574-1701)*, Thèse de doctorat, Université Jean Moulin - Lyon 3, 2005, « Maximes et gastronomie », p. 272.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 276.

Dans le cas présent, on pensera en particulier à cette occurrence : « As-tu vu les paliers des immeubles, les logements vides, les murs, les vieilles caves à vin des colons, ces bâtisses délabrées ? C'est un repas<sup>102</sup> ». Fascination du regard observant, qui associe l'optique morale à une délectation gastronomique singulière et déterminant l'écriture : « je crois que je devine pourquoi on écrit les vrais livres. Pas pour se rendre célèbre, mais pour mieux se rendre invisible, tout en réclamant à manger le vrai noyau du monde<sup>103</sup> ». Effacement du corps pour mieux le réinvestir : le corps de l'écrivain se masque pour mieux se dévoiler, en ce que le corps du gastronome dépasse le corps physique, social : « manger le vrai noyau du monde », c'est dépasser l'écorce pour atteindre la profondeur des choses, dépasser le moi social banal, tributaire des apparences et des représentations fausses, pour devenir un moraliste-gastronome. Le livre à venir, en train de s'écrire, reste au demeurant la préoccupation essentielle de Haroun :

Ah, tu sais, moi qui pourtant ne me suis jamais soucié d'écrire un livre, je rêve d'en commettre un. Juste un ! Détrompe-toi, il ne s'agirait pas d'une contre-enquête sur le cas de ton Meursault, mais d'autre chose, de plus intime. Un grand traité de la digestion. Voilà ! Une sorte de livre culinaire qui mêle l'arôme et la métaphysique, la cuillère et les divinités, le peuple et le ventre. Le cru et le cuit<sup>104</sup>.

La digestion, suite logique de l'absorption évoquée préalablement, est l'opération d'intégration par laquelle le moraliste traverse les discours et les événements afin de les intégrer à sa propre pensée : l'opération de digestion associe les saveurs antithétiques décrites ici pour mieux faire éclater leur synthèse. Dans cette perspective, ce qui relève de l'intime confère au discours sa valeur : ce discours moraliste est aussi une autobiographie, celle d'un corps désirant<sup>105</sup>.

Là où les discours religieux sont considérés comme *excarvés*, celui d'Haroun se veut *incarné* dans la « chair du monde » (Merleau-Ponty)<sup>106</sup>. Plus qu'au Camus de *L'Étranger*, il

---

<sup>102</sup> Kamel Daoud, *op. cit.*, p. 109.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>105</sup> On pensera à cette maxime de Cioran dans les *Syllogismes de l'amertume*, *op. cit.*, p. 132 : « Les actions d'éclat sont l'apanage des peuples qui, étrangers au plaisir de s'attarder à table, ignorent la poésie du dessert et les mélancolies de la digestion ». Plaisir et mélancolie sont assumés par le narrateur, dans un discours résolument inactuel (au sens nietzschéen), opposé aux universaux factices offerts par les religions.

<sup>106</sup> Voir notamment *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, 1964, « Folio essais », p. 19 : « Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. Mais, puisqu'il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et **le monde est fait de l'étoffe même du corps** » (nous soulignons).

semble que ce soit à l'auteur de *Noces* que Kamel Daoud doive ce désir de corps-à-corps avec le monde :

je sais que jamais je ne m'approcherai assez du monde. 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<sup>107</sup>.

Comme Camus, Haroun peut dire : « il n'y a pas de honte à être heureux. Mais aujourd'hui l'imbécile est roi, et j'appelle imbécile celui qui a peur de jouir<sup>108</sup> ». Jouir des plaisirs du vin, de l'érotisme du langage c'est en effet, comme Camus, refuser les hypocrisies de la socialité : « je ne revêts aucun masque : il me suffit d'apprendre patiemment la difficile science de vivre qui vaut bien tout leur savoir-vivre<sup>109</sup> ». Le « savoir-être » l'emporte sur le savoir-vivre préfabriqué : la seule « prière » que formule Haroun est « tournée vers le monde<sup>110</sup> », monde dont Haroun fait l'expérience en le mettant à l'épreuve, à l'essai du regard moraliste pour en retirer une *leçon*, celle de l'incarnation : « l'angle de la lumière, le ciel vigoureusement bleu, le vent aussi m'ont éveillé à quelque chose de plus troublant que la simple satisfaction éprouvée après un besoin assouvi<sup>111</sup> ». Plus qu'un hédonisme de façade, c'est à une fusion avec le monde *via* une corporéité réconciliée qu'appelle Haroun. Comme chez le Camus de *Noces*, « cela me choque, cette disproportion entre mon insignifiance et la vastitude du monde<sup>112</sup> ». Cette véritable leçon, celle du monde, est annoncée du reste assez tôt dans le roman : s'il « faut quelque chose d'infini, d'immense, je crois, pour équilibrer notre condition d'homme<sup>113</sup> », ce n'est pas la religion qui en aura le bénéfice<sup>114</sup> : il s'agira au contraire d' « assumer le monde », d' « ouvrir les yeux sur sa propre

---

On pense également à Jean-Pierre Richard, qui écrit de la littérature contemporaine : « La littérature ne se contente pas de s'écrire : on dira, avec un philosophe moderne, qu'elle *s'excrit* », (*Quatre lectures*, Paris, Fayard, 2002, p. 7).

<sup>107</sup> Albert Camus, *Noces*, Gallimard, « Folio », 1959, « Noces à Tipasa », p. 15. Voir aussi, dans le même essai lyrique : « Je comprends ici ce qu'on appelle gloire : le droit d'aimer sans mesure. Il n'y a qu'un seul amour dans ce monde. Étreindre un corps de femme, c'est aussi retenir contre soi cette joie étrange qui descend du ciel vers la mer. Tout à l'heure, quand je me jetterai dans les absinthes pour me faire entrer leur parfum dans le corps, j'aurai conscience, contre tous les préjugés, d'accomplir une vérité qui est celle du soleil et sera aussi celle de ma mort » (*Ibid.*, p. 16).

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>110</sup> Kamel Daoud, *op. cit.*, p. 57.

<sup>111</sup> *Ibid.*, pp. 57-58.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>114</sup> « J'ai en horreur toutes les religions. Toutes ! Car elles faussent le poids du monde », (*Ibid.*, p. 79).

force et sa dignité<sup>115</sup>». Le moraliste est celui qui concilie la perspective du spectateur et l'optique de l'acteur, car il ne sait que trop bien qu'il ne se sépare de la « fourmilière » que par sa lucidité : « de tout mon corps et de toutes mes mains, je m'accroche à cette vie que je serai seul à perdre et dont je suis le seul témoin<sup>116</sup>». S'agripper au monde, c'est avoir au moins prise sur lui par le corps. De là cette volonté de « crier sa vérité nue<sup>117</sup>», de plaider de manière intempestive<sup>118</sup> pour une littérature incarnée contre la « moraline » des bien-pensants<sup>119</sup>, qui évincent le corps des débats.

## CONCLUSION

La place et les formes données au corps par Kamel Daoud dans *Meursault contre-enquête* participent d'une esthétique et d'une éthique littéraire qui se construisent à fleur de peau. Elles appuient des positionnements politiques et vitalistes qui tirent toute leur pertinence et leur force d'un imaginaire qui se veut littéraire avant toute chose. Le choix d'écrire en Français, langue que Kamel Daoud associe depuis toujours à un certain érotisme, nous incite, de même, à penser l'écriture comme une quête fondamentale de chair, d'incarnation. La réflexion morale portée par son narrateur, Haroun, est ainsi ouvertement décrite comme ce qui aurait pu se résumer à une vaste entreprise de « digestion » : elle phagocyte et transforme le matériau camusien au prisme d'un autre corps, et permet, dans l'intertextualité, l'émergence d'une vérité autre. Là où la transcendance n'est pas possible, l'homme et l'écriture, « mille-pattes aveugle[s] sur le dos de quelque chose d'immense<sup>120</sup> », trouvent réponse dans leurs tâtonnements.

*Maxime CARTRON – Université Lyon 3*

*Mirella DO CARMO BOTARO – Université de Poitiers*

*Pierre MATHIEU – Université Lyon 2*

---

<sup>115</sup> *Idem*.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>118</sup> Au sens nietzschéen, voir *Considérations inactuelles* [*Unzeitgemässe Betrachtungen*], Aubier-Montaigne, « Collection bilingue des classiques étrangers », 1964, traduction de Geneviève Bianquis (édition bilingue).

<sup>119</sup> Sur ce point, voir Jean-Charles Darmon, « Le moraliste et la “moraline” : rhétoriques de la fable et expériences de pensée de Jean de La Fontaine à Frédéric Nietzsche », dans Jean-Charles Darmon et Philippe Desan (dirs.), *Pensée morale et genres littéraires*, PUF, 2009.

<sup>120</sup> Kamel Daoud, *op. cit.*, p. 139.

