L'identité et la mémoire de l'Algérie au théâtre dans *Meursaults* de Philippe Berling, une (en)quête de sens

Marjorie Bertin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ht/412>

DOI : 10.4000/ht.412

ISSN : 2678-5420

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2018

Pagination : 130-139

ISSN : 2261-4591

Référence électronique

Marjorie Bertin, « L'identité et la mémoire de l'Algérie au théâtre dans *Meursaults* de Philippe Berling, une (en)quête de sens », *Horizons/Théâtre* [En ligne], 12 | 2018, mis en ligne le 01 janvier 2019, consulté le 20 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ht/412> ; DOI : 10.4000/ht.412

La revue *Horizons/Théâtre* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

MARJORIE BERTIN

Marjorie Bertin est docteure en études théâtrales, enseignante et chercheuse à l'Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3. Membre du Sféa et de l'IRET, elle travaille sur Genet, Pirandello, le théâtre et la chanson dans les pays arabes, la circulation des arts entre le monde arabe et l'occident, et, plus généralement, les écritures théâtrales contemporaines des ^{xx}^e et ^{xx}^e siècles. Elle enseigne au sein de l'Institut d'Études Théâtrales et du département d'italien de la Sorbonne-Nouvelle. Elle est chargée d'édition et de production à Paris, chez France Médias Monde pour RFI où elle réalise également des chroniques et des reportages. Elle contribue à plusieurs revues, notamment *L'avant-scène théâtre* où elle est journaliste et critique, *Alternatives théâtrales*, *Registres et Africultures*.

Mail: marjorie.bertin@hotmail.fr

RÉSUMÉ : Kamel Daoud est un enfant de l'Indépendance de l'Algérie. Cette dernière et ses conséquences immédiates jouent un rôle central dans *Meursault contre-enquête*, publié en 2014 en France. Cette contre-enquête sur le meurtre de « l'arabe » par Meursault, est un prétexte pour donner une identité à Moussa, l'inconnu assassiné dans le roman d'Albert Camus. Philippe Berling met en scène ce roman en 2015 au Festival d'Avignon, dans sa propre adaptation, après avoir raccourci le titre en *Meursaults*, qu'il dote d'un « s ». Ce spectacle, tout en exacerbant des traits saillants du texte (la mémoire, l'identité, la décolonisation), se focalise sur la relation jungienne qu'entretient Moussa, avec la mère des deux frères,

personnage supplémentaire créée pour le spectacle. Comment la mémoire de l'Algérie et ses traumatismes sont-ils présents dans cette adaptation tout en étant déplacés par la relation oedipienne, que le frère entretient avec sa mère? Ne s'agirait-il pas ici d'un détour parabolique nécessaire au processus de remémoration et d'appropriation de l'histoire par le spectateur? Cet article propose d'analyser en quoi ce nouveau partage des voix et l'inclusion du mythe permettent d'apporter une dimension supplémentaire, qui, sans trahir le texte, l'augmente, notamment par la théâtralité.

MOTS-CLÉS : Algérie, Albert Camus, Kamel Daoud, Mémoire, Décolonisation, Théâtralité, Mythe.

ABSTRACT : Kamel Daoud is a child of the Independence of Algeria and this historical process plays a key-function Meursaults Counter-investigation, published in 2014 in France. This "counter-investigation" upon the murder of "Arab" by Meursault, is a pretext to give to Moussa an identity, the unknown victim in the novel by Albert Camus.

Philippe Berling staged this novel in 2015 at the Festival d'Avignon, in his own adaptation, after shortening the title to *Meursaults*. This show, while underlining significant features of the text (memory, identity, decolonization), focuses on the Jungian relationship between Moussa and the mother of the two brothers, an additional character created for

the show. How are the memory of Algeria and its traumas included in this adaptation while being displaced by the Oedipal relationship that the brother has with his mother? Would not this be a parabolic detour necessary for the process of recalling and appropriating history by the audience?

This article analyzes how this new deal of voices and the inclusion of the myth brings an additional dimension, which, without betraying the text gives a noticeable extension of its theatricality.

KEYWORDS : Algeria, Albert Camus, Kamel Daoud, Memory, Identity, Decolonization, Theatricality, Myth.

L'identité et la mémoire de l'Algérie au théâtre dans *Meursaults* de Philippe Berling, une (en)quête de sens

KAMEL DAOUD, AUTEUR ALGÉRIEN né en 1970, est un enfant de l'Indépendance de l'Algérie. Cette dernière et ses conséquences immédiates jouent un rôle central dans *Meursault contre-enquête*, publié en 2014 en France¹. Primé à de nombreuses reprises, le livre se présente bien comme une « contre-enquête » du célèbre roman d'Albert Camus.

Cette contre-enquête sur le meurtre de « l'arabe » par le personnage de Meursault, est un prétexte pour donner une identité à Moussa, l'inconnu assassiné. Pour ce faire, Kamel Daoud le dote d'un frère, Haroun. Ce dernier, réfugié dans l'alcoolisme, se confie, soixante-dix ans plus tard, à un universitaire auquel il raconte sa version des faits et sa trajectoire familiale et personnelle depuis le meurtre. Toute l'action de *Meursault contre-enquête* se passe dans un bar, *Le Titanic*. Ce dernier porte le même nom que celui où un personnage, de Camus cette fois, Jean-Baptiste Clamence, se confie dans *La Chute*, autre roman de la confession. L'histoire intime qu'il met en scène dans *Meursault contre-enquête* permet à Daoud de tisser une réflexion sur l'identité, à la fois en tant qu'individualisation et identification à l'autre. En effet, parce qu'elle s'inscrit dans un contexte précis, celui de l'Algérie « d'aujourd'hui », avec la distance de presque toute une vie vécue depuis le meurtre de Moussa, l'histoire racontée par Haroun dépasse le cadre de l'histoire individuelle, et permet une évocation des désillusions de l'Indépendance, dans un espace où « nous, nous étions les fantômes de ce pays quand les colons en abusaient et y promenaient cloches, cyprès et cigognes² », dit le personnage d'Haroun.

Le comédien et metteur en scène Philippe Berling met en scène ce roman en 2015 au festival d'Avignon, dans sa propre adaptation, après avoir raccourci le titre en *Meursaults*, qu'il dote d'un « s ». Or Meursault n'a pas plus de frère et sœur chez Kamel Daoud que chez Albert Camus. Ce choix est à entendre comme une référence directe à Daoud, qui affirme : « Nous sommes trente-huit millions de Meursault, trente-huit millions d'étrangers³. » D'autres fantômes donc. Comme si finalement, son narrateur était aussi étranger⁴ à son

pays que pouvait l'être Meursault, l'indifférence en moins. Le spectacle de Philippe Berling, tout en exacerbant des traits saillants du texte (la mémoire, l'identité, la décolonisation), se focalise sur la relation jungienne qu'entretient le frère survivant, Moussa, avec « M'ma », la mère des deux frères, personnage supplémentaire évoqué comme chez Camus, dès la première ligne du livre, mais ici vivante⁵, et créée pour le spectacle. Comment la mémoire de l'Algérie et ses traumatismes sont-ils présents dans cette adaptation tout en étant déplacés par la relation oedipienne, que le frère survivant entretient avec sa mère ?

Ne s'agirait-il pas ici d'un détour parabolique, au sens où l'entend Jean-Pierre Sarrazac dans *La parabole ou l'enfance du théâtre*, nécessaire au processus de remémoration et surtout d'appropriation de l'histoire par le spectateur ? Comment l'espace et le temps sont-ils dessinés afin de mettre au travail la mémoire des personnages dans ce texte où Haroun se fait le conteur d'une autre histoire ?

Ceci n'est pas une suite

Contrairement à ce que bon nombre de spectateurs purent penser de prime abord, *Meursault contre-enquête* n'est pas une suite de *L'Étranger* mais plutôt une réponse historique en forme de réécriture et de contrepoint, allant parfois jusqu'au pastiche de la langue d'Albert Camus pour tenter de confondre le lecteur en l'installant, le plus confortablement possible, dans cet atypique « pacte autobiographique ». La parole est donnée, non plus aux colons mais aux Arabes et les faits divergent, dans la bouche de Haroun, nouveau narrateur, de ceux qui furent présentés par le narrateur d'Albert Camus. Haroun s'exprime dans le sens contraire du roman de Camus, il « s'en défend et s'en défait à la fois », selon Kamel Daoud⁶. Il raconte sa perception des faits et se pose en tiers- *testis*- par rapport à l'histoire de son frère. Il se pose en témoin, profitant de son grand âge et de celui de sa mère. En effet, tous deux au seuil de la mort sont des conteurs ayant ce que Walter Benjamin qualifie « d'autorité⁷ » pour raconter.

Kamel Daoud n'est pas camusien, son roman n'entend pas éclairer celui d'Albert Camus. En revanche, son texte reprend de nombreux éléments de *L'Étranger* pour en offrir une perception algérienne. Ainsi, très clairement chez Daoud, le narrateur étant le frère de « l'arabe », Meursault est lui aussi « l'étranger » :

Du meurtrier, dit son frère, nous ne savions rien. Il était « el roumi », l'étranger. Des gens du quartier avaient montré à ma mère sa photo dans un journal, mais

*pour nous il était l'incarnation de tous les colons devenus obèses après tant de récoltes volées [...] on oublia aussitôt ses traits pour les confondre avec ceux de tous les siens*⁸.

Chez Albert Camus, Meursault, on le sait, se distingue par son absence de sentiments : il est notamment étranger au sentiment d'amour, de tristesse et de compassion. Son indifférence au monde s'accompagne d'une indifférence totale pour lui-même. « J'ai répondu qu'on ne changeait jamais de vie et qu'en tout cas toutes se valaient et que la mienne ne me déplaisait pas du tout⁹. » Le narrateur de Kamel Daoud, en revanche, est sans cesse pris entre des sentiments divers et la culpabilité de survivre en ayant moins d'importance que le mort dans la vie de leur mère. « Je me sentais à la fois coupable d'être vivant mais aussi responsable d'une vie qui n'était pas la mienne¹⁰ », dit-il. Haroun devient également meurtrier. Il tue avec la complicité de sa mère, non pas un arabe comme Meursault, mais un Français, « parce qu'il fallait faire contrepoids à l'absurde de notre situation¹¹ », toujours dans ce processus d'inversion, au lendemain de la libération. Ce meurtre permet à l'auteur d'évoquer ce contexte particulier pour les Algériens, mais aussi le sentiment de culpabilité que l'on a cherché à donner à ceux qui n'avaient pas pris les armes pour libérer l'Algérie. Ainsi Haroun se fait-il apostropher par l'officier de gendarmerie qui l'interroge :

Tu as vingt-sept ans, commença-t-il, puis il se pencha vers moi, les yeux en feu, pointant un index accusateur. Il hurla : « Alors pourquoi n'as-tu pas pris les armes pour libérer ton pays ? Réponds ! Pourquoi ? ! [...] Il s'est levé, a ouvert brutalement un tiroir, en a tiré un petit drapeau algérien, qu'il est venu agiter sous mon nez. Et d'une voix menaçante, un peu nasillarde, il m'a dit « Est-ce que tu le connais celui-là ? J'ai répondu : « Oui naturellement ». Alors il est parti dans une envolée patriotique, réitérant sa foi en son pays indépendant et au sacrifice du million et demi de martyrs. « Le Français il fallait le tuer avec nous, pendant la guerre, pas cette semaine¹² ! »

Haroun désespéré ne sait que répondre et, pour le coup, fait preuve d'une indifférence assez semblable à celle de Meursault, répondant avec laconisme au gendarme, mais estimant profonde la remarque que lui fait ce dernier avant de la congédier : « Ton frère est un martyr, mais toi, je ne sais pas¹³ ... » Le rapport complexe du narrateur à son frère mort est central dans la mise en scène de Philippe Berling, qui sans reprendre directement les comparaisons faites, dans le roman, entre les deux frères bibliques Abel et Caïn, développe cette problématique, en insistant sur son caractère symbolique et psychana-

lytique. Certes, Haroun ne peut tuer Moussa car ce dernier est déjà mort. En revanche, cette volonté est présente :

J'ai tant de fois souhaité tuer Moussa après sa mort, pour me débarrasser de son cadavre, pour retrouver ta tendresse perdue, pour récupérer mon corps et mes sens, pour... Étrange histoire tout de même. C'est Meursault qui tue, c'est moi qui éprouve de la culpabilité, c'est moi qui suis condamné à l'errance¹⁴...

D'autre part, les deux frères évoquent bien entendu surtout deux autres frères de la Bible, Haroun renvoyant à Aaron et Moussa à Moïse mais aussi Abel et Caïn. Le rapport particulier au frère, chargé de colère, de frustration et de culpabilité, Philippe Berling a choisi de le conserver dans sa mise en scène (qui ne garde qu'environ 10 % du texte pour des raisons directement liées à l'exploitation scénique) en ajoutant le personnage de la mère.

Ce choix est d'abord lié à la représentation. Le client du bar auquel s'adresse Haroun chez Kamel Daoud n'est qu'un prétexte dans le roman, et il n'aurait pu écouter le récit du frère survivant pendant tout un spectacle en restant silencieux. En inventant ce personnage auquel Haroun se confie alors qu'elle est sur le point de mourir, Berling s'éloigne du statisme du bar et apporte une dimension supplémentaire au texte sans y toucher.

En effet, cette mère (jouée par la comédienne italienne Anna Andreotti) est présente par son physique et par ses chants, qui s'inspirent de chansons kabyles de Taos Amrouche. De surcroît, sa vieillesse au seuil de la mort justifie scéniquement son silence. Ce faisant, le texte de Daoud prend une nouvelle dimension, s'écarte du politique (bien que le metteur en scène ait choisi de conserver la scène finale, où Haroun raconte comment, après le meurtre du Français il s'est emporté contre un Imam) pour offrir une configuration plus psychanalytique à cette confession, devenue double, car à travers l'histoire de son frère mort, c'est aussi un rapport complexe à la mère qu'Haroun dévoile. Sans être une trahison du texte, elle souligne donc au contraire une préoccupation centrale chez Kamel Daoud, le rapport à la femme qu'il considère comme maladif, dans le monde arabo-musulman¹⁵. Cette évocation s'organise donc à travers une nouvelle répartition de la parole.

Le nouveau partage des voix

Le roman comporte également une vive critique de l'islamisme à travers l'imam auquel le personnage d'Haroun est obligé de se confronter après le meurtre d'un Français. Si Philippe Berling l'a bien compris et a choisi de conserver cette partie du roman en la détournant¹⁶, son spectacle n'insiste pas autant que le roman sur la question de la foi et de la liberté de culte, pré-

férant se concentrer sur l'autonomisation impossible d'un fils qui n'arrive, ni à « faire son deuil » d'un frère emblématique, ni à se détacher de sa mère, avant de se confier à celle-ci. Ce qui nous reste de Moussa n'est donc pas une édification du mort, mais bien, chez Kamel Daoud comme dans le spectacle de Philippe Berling, la restitution des conséquences directes de cette mort pour ses proches, conséquences négligées dans le roman de Camus.

Surtout, le roman de Kamel Daoud comme l'adaptation de Philippe Berling questionnent l'identité. Cette dernière est définie par Edmont-Marc Lipiansky comme ce qui individualise par rapport à l'autre, dans ce que l'on a d'unique, mais aussi comme identification à l'autre. C'est, écrit-il « le balancement entre ces deux tensions, qui permet le fonctionnement de l'identité¹⁷ ». Si nous partons de cette définition pour envisager le rapport à l'autre mis en place dans *Meursault contre-enquête*, en prenant en compte les éléments ci-dessus, on se rend bien compte que le roman de Kamel Daoud, sans être aucunement une suite, se présente comme un contrepoint, une « contre » enquête. C'est-à-dire une autre version, une perception arabe de cette fable d'Albert Camus.

Mais celle-ci s'érige « contre », il s'agit d'une confrontation. Soulignons d'ailleurs que l'étymologie de « contre » en latin est *contra* qui signifie « en face de » et non « avec ». Dans le roman de Kamel Daoud, c'est une voix unique qui parle, celle d'Haroun, le frère survivant. Or, au sein de toute opération théâtrale, la mise en place du drame passe, comme le souligne Denis Guénoun dans *Actions et acteurs*, par une pluralisation des voix :

Le drame est poème dramatique : c'est-à-dire mise en travail de l'univocalité du poème, par la pluralité des voix. Le drame est le poème de la division [...] Voix unique distribuée en voix diverses, dont la diversité n'est jouable que sous condition d'éclipse de la voix solitaire qui la porte – sous condition d'aphonie (jouée) du poète, d'un silence fictivement imposé à l'unité d'élocution par quoi le drame est porté. Le drame est ce jeu de la distribution d'une voix, réellement unique et fictivement muette, en une pluralité de paroles, fictivement multiples et réellement prononcées¹⁸.

La voix du poète se démultiplie à travers celle de ses personnages, faisant naître nécessairement une pluralité de points de vue. Mais *Meursault contre-enquête* n'est pas un texte théâtral. Aussi, en ajoutant ce personnage de M'ma, qui interagit avec son fils par des chansons et des mouvements, Philippe Berling donne une dimension théâtrale au roman, indispensable à la scène, et permet à celui-ci de conquérir une forme d'universalité, à travers un rapport quasiment mythique à la mère. Il est intéressant de noter combien

le rôle de la mère est silencieux et combien, dès lors, il passe nécessairement par un déploiement d'une théâtralité au sens qui lui est donné par Roland Barthes dans ses écrits sur le théâtre de Baudelaire, parus en 1954¹⁹ :

Qu'est-ce que la théâtralité ? c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur. Naturellement, la théâtralité doit être présente dès le premier germe écrit d'une œuvre, elle est une donnée de création, non de réalisation. Il n'y a pas de grand théâtre sans théâtralité dévorante, chez Eschyle, chez Shakespeare, chez Brecht, le texte écrit est d'avance emporté par l'extériorité des corps, des objets, des situations ; la parole fuse aussitôt en substances²⁰.

Pour ce faire, Philippe Berling a eu recours à de nombreuses images. Toute l'action de son spectacle se passe dans la cour de leur maison, cette maison qui n'était pas la leur mais qu'ils occupent depuis le départ des colons. L'actrice qui joue le rôle de la mère, Anna Andreotti est maquillée au début du spectacle pour « ressembler à une Kabyle et faire plus vieille que son âge²¹ ». Des photos d'elle, jeune, sont projetées sur scène, pour évoquer Zoubida, la femme mystérieuse que Moussa a aimé et qui a provoqué son meurtre par Meursault, et Meiriem, l'étudiante dont Haroun est tombé amoureux.

En outre, Philippe Berling insiste sur ce point, des tatouages kabyles, constituant un langage primitif, sont projetés pour souligner le caractère ancestral de ce personnage qu'il s'est plu à imaginer comme une sorte de Médée. Cette théâtralité se fait donc au service du mythe.

Le spectacle, en conservant la relation aux deux frères, et par la création de ce personnage, renforce donc une dimension mythique, bien présente dans le roman de Kamel Daoud²², mais uniquement, à travers les personnages des deux frères – rappelons que Moussa et Haroun sont également présents dans le Coran.

En ce sens, la pièce a bien un caractère parabolique puisque, comme l'explique Jean-Pierre Sarrazac, « le récit parabolique porté par la pièce puise toujours, même à notre époque, dans l'oralité, dans l'enfance du monde – ou dans ce qu'il en reste – et du même coup, s'adresse très directement à son destinataire, dans le but de susciter sa réflexion personnelle²³ ». Le metteur en scène opère un détour parabolique. Quittant la sphère de la confrontation, et voire donc même celle de la « dispute », le spectacle de Berling, par son recours au mythe, a une fonction englobante. En effet, grâce à sa dimension universelle, le mythe a ainsi une fonction rassurante, qui permet aux hommes

de se situer dans leur propre temps, de se légitimer, en leur donnant le sentiment d'appartenir à une histoire commune et continue qui les rassemble.

Dans *La mémoire des œuvres*, Judith Schlanger synthétise ce phénomène, reprenant la théorie bachelardienne de l'art superficiel et de l'art profond :

La poésie et l'art, par leur essence symbolique et mythique, renvoient directement (comme le religieux, d'ailleurs) à un universel figuré. Entre la subjectivité et les figures universelles du sens, le contact est possible, le passage est direct. L'expérience poétique est une expérience spirituelle qui rejoint le fond primordial et rejoue son propre ancrage. La puissance en nous des mythes traduit justement l'inscription directe de l'immémorial dans la personne²⁴.

Un spectacle qui donc, à son tour, se nourrit d'une matière, pour ici rassembler et raconter une nouvelle histoire.

Bibliographie

- Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- Benjamin Walter, « Le Narrateur, Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov » in *Écrits français*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1991.
- Camus Albert, *L'Étranger* in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 2008.
- Daoud Kamel, *Meursault contre-enquête*, Arles, Actes Sud, 2014.
- Guénoun Denis, *Actions et acteurs, Raisons du drame sur scène*, Paris, Belin, 2005.
- Lipiansky Edmond-Mark, *Identité et Communication l'expérience groupale*, psychologie sociale, PUF, 1992.
- Sarrazac Jean-Pierre, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé/Poche, 2010.
- Schlanger Judith, *La mémoire des œuvres*, Paris, Verdier poche, 2008.

Notes

1. Le roman a été publié dans un premier temps aux éditions Barzhakh (Alger, 2013) dans une version assez différente, puis il a été publié en 2014 chez Actes Sud pour la version française. Voir Kamel Daoud, *Meursault contre-enquête*, Arles Actes Sud, 2014.
2. *Meursaults*, Tapuscrit de l'adaptation de Philippe Berling, archives personnelles du metteur en scène, 2016, p. 4.
3. Marjorie Bertin, entretien réalisé avec Philippe Berling le 8/10/15.
4. Si l'on considère, à l'instar de Bakhtine (1978), que le roman microcosme de langages divers, est le seul genre littéraire qui soit en contact avec la réalité, en s'inscrivant dans deux réalités, celle de l'Algérie et celle du roman d'Albert Camus, la réécriture de

Daoud est « réaliste » mais aussi au service d'une pensée politique. Il serait trop aisé de croire que « l'étranger » de ce roman, est le Français assassiné par Haroun. Le meurtre, comme chez Camus, n'est au fond qu'un prétexte pour évoquer un personnage étranger à ceux qui l'entourent dont il ne comprend ni le rapport à la foi ni les revendications politiques. Le passage du temps, passage d'une vie est un prétexte habile pour aborder la confiscation de l'histoire par le gouvernement algérien. Le roman de Daoud est donc résolument algérien et n'entend donc pas s'inscrire dans une perspective camusienne.

5. « Aujourd'hui, M'ma est encore vivante. Elle ne dit plus rien, mais elle pourrait raconter bien des choses. Contrairement à moi, qui, à force de ressasser cette histoire, ne m'en souviens presque plus ». Kamel Daoud, *Meursault contre-enquête*, op. cit., p. 11.
6. Kamel Damoud en entretien avec Yasmine Chouaki pour *En sol majeur*, émission radiophonique de RFI diffusée le 24/12/15 et disponible sur <http://www.rfi.fr/emission/20151224-daoud-journaliste-algerien-quotidien-oran>. Dernière consultation le 27/09/16.
7. « Or, il est de fait que non seulement la connaissance et la sagesse de l'homme mais surtout sa vie vécue – et c'est là la matière dont sont faites les histoires – prend une forme dont la tradition peut s'emparer avant tout chez le mourant. De même que certaines images de la vie se mettent à défiler devant celui qui meurt, de même se révèle soudain dans sa mimique et ses regards l'Inoubliable qui attribue à tout ce qui le concerne cette autorité dont dispose au regard des vivants en mourant, même le plus misérable larron. C'est cette autorité qui est à l'origine du récit. » Walter Benjamin, « Le Narrateur, Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov » in *Écrits français*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1991, p. 215.
8. Kamel Daoud, op. cit., p. 44.
9. Albert Camus, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, Pléiade, p. 1153-1154.
10. Kamel Daoud, op. cit., p. 44-45.
11. *Ibid.*, p. 132.
12. *Ibid.*, p. 118-119.
13. *Meursaults*, tapuscrit du texte, archives personnelles de Philippe Berling, 2016, p. 22.
14. *Ibid.*, p. 6.
15. Dans un article qui fit scandale, publié une première fois dans *La Repubblica*, puis repris par *Le Monde* le 31 janvier 2016, Kamel Daoud livrait son analyse des agressions de Cologne dans la nuit en écrivant notamment : « Le sexe est la plus grande misère du monde d'Allah. » Des propos qu'il n'a pas reniés malgré la polémique qu'ils déclenchèrent, écrivant dans *Le Quotidien d'Oran* (où il était journaliste) : « Ce que j'ai écrit sur nos liens malades avec le désir, le corps et la femme, je le maintiens et je le défends. »
16. C'est la mère qui prend en charge ce rôle. C'est Ma qui, à la fin du spectacle, prend en charge ce qu'Haroun dit à l'imam à la fin du roman de Kamel Daoud et qui est presque, mot pour mot une citation intégrale de *L'Étranger* avec juste le changement de soutane en « gandoura » et de « prêtre » en « imam ».
17. Edmond-Mark Lipiansky, *Identité et Communication l'expérience groupale*, psychologie sociale, PUF, 1992, 262 p.
18. Denis Guénoun, *Actions et acteurs, Raisons du drame sur scène*, Paris, Belin, 2005, p. 44-45.
19. Roland Barthes, « Le Théâtre de Baudelaire » in *Essais critiques*, op. cit.

20. *Ibid.*, p. 41.
21. Marjorie Bertin, entretien avec Philippe Berling, cit.
22. « Je pense, dit Kamel Daoud, que tous les cycles participent au mythe et on ne peut pas écrire, en dehors de l'humanité. Quand j'ai lu *L'Étranger*, ce qui m'a frappé, c'est que c'est une sorte de robinssonade triste dans laquelle Robinson tue vendredi au lieu de le convertir. En même temps c'est aussi Abel et Caïn. Je trouvais fascinant de faire le parallèle », Kamel Daoud à Yasmine Chouaki, lien cité. L'idée sous-jacente de la répétition des grands mouvements de l'histoire se retrouve également dans l'épigraphe de *Meursault contre-enquête*: « L'heure du crime ne sonne pas en même temps pour tous les peuples. Ainsi s'explique la permanence de l'histoire », E.M. Cioran, *Syllogismes de l'amertume* in Kamel Daoud, *Meursault contre-enquête*, op. cit., p. 7.
23. Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé/Poche, 2010, p. 143.
24. Judith Schlanger, *La mémoire des œuvres*, Lonrai, Verdier poche, 2003, p. 23.