

**MEURSAULT ET SON DOUBLE ARABE
L'EMPREINTE DE L'ÉTRANGER DANS L'ŒUVRE DE BAHA
TAHER**

Waël RABADI

danadan@hotmail.fr

Université Al-Albayt, Jordanie

Résumé

Au Moyen-Orient, l'influence de Camus a été profonde et durable. Dans les années cinquante, l'auteur français a été lu, imité par des écrivains arabes peinant alors à trouver dans l'arabesque classique des outils pour appréhender la modernité. De fait, les jeunes plumes furent nombreuses à trouver dans cette écriture simple et sobre, apte à exprimer les hantises de son époque, les ferments d'un renouveau stylistique. Les écrivains de la défaite (Kûtab al-Nakssa) – ainsi surnommés car tous, Égyptiens, Syriens, Irakiens, Jordaniens ou Libanais appréhendaient le traumatisme de la guerre des Six jours contre les Israéliens en 1967 telle une défaite nationale et individuelle – furent donc véritablement enthousiasmés par le style neuf et novateur de Camus. Nous présenterons l'un d'eux : Baha Taher et proposerons de lire l'une de ses œuvres narratives de jeunesse, la nouvelle intitulée La Manifestation, paru en 1972 dans le sillage de l'écriture blanche de L'Étranger comme la qualifia Roland Barthes.

Mots clefs : Camus, Taher, littérature française et arabe, filiation

Abstract

In the Middle East, the influence of Camus has been profound and lasting. In fact, many young writers were to be found in the writing simple and sober, able to express the obsessions of his time, the seeds of a revival style. The writers of the defeat (Kûtab al-Nakssa) - so nicknamed because all Egyptians, Syrians, Iraqis, Jordanians or Lebanese feared the trauma of the Six Day War against Israel in 1967 as a national defeat and individual - were therefore truly excited about new and innovative writing of Camus. We will present one of them, Baha Taher, and offer to read any of his narrative works of youth, the short- story entitled La Manifestation (1972) in the wake of the white writing of L'Étranger.

Keywords: Camus, Taher, French literature and Arab descent

Resumen

En el Medio Oriente, la influencia de Albert Camus ha sido profunda y duradera. De hecho, muchos de los escritores jóvenes se encontraban en la escritura sencilla y sobria, capaz de expresar las obsesiones de su tiempo, las semillas de un estilo renacimiento. Los escritores de la derrota (Kutab al-Nakssa) - así apodado por todos los egipcios, sirios, iraquíes, jordanos o libaneses temían el trauma de la Guerra de los Seis Días contra Israel en 1967 como una derrota nacional e individual - fueron, pues, verdaderamente entusiasmados con la escritura nuevas e innovadoras de Albert Camus. Vamos a presentar a uno de ellos: Baha Taher y ofrecer a leer alguna de sus obras

narrativas de la juventud, la historia titulada La Manifestación (1972) a raíz de la escritura blanca de L'Étranger.

Palabras clave: Camus, Taher, la literatura francesa y de origen árabe

Au Moyen-Orient, l'influence d'Albert Camus a été profonde et durable. A partir de la réception de *L'Étranger*, traduit en Égypte en 1953¹, et pendant plus de deux décennies, l'écrivain français a été lu, imité par des romanciers arabes peinant alors à trouver dans l'arabesque classique des outils pour appréhender la modernité. De fait, les jeunes plumes furent nombreuses à trouver dans cette écriture simple et sobre, apte à exprimer les hantises de son époque, les ferments d'un renouveau stylistique. Les écrivains de la défaite (*Kûtab al-Nakssa*) – ainsi surnommés car tous, Égyptiens, Syriens, Irakiens, Jordaniens ou Libanais appréhendaient le traumatisme de la guerre des Six jours contre les Israéliens en 1967 telle une défaite nationale *et* individuelle – furent donc véritablement enthousiasmés par le style neuf et novateur de Camus.

L'égyptien Baha Taher, récemment lauréat du Prix international de la fiction arabe², est l'un d'eux. Et, si la lecture de *La Peste* et des *Justes* l'a littéralement bouleversé, c'est néanmoins l'histoire de Meursault qui a laissé les plus profondes empreintes dans ses récits³. C'est dans le sillage de l'écriture blanche, comme la qualifia Roland Barthes, de *L'Étranger* qu'il faut, par conséquent, lire l'une des œuvres narratives de Taher : *Les Fiançailles*.

Albert Camus, aux sources du romanesque tahérien

D'emblée, il faut remarquer que la fiction narrative arabe du second demi-siècle a largement puisé dans la littérature française – notamment dans les œuvres d'auteurs emblématiques tels Camus et Sartre – de quoi se construire dans le domaine stylistique, philosophique et idéologique. Aussi, jusqu'au début des années 1980, romans, récits et nouvelles évoquent-ils

¹ Dès cette première traduction de *L'Étranger*, Camus est affilié au mouvement existentialiste par la majeure partie des intellectuels et artistes arabes ; il laissera d'ineffaçables empreintes sur leur manière de penser et d'appréhender le monde. Cf. notre article intitulé « L'Étranger face à la critique arabe », *Bulletin des études camusiennes*, n° 84, 2008, p. 31-35.

² En 2008, Taher a reçu l'IPAF à Abou Dhabi, *International Prize for Arabic Fiction*.

³ Porté au rang de chef-d'œuvre, le roman de Camus est considéré comme l'étude la plus importante sur le malaise du vingtième siècle. Son apparition sur le marché littéraire arabe oriental a provoqué une surprise telle qu'elle a engendrée pendant des décennies, débats et discussions dans les milieux intellectuels.

l'insensibilité et l'indifférence de Meursault, l'entêtement et l'obstination de Sisyphe ou de Rieux. Le véritable essor du roman moyen-oriental a cependant eu lieu pendant la décennie 1970, au moment où l'expérience existentialiste épousait un mouvement littéraire singulier, pétri d'idéologie, la littérature de la défaite¹. Traduits par des critiques d'avant-garde tels Shahata ou Al-Takarly, les œuvres camusiennes imposèrent leur richesse et leur diversité d'interprétation aux auteurs qui, à l'instar de Taher, surent s'inspirer de leurs techniques innovantes et de leurs désenchantements existentiels : de fait, la langue arabe préservait sa syntaxe littéraire soutenue, mais son lexique empruntait au dialecte et concourait à une expressivité plus singulière pour dire le monde.

Né en 1935, Baha Taher est une figure importante de la scène intellectuelle égyptienne, et plus généralement arabe. Diplômé en histoire moderne et en journalisme au Caire, le polyglotte est un passionné de théâtre. Metteur en scène et critique littéraire averti, Taher occupe dans les années 1980 des postes de direction dans les services culturels de la télévision égyptienne, puis réside en Suisse et au Royaume-Uni où il œuvre comme traducteur à l'ONU jusqu'en 1995. Parallèlement à ces activités professionnelles, il bâtit une œuvre narrative et dramatique de grande envergure émaillée de plusieurs succès de librairie. Ses recueils les plus célèbres sont : *Hier, j'ai rêvé de toi* (1984), *Moi, le roi, j'arrive* (1985) et *Je suis allée à la cascade* (1998) et ses romans : *Ma tante Safeya et le monastère*² (1991), *A l'Est des dattiers* (1985), *Doha a dit* (1991), *L'amour en exil* (1995), *Le point de lumière* (2001) et *Sunset Oasis* (2007). À jamais associé aux écrivains de la Défaite dans l'histoire littéraire, Taher a effectivement orienté son projet artistique vers l'expression du subconscient et de l'angoisse existentielle. « *C'est l'écrivain de la déception quotidienne des Égyptiens* »³.

Un exemple : *La Manifestation*

Œuvre de jeunesse de Taher, *Les Fiançailles* est son premier recueil de nouvelles qui date de 1972 et qui contient une fiction particulièrement explicite quant à l'influence camusienne sur le traitement d'une thématique existentielle, pour ne pas dire existentialiste : *La Manifestation (Al-Muzahara)*. Ce récit bref relate l'histoire d'un morne archiviste anonyme

¹ Ce courant est parfois appelé *Adab al-Daiya'a* ou *Adab al-Tamazuk*, soit la littérature de l'exil, du déchirement ou de la perte.

² *Ma tante Safeya et le monastère* a été traduit en français en 1996 aux éditions Autrement-littérature et *Sunset Oasis* le sera bientôt aux éditions Actes Sud.

³ Ce qualificatif est de Kadhim Jihad Hassan, *Le roman arabe (1834-2004)*, Actes Sud, Arles, 2006, p. 98.

qui, un jour, par hasard, alors qu'il n'a « *jamais vu un match*¹ », participe à une manifestation dans les rues du Caire. Suite à une rencontre sportive, la foule est dans la rue en liesse. Le jeune héros de vingt-cinq ans se rue sur l'un des anonymes, entraîné par les amateurs de football qui se pressent, et le bat avec violence. Blessé à son tour, arrêté par les forces de l'ordre et emprisonné, le *Je* dans un tissu narratif très métissé, dialogué mais aussi longuement monologué, se confie alors : il dit tout à la fois son inertie sociale, son manque d'ambition professionnelle, son atonie sentimentale, son aversion pour son milieu familial... Insensible à ses conditions de détention, il ne prête que peu d'importance aux événements impliquant pourtant toute sa personne et sa liberté. A la clôture de la fiction, le *Je* paraît enfin délivré du poids de son existence.

Finalemment dans la voiture, l'homme s'est tu. Les autres voix aussi se sont tuées alors j'ai respiré profondément et avec satisfaction en appuyant prudemment ma tête blessée sur le dossier du siège. Je ne pensais à rien, je ne m'intéressais à rien et je n'entendais rien à part le bruit rythmé des roues du véhicule qui roulait sur la chaussée goudronnée.

Par de longs monologues, l'écrivain isole son personnage du monde extérieur et le dessine dans le microcosme du milieu carcéral, lors de sa garde à vue, recroquevillé sur lui-même, solitaire et indifférent, aux frontières du mépris de l'existence toute entière. Semblable à la sobriété camusienne, la tension phrastique de Taher traduit un présent à chaque instant renouvelé, annihilant le précédent rendu au néant.

Traducteur syrien de *L'Étranger*, Ibrahim Halbouni souligne d'ailleurs que la filiation entre Camus et les écrivains arabes repose sur une question rythmique puisqu'elle naît de « *cette parole transparente, inaugurée par L'Étranger*² » qui calque de façon assez fidèle une intonation propre aux Français d'Algérie, elle-même héritée de l'accent mélodique du récit arabe traditionnel. Loin des subtiles et interminables analyses psychologiques des romans français de type balzacien, le nouveau narratif se construit en peu de mots savamment rythmés.

J'ai observé ma voisine. Nos regards tièdes mais scrutateurs se sont en même temps rencontrés. Elle avait une quarantaine d'années. Belle, avec de grands yeux bleus, elle tenait une cigarette à la main. De

¹ La traduction de *La Manifestation* a été réalisée par nos soins d'après l'œuvre originale intitulée *Al-Muzahra*, Dar-As-Shorouq, Le Caire, 2010 ; elle est à ce jour non publiée.

² Ibrahim Halbouni, "*L'Étranger*": traduction et analyse critique, Dar al-Anwar, Damas, 1992, p. 54.

son sac à main, elle a sorti un briquet coloré dont la forme était étrange, et a allumé sa cigarette. Alors j'ai remarqué, pour la première fois, que dans le rang où je m'étais assis, il n'y avait que des hommes et que tous surveillaient ses mouvements comme je les observais moi-même d'un regard apathique. Les lumières se sont éteintes et le film a commencé. Au début, il était intéressant. Une troupe de soldats assiégés avait à sa tête un chef qui refusait de se résigner... Puis, leur chef s'est mis à se remémorer sa vie, sa première rencontre avec sa femme sur la plage.

Talentueux dramaturge, Taher s'est attaché dans son œuvre narrative à bâtir une atmosphère intense avec un minimum de moyens, en recourant à une mise en voix et en espace proprement dramatiques. « *Il faut admettre à la fin que les récits de Taher sont des histoires théâtrales*¹ ». En outre, nous savons que Taher, comme Camus, travaillait en tant que journaliste : cet aspect professionnel appliqué au langage et aux mots quotidiens laisse d'évidentes traces dans le ton. C'est la plume alerte, vivante, percutante ou émouvante du reporter qui s'exprime alors. La phrase de Taher est brève et économe de mots, comme incolore ; souvent hachée et exempte d'analyse, elle tend à la distance et à une certaine froideur. Le lyrisme la traverse néanmoins, lui conférant quelque relief. Aussi, dans la préface qu'il a écrite pour *Les Fiançailles*, Édouard Al-Kharat la dépeint-il à l'aune de *L'Étranger*.

*Ce langage est neutre, froid, déterminé, vigilant, sobre et très avisé, c'est un langage visuel parce que la vue y est acérée comme un métal tranchant. Taher sait comment ramasser ce qui lui tombe sous la main et comment le laisser tomber sans presque écarter ses doigts. La sensation physique est presque absente des mots soigneusement choisis, l'accent est équilibré, loin de l'hésitation ou de la vocation, nullement sentimental.*²

Camusienne à l'excès, la nouvelle de Taher contient surtout des similitudes philosophiques dans l'appréhension de l'être-là et de son existence. Il est important de rappeler, du reste, que la fascination des auteurs arabes à l'égard d'Albert Camus reposait pour une large part de sa capacité à fondre la philosophie dans le romanesque. C'est plus particulièrement dans l'appréhension de la liberté, de la solitude, de la révolte, de l'angoisse ou de la quête du bonheur que l'apport de l'auteur

¹ Ainsi que l'explique dans sa préface au recueil le critique Edouard Al-Kharat (*Baha Taher : Al-Khotouba*, [Les Fiançailles], Dar Shady, Le Caire, 1984, p 7. Ce passage ainsi que le suivant sont traduits par nos soins.

² Edouard Al-Kharat, *op. cit.*, p. 4.

français à *La Manifestation* est le plus prégnant. La nouvelle brasse les axes clefs des thématiques de l'absurde : même le soleil ardent, qui est faut-il le rappeler le motif entraînant Meursault à commettre son injustifiable crime, est repris sous la plume de Taher avec ses caractéristiques négatives, accablant et étouffant le personnage.

- *Pourquoi es-tu triste ?*
- *Comment sais-tu que je suis triste ?*
- *Je l'ai vu sur ton visage et dans tes yeux. Il y a comme une larme toujours présente mais qui ne coule pas [...]*
- J'ai réfléchi un instant.*
- *A cause de la chaleur.*
- Elle a souri et ses yeux bleus se sont éclaircis encore plus.*
- *C'est une raison valable, a-t-elle ajouté.*
- *Pourquoi ?*
- *Quand il fait chaud, on se sent étouffé !*
- *Ah, oui, c'est vrai !*

Si le romancier égyptien à ses débuts a pu s'inspirer des techniques camusiennes en ce qui concerne la fluidité narrative de l'intrigue, il n'a en revanche presque pas été influencé d'un point de vue idéologique ou politique. Taher a bien plutôt percé chez son illustre aîné le moyen de donner une réalité objective aux sentiments et aux émotions de ses héros, et il a recouru à un type précis de personnages pour traduire sa vision personnelle et propre du monde.

Meursault et son héritier égyptien

Le protagoniste de *La Manifestation* est une sorte de héros désemparé, d'« *homme sans qualités* », grâce auquel Taher a pu peindre l'intimité d'un individu peinant à se réconcilier avec lui-même, dans un monde aussi étrange qu'étranger. L'insensibilité et l'indifférence de ce héros rappellent celles de Meursault, en particulier lors de son procès. Vidant les mots de leur signification et les actes de leur sens, le *Je* travaille des champs sémantiques typiquement camusiens, ceux de la fatigue, de l'habitude et de l'ennui : des « *ça m'est égal* » ponctuent chacune de ses paroles. Postérité oblige, le malaise existentiel impose au personnage le retrait du monde comme unique remède. « Je ne serai obligé de parler avec quelqu'un ni même d'écouter. Je ne peignerai pas mes cheveux tous les matins devant la glace en me haïssant. Je ne serai pas obligé de faire quoi que ce soit ». L'on admettra que la figure narrative de Taher a aussi un profil qui la relie à Martha, protagoniste du *Malentendu* et parfois à Jean-Baptiste Clamence dépeint dans *La Chute*. Teinté d'existentialisme, le

rapport du *Je* tahérien à lui-même, aux autres - ses si peu semblables, ses si peu frères - et à l'univers tout entier, vidé de toute présence divine est parallèlement rendu par son incommensurable lassitude envers la vie. Misère et médiocrité lui sont de piètres compagnes et il ressent la totale absurdité d'une existence encadrée sans espoir de changement par ces deux néants.

Inadapté, le héros se place en complet désaccord et décalage avec la société moderne, toujours plus mécanisée et hiérarchisée, écrasante et castratrice. Baha Taher peint dans des tons neutres un univers dans lequel l'objet, minutieusement décrit, prime. Il dessine une réalité monstrueuse qui fait passer l'humain subissant atonie et désenchantement au rang de chose, eu égard aux leçons romanesques des courants d'avant-garde des années 1950. Si l'accablante monotonie de l'existence, sans surprise et par essence sisyphéenne, du fonctionnaire impassible est amplement décrite : « Tous les matins, je vais à mon travail, je fais la même chose, j'enterre des papiers dans des dossiers, je classe les dossiers et personne ne me les demandera un jour ». La dynamique familiale n'offre guère plus d'enthousiasme au protagoniste, sous la coupe de la figure paternelle toute puissance, au cœur d'une maisonnée qui se déchire pour de sordides questions d'héritage... Camus privilégiait cette temporalité du journalier, cyclique et monotone avant le crime de Meursault. Il décrivait un personnage lisse et sauvage, évoluant en arguant d'une sorte de principe de non-contradiction. Ne s'opposant à rien, ne refusant aucune proposition de ses proches, Meursault préfigure en cela son double égyptien. En fait, le héros de *La Manifestation* a besoin d'une étrangeté rempart pour affronter un monde auquel il est sommé de s'adapter et dans lequel il doit même s'engager. Il se sent irrésistiblement incompatible avec cet univers de coutumes et de codes incompréhensibles. Aussi les relations familiales lui sont-elles un poids et les figures familières l'indisposent-elles au plus haut point. Aucune figure humaine ne trouve grâce à ses yeux : ni sa mère avec laquelle il se dispute sans cesse, ni son frère avec qui il est en opposition sur des questions d'héritage. Même la jeune femme qu'il a séduite au cinéma, il regrette amèrement de l'avoir rencontrée depuis le premier instant où leurs regards se sont croisés ! Dans le domaine sentimental, le protagoniste se montre donc volontiers écœuré par la perspective d'une vie de couple avec une épouse qui, à coup sûr, désirera des enfants de lui, alors même qu'il n'aspire déjà qu'à fuir ce carcan fort conformiste.

Je ne veux pas me marier. Je ne veux pas faire comme mon père, avoir un foyer, faire des enfants, me disputer avec ma femme à cause des enfants, élever des enfants qui grandiront, me disputer avec

eux parce qu'ils se disputeront avec leur mère ou entre eux, et puis mourir.

Dans cette froideur résonne évidemment l'écho du dialogue de Meursault avec Marie qui envisageait de l'épouser. Au « *N'est-ce pas la vie ?* » de son amie, le narrateur réplique encore : « *Que veut dire l'amour ? Toutes les filles veulent se marier et moi, je ne veux pas me marier* ». Parce que le mariage n'est pas perçu telle la consécration d'un grand amour romantique mais également et surtout telle une convention sociale, par définition aliénante, il répugne au héros. D'autres anecdotes se succèdent qui explicitent la froideur du narrateur : quand sa mère, par exemple, lui demande de passer voir son frère, et de prendre des nouvelles de sa femme, alors enceinte, il proteste. Certes, il rend visite à son frère et joue, contraint, avec ses neveux et nièces, mais il donne aussi « *des conseils incompréhensibles* » à sa belle-sœur. Par cette attitude perçue comme illogique et presque pathologique aux yeux de ses proches, il accroît son isolement, son étrangeté.

Je marchais très vite dans la rue. Je bousculais les gens. Je regrettais d'avoir parlé avec cette femme, mais qu'attendais-je ? Pourquoi avais-je fait cela ? Pourquoi ne l'avais-je pas amenée dans l'appartement de Hassan où nous finirions par ne plus nous parler ? N'était-ce pas mieux ? Pourquoi ne pleurais-je pas ? Pourquoi ne m'appuyais-je pas contre ce mur pour pleurer ? Et à quoi tout cela sert-il ? Serai-je en train de devenir fou, comme le dit maman ? Que m'arriverait-il si je devenais fou ?

Tout recours immédiat lui étant rigoureusement impossible, le personnage survit avec au cœur une révolte sourde et solitaire, incompatible avec le poids d'us et traditions, aussi puissants que rigides. A l'image de Meursault, le héros de Taher refuse d'adhérer à une telle société dominée par l'absurde, car il se sent en mesure de se révolter contre un état de faits préétabli. L'appréhension de l'incommunicabilité entre les êtres doit beaucoup à *L'Étranger* de Camus, roman dans lequel les personnages sont saisis d'abord comme pures fonctions sociales. Le manque d'échanges interpersonnels dans *La Manifestation* n'y est invoqué de même que pour accentuer l'isolement psychologique du sujet, son enfermement indépassable sur lui-même. Et, cette absence de dialogue fait le lit du malentendu.

Symétriquement à la rencontre de Meursault avec Marie, il y a dans

le récit de Taher, la rencontre du héros avec une séduisante inconnue¹ dans un cinéma. Le lieu est du reste donné comme un refuge, régressif par définition, où fréquemment échoue le narrateur désœuvré. La femme est quant à elle rapidement brossée : belle avec de grands yeux bleus et brillants, cigarettes à la bouche, elle est très attirante. La rencontre débute par quelques effleurements et caresses dans l'obscurité de la salle de cinéma. Main dans la main, les deux égarés se tiennent immobiles ; leurs jambes et leurs épaules sont collées les unes contre les autres pendant la durée du film. Quelques propos banals sont échangés entre eux puis ils font plus ample connaissance dans un petit café de la ville. Soudain, leur dialogue s'interrompt et chacun se met à soliloquer, sans que l'autre ne lui prête attention comme si un mur de verre séparait maintenant le couple. Ce dialogue long de quatre pages, sur les vingt que compte la nouvelle dans l'édition de 2010, constitue le cœur de l'intrigue.

- Je ne veux pas de cette vie. (Son visage était très proche de moi mais sa voix me venait de loin)

- Je me rappellerai toujours de mon père lorsque j'étais étudiant. Je veillais pour réviser et mon père rentrait tard à la maison. Il revenait complètement ivre, entrainé dans ma chambre et me saluait. Il ne parlait absolument pas : il s'asseyait silencieux, les yeux rouges dans son costume noir, le visage triste, tourné vers le sol. Moi, je le regardais, je l'aimais mais je ne pouvais rien dire.

- Mon mari rentre ivre chaque nuit et ne me dit pas bonsoir.

- Personne ne s'occupait jamais de lui. Mon frère aîné voulait de l'argent pour ouvrir son cabinet d'avocat, mes sœurs voulaient de l'argent pour en donner à leurs maris, ma mère voulait de l'argent pour en donner à son fils et à ses filles, mais personne ne s'occupait de lui. Tous étaient fâchés contre lui parce qu'il ne pouvait pas satisfaire leurs besoins [...]

- Que veut dire cela? Quel est le sens de tout cela ? [...]

(Elle a soupiré)

- Tu me comprends très bien.

- Pardon ?

- Je dis que tu me comprends très bien.

Cette mise en scène de l'impossible communication entre les hommes et cette approche de l'indépassable isolement de chaque être dans son corps et dans son esprit, proche des thématiques picturales d'Edward Hopper, est présente tout au long de la diégèse. Elle cristallise des moments de solitude essentielle, des instants méditatifs où la conscience s'échappe. L'écrivain focalise son attention sur le jeune homme solitaire et hagard ; tel un

¹ Comme de nombreuses silhouettes de l'univers tahérien, la jeune femme est francophone ; elle a étudié la peinture en France.

photographe, il le capte sur le vif à l'instant même où il se sent étranger au lieu et aux conversations qu'il tient : désincarné. Pour le lecteur, il ressort de ces moments une impression de silence et de léger flou, comme si l'observation se faisait à travers l'épaisseur d'une vitre. La non-communication n'invalide pas pour autant la présence de cette figure et de son homologue féminine, bien au contraire, elle atteste qu'elles sont là, présentent dans la tristesse de leur solitude implacable. Il faut noter que, fine psychologue, l'inconnue suggère au narrateur que si elle le peignait, elle intitulerait le tableau *Tristesse*. Il la fuit en quittant soudainement le café avant de rencontrer le cortège de manifestants et d'y être brutalement enrôlé.

« *On ne peut plus parler avec toi* » est le reproche maternel en forme de leitmotiv qui torture l'archiviste amer dans les moments où la vacuité existentielle l'envahit jusqu'à lui faire comprendre et accepter que les mots s'avèrent sans force et sans remède. Les mots vidés de leur signification ne peuvent advenir à sa conscience que sous l'aspect de formules toutes faites et éculées. Des clichés qui l'entourent et l'obsèdent il tire une connaissance de ses contemporains, de leur solitude inédite et sans écho. Cette aura énigmatique particulièrement soignée par Taher fait de son héros, héritier de Meursault, l'unique personnage du récit à acquérir de l'épaisseur.

Pour conclure, disons que le rapprochement thématique et stylistique de Taher avec Camus s'avère finalement des plus fructueux : il rend évident le talent de l'auteur égyptien qui, au prisme de l'écrit camusien, s'est forgé une place de choix au sein de l'histoire des lettres arabes contemporaine. Gageons que la publication en français des chefs d'œuvre de Baha Taher (et des romanciers de la défaite en attente d'un lectorat occidental moins confidentiel, comme les Jordaniens Tayssir Sboul ou Ghaleb Halassa, par exemple, dont la traduction en français a été récemment entamée) ne manquera pas de relancer les approches comparatistes. Les liens esquissés ici entre *L'Étranger* et *La Manifestation* se veulent, quoiqu'il en soit, les signes d'une vraie filiation.

Œuvres étudiées

Taher, B., *Al-Muzahra* [Les Fiançailles : recueil de nouvelles], Dar-As-Shorouq, Le Caire 2010.

Camus, A., *L'Étranger*, Gallimard, Paris, 1942.

Bibliographie

Sélection d'articles et ouvrages de référence

1- En langue arabe

Al-Kharat, E., préface d'*Al-Khotouba* [Les Fiançailles] de Baha Taher, Dar Shady, Le Caire, 1984.

Halbouni, I., *L'Étranger, traduction et analyse critique*, Dar al-Anwar, Damas, 1992.

2- En langue française

Hassan, K. J., *Le roman arabe (1834-2004)*, Actes Sud, Arles, 2006.

Planeille, F., "*L'Étranger*" d'Albert Camus, Bordas, Paris, 2003.

Rabadi, W., « L'Étranger face à la critique arabe », *Bulletin des études camusiennes*, n°84, 2008, p. 31-35.

Tomiche, N., *Histoire de la littérature romanesque de l'Égypte Moderne*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1981.

Zakharia, K. ; Toelle H., *A la découverte de la littérature arabe, du VIe siècle à nos jours*, Flammarion, Paris, 2003.