Revue El Omda En linguistique et analyse du discours

Issn: 2572- 0058 / E-Issn: 2676- 1696

https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/485

Volume: 10/ N°: 02 *juin* **(2026),** **p 619- p628**

L'espace romanesque dans L'Étranger d'Albert Camus et Meursault contre-enquête de Kamel Daoud : Du Cadre Absurde au Territoire Vécu

The Novelistic Space in The Stranger *by Albert Camus and* The Meursault Investigation *by Kamel Daoud : From the Absurd Framework to the Lived Territory"*

KHEIR Ibtissam

Université de M'sila-Algérie

ibtissam.kheir@univmsila.dz

Résumé: (pas plus de 10 lignes)

Cet article étudie la représentation de l'espace dans L'Étranger d'Albert Camus et Meursault, contre-enquête de Kamel Daoud. Il montre que l'espace camusien est dominé par la sensorialité et la logique de l'absurde, tandis que Daoud le transforme en un territoire vécu, chargé de mémoire et d'histoire. L'analyse met ainsi en évidence le passage d'un cadre absurde à un espace habité et postcolonial.

informations sur l'article

Reçu 13 /03/ 2023

Publication 2026/06/16

Mots clés:

- ✓ *Espace romanesque*
- ✓ *Absurde*
- ✓ *Territoire vécu*
- ✓ *postcolonial*

Abstract :

Article info

This article examines the representation of space in Albert Camus's The Stranger and Kamel Daoud's Meursault, Counter-Investigation. It shows that Camusian space is dominated by sensorial perception and the logic of the absurd, whereas Daoud transforms it into a lived territory filled with memory and history. The analysis thus highlights the transition from an absurd framework to a lived and postcolonial space.

Received

Keywords:

- ✓ *Novelistic space*
- ✓ *Absurd*
- ✓ *Lived territory*
- ✓ *Postcolonial*

1. INTRODUCTION

Dans le roman moderne, l'espace ne peut plus être envisagé comme un simple décor où se dérouleraient les événements. Il participe pleinement à l'élaboration du sens, à la mise en forme de l'univers fictionnel, ainsi qu'à l'expression des enjeux philosophiques, idéologiques et existentiels de l'œuvre. Gaston Bachelard souligne d'ailleurs que *« l'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre »* (Bachelard, 1957, p. 17). Cette remarque s'applique particulièrement à *L'Étranger* (1942) d'Albert Camus et à *Meursault, contre-enquête* (2014) de Kamel Daoud, deux romans unis par un lien ombilical profond au sein de l'histoire littéraire algérienne.

Dans *L'Étranger*, Camus met en scène un univers régi par la logique de l'absurde, où l'homme se trouve confronté à un monde privé de signification transcendante. Les lieux traversés par Meursault — Alger, la plage, le bureau, puis la prison et le tribunal — ne servent pas uniquement de toile de fond ; ils expriment une relation particulière au réel, dominée par les sensations, l'indifférence et l'absence d'adhésion aux normes sociales. Le soleil, la chaleur et la lumière organisent la perception de l'espace et pèsent sur les actes du personnage.

Plus de soixante-dix ans plus tard, *Meursault, contre-enquête* propose une relecture critique et postcoloniale de l'œuvre camusienne. En donnant la parole à Haroun, frère de *« l'Arabe »* tué dans *L'Étranger*, Kamel Daoud déplace le centre du récit et transforme radicalement la manière dont l'espace est représenté. Les lieux n'y apparaissent plus comme de simples cadres sensoriels ou abstraits, mais comme des territoires chargés d'histoire, de mémoire et d'affects. Alger, Oran, Hadjout ou encore le bar où se déploie la narration deviennent des espaces vécus, marqués par la violence coloniale, par la quête identitaire et par la reconstruction d'une mémoire longtemps confisquée.

L'espace constitue ainsi un élément essentiel de l'univers fictionnel. Gérard Genette rappelle que *« l'espace du récit ne se réduit pas à un simple décor mais participe à l'organisation de la diégèse »* (Genette, 1972, p. 67). Il intervient dans l'ordonnancement du récit et dans la relation que les personnages entretiennent avec leur environnement. Dès lors,

le passage de *L'Étranger* à *Meursault, contre-enquête* révèle un changement décisif : chez Camus, l'espace incarne le cadre philosophique de l'absurde ; chez Daoud, il devient un lieu habité, chargé de mémoire et de subjectivité. Cet article vise à étudier cette évolution, en montrant d'abord comment l'espace, chez Camus, traduit une expérience sensorielle et absurde du monde, puis comment Daoud le réinvestit pour en faire un territoire de mémoire, d'histoire et de réappropriation.

2. Sensorialité et logique de l'absurde dans *L'Étranger*

La question de l'espace dans *L'Étranger* est inséparable de la philosophie de l'absurde. Camus ne se contente pas d'inscrire son récit dans un cadre géographique identifiable ; il organise les lieux de manière à rendre sensible le décalage entre l'homme et le monde. Dès l'incipit, cette relation problématique au réel se manifeste : *« Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas »* (Camus, p. 09). Cette formule inaugurale montre déjà une conscience davantage ancrée dans l'expérience immédiate que dans l'émotion ou l'interprétation morale.

La critique littéraire a souvent insisté sur la dimension signifiante de l'espace romanesque. Youri Lotman rappelle à ce propos que *« l'espace artistique est un modèle du monde dans lequel les oppositions spatiales traduisent des oppositions de valeurs »* (Lotman, 1973, p. 311). Dans *L'Étranger*, cette logique est particulièrement visible à travers l'opposition entre les espaces ouverts de la première partie et les espaces clos de la seconde. L'architecture du roman repose ainsi sur une dynamique fondamentale : du dehors vers le dedans, de la liberté sensorielle à l'enfermement judiciaire et carcéral.

2.1. Les espaces ouverts : le règne des sensations

Dans la première partie du roman, Meursault évolue principalement dans des espaces ouverts : Alger, la rue, le bureau, la mer, la plage. Ces lieux sont appréhendés moins comme des cadres sociaux ou symboliques que comme des champs d'expérience physique. Le personnage réagit d'abord aux éléments sensibles : chaleur, lumière, fatigue, odeurs, contact des corps.

Cette prééminence de la sensation apparaît au cours de la cérémonie funèbre de sa mère. Au lieu d'exprimer son deuil dans les termes attendus par la société, Meursault insiste avant tout sur les effets du climat et sur le poids matériel du trajet *: « Le soleil commençait à peser sur la terre et la chaleur augmentait rapidement »* (Camus, p. 18). L'événement est donc saisi sous l'angle du corps et non sous celui de l'émotion. Ce décalage contribue à faire de l'espace un révélateur de l'indifférence du personnage.

La plage constitue, dans cette logique, un lieu central. C'est un espace ouvert, lumineux, a priori associé au loisir et à la détente, mais qui devient progressivement le théâtre d'une

tension insoutenable. Le soleil y prend une dimension presque hostile. Meursault note *: « Le soleil était maintenant écrasant »* (Camus, p. 87). La scène du meurtre montre alors comment l'environnement agit sur le personnage jusqu'à participer à l'irréparable : *« Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver. La gâchette a cédé, j'ai touché le ventre poli de la crosse et c'est là, dans le bruit à la fois sec et assourdissant, que tout a commencé »* (Camus, p. 90). L'acte meurtrier semble ainsi moins relever d'une intention morale claire que d'une saturation sensorielle extrême.

Dans cette première partie, les lieux sont fréquentés par des personnages désignés par leurs prénoms : Marie, Raymond, Emmanuel, Céleste. Cet univers est celui d'un quotidien banal, presque insignifiant, peuplé d'employés, de commerçants et de relations ordinaires. La relation entre Meursault et Marie elle-même est placée sous le signe du désir immédiat : *« Quand elle a ri, j'ai encore eu envie d'elle »* (Camus, p. 35). L'espace ouvert correspond donc à un monde dominé par la sensation, la répétition et la passivité. Meursault y traverse l'existence sans chercher à lui donner une profondeur interprétative.

2.2. Le passage au dedans : prison, tribunal et enfermement symbolique

Tout change après le meurtre. Le roman quitte les espaces ouverts pour se resserrer sur des lieux clos. La cellule de prison devient d'abord le symbole le plus évident de cette contraction spatiale. Meursault lui-même prend conscience de cette rupture lorsqu'il affirme : *« La première chose que j'ai apprise en prison, c'est que j'étais libre »* (Camus, p. 109). La privation d'espace rend visible rétrospectivement ce que signifiait le dehors.

Mais l'enfermement ne se réduit pas à la cellule. Il se prolonge dans les espaces du procès : palais de justice, bureaux du juge d'instruction, salle d'audience. Il ne s'agit plus de lieux vécus dans l'immédiateté sensible, mais d'espaces abstraits, théâtralisés, régis par la loi, le discours et la norme sociale. Les individus nommés de la première partie laissent place à des figures fonctionnelles : le juge, l'avocat, le procureur.

Dans cet espace clos, il n'est plus demandé à Meursault d'exister, mais de se justifier. Or le procès ne porte pas seulement sur le meurtre. Il s'attache surtout à attitude lors des funérailles de sa mère. Le procureur déclare ainsi : *« Le lendemain de la mort de sa mère, cet homme allait se baigner, commençait une liaison irrégulière et allait rire devant un film comique »* (Camus, p. 122). Ce n'est donc plus uniquement l'acte qui fait l'objet du jugement, mais toute une manière d'être au monde. L'absence de larmes devient une preuve de culpabilité morale.

Cette opposition entre espaces ouverts et espaces fermés rejoint ce que Bachelard décrit comme une structure fondamentale de l'imaginaire spatial : *« le dehors et le dedans forment*

une opposition qui gouverne de nombreuses images de l'intimité humaine » (Bachelard, p. 215). Dans *L'Étranger*, le dehors est le lieu des sensations, du soleil et de la mer ; le dedans, celui des jugements, des codes et des condamnations. L'espace romanesque met ainsi en forme le divorce entre l'individu et le monde, donnant une traduction concrète à la pensée de l'absurde.

3. L'espace vécu dans *Meursault, contre-enquête* : mémoire, histoire et intériorité

Avec *Meursault, contre-enquête*, la représentation de l'espace change profondément de fonction. Elle ne renvoie plus seulement à un rapport physique et immédiat au monde ; elle devient le support d'une mémoire, d'une expérience historique et d'une subjectivité blessée. Le déplacement opéré par Kamel Daoud concerne autant la voix narrative que les lieux eux-mêmes. Ceux-ci deviennent des espaces habités, traversés par le deuil, par la violence coloniale et par la quête d'identité.

Mikhaïl Bakhtine insiste sur le lien étroit qui unit l'espace et le temps dans la construction romanesque. À travers la notion de chronotope, il montre que *« les indices de l'espace et du temps fusionnent dans un tout intelligible et concret »* (Bakhtine, 1978, p. 237). De son côté, Bertrand Westphal rappelle que *« la géocritique s'intéresse aux interactions entre les espaces humains et les représentations littéraires »* (Westphal, 2007, p. 16). Ces perspectives sont particulièrement utiles pour lire *Meursault, contre-enquête*, où Alger, Oran, Hadjout ou le bar initial se chargent d'épaisseur historique et affective.

3.1. Le bar et le "pays" : espaces de parole et d'ancrage

Dès les premières pages du roman, la parole de Haroun prend place dans un espace précis : celui du bar. Ce choix n'est pas anodin. La narration s'ancre d'emblée dans un lieu fermé, nocturne, marginal, qui devient le cadre d'une parole longue, discontinue, chargée de mémoire, d'amertume et d'alcool. Haroun, assis à une table, s'adresse à un interlocuteur anonyme et entreprend de raconter son histoire dans une situation d'énonciation qui relève moins du témoignage ordonné que de la confession fragmentaire. Le bar apparaît ainsi comme un lieu propice à la remontée du passé, à l'errance du souvenir et à la réouverture d'une blessure ancienne. Pourtant, Daoud ne cherche pas à en donner une description minutieuse ni réaliste. L'espace n'est pas détaillé selon les codes traditionnels du roman descriptif ; il est simplement désigné, nommé, presque lancé dans le récit comme un point d'appui pour la voix du narrateur. Haroun précise *: « Tu sais comment s'appelle ce bar pour les intimes ? Le Titanic. Mais sur l'enseigne est inscrit le nom d'une montagne : Djebel Zendel »* (Daoud, p. 40). Cette double nomination du lieu est significative. D'un côté, le surnom familier, *« le Titanic »,* suggère l'idée d'un naufrage, d'une dérive, d'un monde usé qui continue de flotter malgré tout ; de l'autre, le nom officiel, *« Djebel Zendel »,* inscrit le lieu dans une référence topographique locale, comme si l'espace oscillait déjà entre déracinement et ancrage.

Ainsi, le bar ne fonctionne pas comme un simple décor, mais comme un véritable dispositif narratif. Il offre à Haroun un lieu de parole, un abri provisoire d'où il peut reprendre possession du récit que l'histoire, la colonisation et la littérature lui ont confisqué. L'importance du lieu réside moins dans sa matérialité que dans sa fonction énonciative : c'est là que la voix se déploie, que la mémoire se recompose, que le passé refait surface. Le bar devient en ce sens un espace de relance narrative, presque une scène où le narrateur met en jeu sa propre version des faits. Il ne s'agit donc pas d'un cadre neutre, mais d'un lieu saturé de présence symbolique.

Cette dimension se renforce lorsque Haroun établit un rapprochement saisissant entre ce bar et l'asile où est morte la mère de Meursault. Il affirme : *« Putain ! Ce bar me rappelle parfois l'asile de la mère de ton Meursault : même silence, même vieillissement discret et même rites de fin de vie »* (Daoud, p. 40). Par cette comparaison, l'espace cesse définitivement d'être un simple lieu de consommation ou de sociabilité. Il devient un lieu hanté par d'autres lieux, traversé par d'autres temporalités, chargé d'un imaginaire du déclin, de l'usure et de la disparition. Le bar est perçu à travers un réseau d'associations qui relient le présent du récit à l'univers camusien, mais aussi à l'idée plus générale d'une fin lente, silencieuse, presque institutionnalisée. Le rapprochement avec l'asile fait glisser le lieu vers une atmosphère de vieillissement et de crépuscule. Il donne à entendre que le récit de Haroun se déploie dans un espace de survie, dans un lieu fatigué, à l'image d'une mémoire qui n'en finit pas de ruminer une perte irréparable.

Dès lors, le bar n'est pas appréhendé comme un référent objectif ; il est filtré par la subjectivité du narrateur. Ce qu'il donne à voir importe moins que ce qu'il fait remonter. Il fonctionne comme un déclencheur de mémoire. L'espace se construit donc à partir d'un regard, d'une expérience et d'un affect. C'est en cela qu'il acquiert une densité particulière : il ne vaut pas seulement pour ce qu'il est, mais pour ce qu'il réveille. Dans Meursault, contre-enquête, les lieux sont rarement autonomes ; ils sont presque toujours investis par le souvenir, par la comparaison, par la colère ou par le deuil. Le bar inaugure ainsi une logique spatiale essentielle dans le roman : les espaces n'y sont pas simplement occupés, ils sont interprétés. Le mot « pays » fonctionne selon une logique comparable, bien qu'à une autre échelle. Lui aussi revient de manière insistante dans le roman, sans toujours être accompagné d'une précision géographique explicite. Il renvoie bien sûr à l'Algérie, mais cette désignation ne relève pas d'une simple référence nationale ou cartographique. Le « pays » chez Haroun est une entité à la fois historique, affective et politique. Lorsqu'il écrit : *« je trouve étranges ces longs jours de sommeil, alors que dehors le pays était encore déchiré par la liesse de sa liberté »* (Daoud, p. 134), il ne parle pas d'un territoire abstrait, délimité par des frontières. Il évoque un espace collectif en pleine mutation, un lieu secoué

par l'indépendance, par l'enthousiasme et par les contradictions qui l'accompagnent. L'expression est particulièrement forte parce qu'elle associe deux réalités apparemment opposées : la déchirure et la liesse. Le pays est libre, mais cette liberté n'est ni simple ni apaisée ; elle est traversée de tensions, d'ambivalences, de fractures intérieures.

Cette répétition du terme « pays » donne au mot une portée qui dépasse largement son sens géographique ordinaire. Il devient une catégorie affective à travers laquelle Haroun pense son appartenance, son rapport à l'histoire et sa place dans le monde postcolonial. Le pays est à la fois ce qui rassemble et ce qui blesse, ce qui promet une restauration symbolique et ce qui rappelle, en même temps, l'inachèvement de cette réparation. Il représente donc un espace d'identification, mais aussi un espace conflictuel, traversé par les traces de la colonisation, de la guerre, de la perte et du désenchantement.

En ce sens, le « pays » dans Meursault, contre-enquête ne se laisse jamais réduire à un cadre national figé. Il est vécu de l'intérieur, comme une matière historique et émotionnelle. Haroun ne l'évoque pas comme un citoyen décrirait son État ; il en parle comme un sujet blessé, héritier d'une mémoire collective douloureuse. Le terme concentre ainsi toute une expérience du monde : il désigne une communauté, une terre, une histoire, mais aussi un fardeau. C'est ce qui explique sa forte densité symbolique dans le roman.

Nous pouvons donc dire que, dès l'ouverture de Meursault, contre-enquête, Daoud construit une spatialité profondément subjective. Le bar et le pays ne sont pas de simples lieux ; ils constituent des espaces de mémoire, de parole et de tension identitaire. L'un offre au narrateur le cadre immédiat de son récit ; l'autre représente l'horizon historique et politique dans lequel ce récit prend sens. Tous deux participent à faire de l'espace non plus un décor extérieur, mais un élément central de la conscience narrative. Chez Daoud, les lieux sont toujours plus que des lieux : ils portent les traces d'un passé, les marques d'une histoire et les signes d'une appartenance problématique. C'est pourquoi l'espace, dans ce roman, apparaît d'emblée comme un lieu vécu, interprété et habité par la mémoire.

3.2. Alger : ville du crime, de la perte et de la dévoration

Dans la mémoire de Haroun, Alger est avant tout le lieu du crime, de la perte et de la corruption. Elle n'apparaît jamais comme une capitale apaisée ou aimée, mais comme une ville hostile, associée à l'effacement de Moussa et à la blessure jamais refermée. Le narrateur affirme clairement : *« la ville resterait toujours le lieu du crime ou de la perte de quelque chose de pur et d'ancien. Oui, Alger, dans ma mémoire, est une créature sale, corrompue, voleuse d'hommes, traîtresse et sombre »* (Daoud, p. 136). L'espace urbain se trouve ici entièrement subjectivé : Alger devient presque un personnage malveillant.

Cette hostilité se confirme dans une autre formule : *« Alger me fait encore peur. Elle n'a rien à me dire et ne se souvient ni de moi ni de ma famille »* (Daoud, p. 136). La ville

apparaît non seulement comme un lieu de douleur, mais aussi comme un espace sans mémoire pour ceux qu'elle a pourtant marqués. Elle nie l'existence des victimes et de leurs proches.

À cela s'ajoute l'image du labyrinthe : *« Alger était un labyrinthe effrayant lorsque nous nous aventurions hors de notre périmètre »* (Daoud, p. 63). L'espace urbain perd toute lisibilité ; il devient confusion, menace, enfermement. Haroun évoque encore Alger comme une figure vieillissante et démodée : *« Alger n'est qu'une ombre dans ma tête. Je n'y vais presque jamais et je la regarde à la télévision parfois, vieille actrice démodée de l'art révolutionnaire »* (Daoud, p. 74). La ville devient ainsi le lieu d'une mémoire dégradée, théâtralisée, incapable de rendre justice au passé.

3.3. Hadjout : exil intérieur, solitude et apprentissage

Après Alger, la famille de Haroun se déplace vers Hadjout. Pourtant, ce changement de lieu n'apporte pas d'apaisement véritable. Dès la première évocation du village, l'expérience demeure marquée par la précarité et l'exclusion : *« Je me souviens de la route vers Hadjout, bordée de récoltes qui ne nous étaient pas destinées, du soleil nu, des voyageurs dans le car poussiéreux. L'odeur de mazout me donnait la nausée »* (Daoud, p. 35-36). Le lieu colonial est présenté comme un espace qui ne leur appartient pas.

Cependant, Hadjout possède une importance décisive dans le parcours de Haroun, car c'est là qu'il accède à la langue française et, par elle, à une capacité nouvelle d'ordonner son monde. Il explique *: « je suis devenu un écolier grave et sérieux. Les livres et la langue de ton héros me donnèrent progressivement la possibilité de nommer autrement les choses et d'ordonner le monde avec mes propres mots »* (Daoud, p. 56). L'espace devient ainsi le lieu d'une transformation symbolique : c'est à Hadjout que Haroun acquiert l'outil linguistique qui lui permettra plus tard de reprendre la parole.

Mais cette ouverture n'efface pas le poids du passé. Haroun et sa mère y reviennent sans cesse au souvenir de Moussa. Le village reste lié à une routine pesante : *« je suis revenu exercer à Hadjout, et dont la routine a puissamment nourri mes méditations. Nous avons mis, ma mère et moi, le plus de distance possible entre nous et le bruit des vagues »* (Daoud, p. 46). Même à l'intérieur du village, la mémoire continue de travailler l'espace.

Hadjout devient également un lieu d'inconfort politique et social. Haroun s'y sent observé, jugé, presque accusé de ne pas avoir rejoint la lutte armée. Il souligne qu'à Hadjout, il accélérait le pas tant l'incompréhension des autres pesait sur lui : à leurs yeux, rien ne justifiait qu'un homme de son âge ne rejoigne pas le maquis pour prendre part à la

libération nationale et chasser du pays tous les « Meursault ». (Daoud, p. 113). Le lieu se charge alors d'une tension liée à l'histoire nationale.

3.4. Oran : répulsion, fascination et appartenance contradictoire

Oran occupe, dans le roman, une place particulièrement ambivalente. Haroun s'y présente d'abord comme un être rejeté sur un rivage étranger *: « je me retrouve encore une fois échoué dans une ville, ici, à Oran ? »* (Daoud, p. 36). L'espace urbain est tout d'abord associé à l'échec, à la chute et à une forme d'épuisement existentiel.

Le narrateur insiste aussi sur la brutalité avec laquelle les habitants traitent leur propre ville. Elle est traitée comme un bien à piller ; ses habitants la voient comme une femme déchue qu'ils méprisent, qu'ils humilient et qu'ils dégradent, tout en la mesurant sans cesse à l'image idéalisée de la petite ville pure et intacte qu'elle aurait été autrefois. (Daoud, p. 36). La ville est donc décrite dans un langage violemment dépréciatif, presque injurieux.

Pourtant, cette violence verbale n'exclut pas l'attachement. Les habitants d'Oran revendiquent fortement leur appartenance locale *: « Tu sais, ici à Oran, ils sont obsédés par les origines. Ouled el-bled, les vrais fils de la ville, du pays. Tout le monde veut être le fils unique de cette ville, le premier, le dernier, le plus ancien »* (Daoud, p. 24). Ce lien identitaire fort transforme la ville en espace d'ancrage, malgré sa laideur.

Haroun souligne aussi l'impossibilité de s'en détacher complètement : *« on ne peut plus la quitter, car c'est la seule issue vers la mer et l'endroit le plus éloigné du désert »* (Daoud, p. 36). La mer donne ici à Oran une valeur de refuge face à l'aridité du désert. De plus, la ville apparaît comme un lieu de superposition historique et culturelle : *« la bière arabe, le whisky européen, les barmans sont kabyles, les rues françaises, les vieux portiques espagnols… c'est sans fin. Je vis ici depuis quelques dizaines d'années et je m'y sens bien »* (Daoud, p. 24). Cette coexistence d'éléments disparates fait d'Oran un espace hybride, où l'identité se construit dans la pluralité.

Finalement, malgré les rats, les immeubles dégradés et l'insalubrité, Haroun finit par avouer son attachement : *« J'aime Oran la nuit, malgré la prolifération des rats et tous ces immeubles sales insalubres qu'on repeint sans cesse »* (Daoud, p. 70). Oran devient ainsi un lieu contradictoire, à la fois rejeté et aimé, sale et vivant, pesant et habitable.

Conclusion

L'étude de l'espace romanesque dans *L'Étranger* et *Meursault, contre-enquête* montre que les lieux ne relèvent jamais d'un simple décor. Dans les deux œuvres, ils participent activement à la production du sens, mais selon des logiques très différentes. Chez Camus, l'espace est étroitement lié à la philosophie de l'absurde. Alger, la plage, le bureau, la prison

ou le tribunal sont perçus à travers la sensorialité du personnage. Le soleil, la chaleur et la lumière dominent la conscience de Meursault et orientent sa relation au réel. Le passage du dehors au dedans traduit le mouvement qui conduit le personnage de l'indifférence sensorielle à la confrontation avec la justice et les normes sociales.

Chez Daoud, en revanche, l'espace est réinvesti comme lieu de mémoire, d'histoire et de subjectivité. Alger, Hadjout, Oran, le bar ou le pays ne sont plus de simples cadres abstraits ; ils deviennent des territoires vécus, profondément marqués par la perte, par la violence coloniale, par la quête d'identité et par le besoin de réappropriation symbolique. À travers Haroun, l'espace cesse d'être seulement perçu ; il est habité, souffert, raconté, interprété.

La confrontation entre les deux romans fait ainsi apparaître une mutation importante de la fonction de l'espace. Dans *L'Étranger*, il traduit le rapport absurde entre l'homme et le monde. Dans *Meursault, contre-enquête*, il devient un lieu de mémoire et un support de reprise du récit algérien. Comme le rappelle Henri Lefebvre, « l'espace n'est jamais neutre : il est produit par les relations sociales et les représentations culturelles » (Lefebvre, 1974, p. 48). Dans cette perspective, le passage du « cadre absurde » au « territoire vécu » ne correspond pas seulement à une évolution esthétique ; il exprime aussi une relecture culturelle et historique de l'espace algérien. En dialoguant avec Camus, Daoud transforme ainsi le territoire romanesque en un lieu où se rejouent la mémoire, l'identité et la parole retrouvée.

Liste bibliographique :

Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France.

Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard.

Camus, A. (1942). *L'Étranger*. Gallimard.

Daoud, K. (2014). *Meursault, contre-enquête*. Actes Sud.

Genette, G. (1972). *Figures III*. Seuil.

Lefebvre, H. (1974). *La production de l'espace*. Anthropos.

Lotman, Y. (1973). *La structure du texte artistique*. Gallimard.

Westphal, B. (2007). *La géocritique : réel, fiction, espace*. Les Éditions de Minuit.